

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DANIEL SOARES DUARTE

A PAIXÃO MEDIDA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

**Dissertação apresentada como requisito
parcial e último para a obtenção do grau de
Mestre em História da Literatura.**

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Data da defesa: 30 de março de 2006

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande**

**Rio Grande
março 2006**

AGRADECIMENTOS

Há muito que agradecer, e a tantas pessoas. O trabalho de escrever esta dissertação foi longo, bonito e difícil. Eis algumas das pessoas e/ou instituições a que tanto devo:

a Deus, em todos os passos;

à CAPES, pela bolsa que me permitiu concentrar os esforços na escrita e leitura da bibliografia;

ao professor Carlos Alexandre Baumgarten, cuja amizade e sabedoria dos caminhos acadêmicos, tanto quanto dos humanos, muito me fizeram crescer;

à Letícia, cujo amor total, ternura, paciência, intelecto, humor, arte, união extrema em todos os momentos, fizeram-me muito melhor do que eu até então já fora;

à minha mãe e meu pai, pelo amor incondicional;

ao meu irmão Rafa, que com inteligência e humor me provoca o riso e a alegria de viver;

ao meu filho amado Iezu e sua mãe, Néia, que estão no meu coração;

aos meus colegas de turma, todos, mas especialmente ao Danilo e à Lizete, pelas intoxicações literárias, pelo espírito de amor à literatura e à vida;

ao Enio Pereira, amigo-irmão que muito me agüentou nas fases finais;

à FURG, cujo corpo docente da área da literatura é o mais harmonioso e feliz;

à biblioteca, segunda casa e obsessão;

aos autores lidos e conhecidos, relidos, amados e odiados, mas em especial a Carlos Drummond de Andrade, mestre da vida nas palavras e fora delas, na exata medida de sua humanidade.

RESUMO

A presente dissertação consiste em uma análise do livro *A paixão medida*, de Carlos Drummond de Andrade. O *corpus* escolhido foi originalmente lançado em 1980, quando Drummond já era considerado um dos grandes poetas brasileiros. Os objetivos do presente trabalho são relativos à investigação dos temas, bem como das construções formais, realçados na leitura dos poemas; também há a pretensão de buscar uma relação total entre os poemas, de forma que a mensagem total do *corpus* seja explicitada a partir da análise. Para tanto, buscou-se analisar os poemas na seqüência em que são apresentados, o que foi conseguido à exceção de um caso. A partir da leitura de cada poemas e das interconexões estabelecidas entre eles, foi possível descortinar o horizonte da morte como tema norteador do *corpus*, onde os outros temas, tais como a investigação da natureza e do mundo, a metapoesia, o amor, o tempo, o passado, a família, giram ao redor. A premência da morte pressentida coloca, ao centro do livro, uma seqüência de dez poemas sobre o tema. E é da união deste tema com a busca da vida, de sua perpetuação, que a figura de Camões aparece homenageada nos últimos dois poemas, sendo o lusitano uma síntese da vida que sobreviveu à própria morte dentro da poesia. Buscou-se, a todo momento, a preponderância da análise dos poemas, deixando para estes a tarefa de indicar as respostas possíveis. A teoria, assim, aparece menos como um elemento fortemente direcionador da leitura permitida pelos poemas, e mais como um instrumento de auxílio na sua leitura e na amarração entre as partes.

ABSTRACT

This thesis consists of an analysis of the book *A paixão medida*, by Carlos Drummond de Andrade. This book was originally released in 1980, when Drummond was already considered one of Brazil's greatest poets. The aims of this work are related to the investigation of the themes, as well as of the form constructions underlined in the reading of the poems; there is also the intention of seeking a holistic relation among the poems, so that the full message of the *corpus* be conveyed from the analysis. In order to do so, an analysis of all the thirty-nine poems presented was made following the sequence they are presented, except for one case. From the reading of each poem, and then from their connection, it was possible to discover the horizon of death as the *corpus* main theme, where other themes, such as the investigation of nature and the world, meta-poetry, love, time, the past, family, whirl around. The presence of death is felt, and places, in the middle of the sequence, a sequence of ten poems about this specific theme. And when it meets the searching for life, and its continuation, a homage to Luis Vaz de Camões appears, in the two last poems, as a synthesis of life surviving death itself in the world of poetry. It is a concern, at all times, to analyze the poems and leave for this analysis the task of indicating possible answers. Thus, theory appears less as a strong driving element for the reading, and more as a helping instrument in their reading, and also to tie the parts as a whole.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	06
1 – POEMAS INTRODUTÓRIOS: DIÁLOGO ENTRE NATUREZA E LÍNGUA	10
2 – POEMAS DO MEIO DO CAMINHO: OLHARES SOBRE A VIDA	39
3 – PENSANDO O HORIZONTE DA MORTE E ALÉM	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	128

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No trabalho a seguir, analiso o livro *A paixão medida*, de Carlos Drummond de Andrade.

Analisar a obra – ou parte da obra – de Carlos Drummond de Andrade é sempre um empreendimento delicado. A extensão da fortuna crítica relativa à obra traz, atualmente, facilidades e dificuldades ao estudioso de poesia. Facilidades no sentido de apontar direções e proporcionar soluções para a abordagem da poesia drummoniana. Dificuldades por serem estas soluções tantas vezes consideradas como baluartes por demais restritivos para uma leitura que possa desconsiderá-las; em uma obra tão analisada quanto a drummoniana, pode parecer impossível uma leitura nova. Por outro lado, uma crítica que traga valores novos não pode desconsiderar o que foi feito para a compreensão anterior de uma obra. As boas obras, quer as chamemos clássicas ou não, tornam-se inesgotáveis e aumentam sua gama de significado no desenrolar do tempo.

O olhar que intento dar à obra de Drummond consiste na análise de um único livro, buscando as principais respostas temáticas na leitura dos poemas e na sua conseqüente inter-relação. Algumas das principais obras da fortuna crítica concentram-se nos temas da obra drummoniana, ou em seus aspectos formais ou estilísticos (no primeiro caso, por exemplo, está Affonso Romano de Sant'Anna em *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*; no segundo, o clássico *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Hécio Martins; no terceiro, *Drummond, a estilística da repetição*, de Gilberto Mendonça Teles). Outros autores estabelecem um estudo cronológico da obra, dividindo-a em fases com temas e concentrações principais (obras como *Verso universo em Drummond*, de José Guilherme Merquior, ou *Poética e poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de John Gledson). Há apenas um caso conhecido de uma análise extensa de um livro de poemas do poeta mineiro: *Drummond: uma poética do risco*, de Iumna Maria Simon. No caso de *A paixão medida*, procurei manter na análise a seqüência dos poemas apresentados para recepção. Fugi à ordem em apenas um caso, para ressaltar o elo temático. Considero proveitoso esse tipo de análise, por propiciar o estudo mais ou menos detalhado de cada poema, buscando nestes as relações com outros poemas do *corpus* e de cada *corpus* com o todo da obra. Esse tipo de análise não

prepondera sobre as análises temática ou capitular; torna-se apenas um outro modo de olhar e considerar a obra de um dos maiores poetas da língua portuguesa e do mundo.

Dado que este outro olhar não tem a pretensão de considerar-se um olhar exaustivo, seja sobre o que já foi descoberto acerca da temática drummoniana, seja dos próprios temas e relações levantados no livro, foi necessário reduzir o número de obras citadas, no intuito de não pôr a perder a análise do objeto. Mais material foi lido do que citado, quando do interesse de aclarar a leitura dos poemas.

Antes de discorrer sobre teorias utilizadas, ressalto haver procurado um aporte teórico principal, com uma qualidade dominante: não sobrepor-se ao material extraído da leitura do *corpus*. É meu intento que a principal explicação de *A paixão medida* seja dada pela própria obra. Os aportes teóricos de Hugo Friedrich¹ e Iuri Lotman², portanto, são instrumentos de auxílio, por fornecerem abordagens acerca da lírica na modernidade. A lírica moderna como um objeto cuja natureza está na palavra (de Friedrich) e os princípios de repetição na organização do texto poético (de Lotman) são instrumentos valiosos na compreensão do *corpus*.

A divisão dos capítulos parte da seqüência dos poemas. Procuo, ao longo do trabalho, manter sua ordem de recepção. O primeiro capítulo, “Poemas introdutórios: diálogo entre natureza e língua”, abarca os quatro primeiros poemas, “A folha”, “A suposta existência”, “Arte poética” e “A paixão medida”. Separo estes quatro poemas para análise inicial por serem os poemas introdutórios, em cada livro na obra drummoniana, espécie de manifesto acerca da temática, discussão primeira dos assuntos ou ponto de partida, do qual um tema principal será desenvolvido.³ No caso de *A paixão medida*, os primeiros poemas tratam da relação entre a natureza e a língua, opositivamente, a princípio. De uma dubitação e uma supremacia do mundo exterior ao eu, surge contraposta uma afirmação da realidade lingüística e poética. Juntamente à análise do texto poético, considero a relação da leitura extraída dos poemas com os aportes teóricos principais. Estes últimos aparecem distribuídos ao longo do trabalho. Seu peso, no entanto, não está ausente; ao contrário, é guia fiel da investigação, sem sobrepor-se à voz da própria obra analisada.

O segundo capítulo, “Poemas do meio do caminho: olhares sobre a vida presente”, analisa a série de poemas que vai de “Os cantores inúteis” a “Antepassado”, antes de se iniciar

¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

² LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

a série que trata especificamente da morte. Nesse grupo há grande variação temática, que vai do canto poético ao amor, da memória e da família à crônica do mito e do sofrimento do mundo. O todo corresponde aos temas relativos à vida, pensada frente à urgência que o horizonte da morte impõe. Assim, encontram-se vários prenúncios do tema a ser tratado no terceiro capítulo: os poemas “O prisioneiro” e “Aparição”, por exemplo, dialogam com a idéia de morte, de alma que reluta em permanecer no corpo. Há, na temática, como que um balanço do que o eu-lírico tem como importante e válido em sua vida.

Mas é o tema da morte aquele que irá englobar todos os temas desenvolvidos, interagindo assim com todos os poemas. No terceiro capítulo, estabeleço uma análise da morte cantada em uma série de dez poemas. Apesar de usar algumas definições e considerações de outras áreas, ou mesmo de outros livros de Drummond, procuro ater-me à temática explicitada nos poemas, no que neles está dito. Ressalto novamente: procuro trazer à tona uma explicação da poesia baseada nos próprios poemas, como pontos de conexão da interpretação. Ainda no mesmo capítulo, analiso a série de poemas separada pelo título “E mais”, após o último poema relativo à morte. Na referida série, aparecem dois poemas lançados anteriormente à primeira edição de *A paixão medida*, aqui compilados: “A visita” e “O marginal Clorindo Gato”, mais outros quatro poemas, que de certo modo retomam a temática relativa à vida e à morte, não mais como simples dialética, mas como uma superação dos pólos em um todo afirmativo. Drummond parece, ao longo do *corpus*, buscar uma saída para a aporia da morte, uma solução para o que não tem solução. Irá consegui-lo a partir da reflexão sobre a poesia, e de como esta pode transformar-se em vida.

A esse respeito, a intertextualidade com a poesia de Camões é marca definitiva. Os dois últimos poemas do *corpus* são homenagens ao poeta português que tornou sua língua elemento de grande poesia. Mas mais do que homenagem, os poemas dedicados a Camões são exemplos de como a poesia pode fazer-se vida, e como os poetas podem adquirir vida após a morte física. Tal desejo, frente à morte sentida como próxima, adquire relevância no contexto do livro. Os poemas anteriores aparecem com um significado, não diferente, mas ampliado. O desejo da vida tornar-se poesia para fazer-se novamente vida é demonstrado em cada poema, seja em forma ou em conteúdo. O diálogo com a tradição, na forma do soneto e da redondilha, surge em certos pontos-chave. Ressignifica-se também a inquirição acerca da natureza, para um contexto em que esta se torna substrato do fluxo de vida e morte no mundo; dialogando com a poesia, e nela inserida, a própria natureza dura além de si.

³ Patentes e bem conhecidos são os casos de “Poema de sete faces” em *Alguma poesia*, e de “Consideração do poema”, “Procura da poesia” e “A flor e a náusea”, em *A rosa do povo*.

Procuro apresentar, também, ao longo da análise, exemplos do tratamento que Drummond dá aos temas de cada poema em outros livros. Em grande parte, encontram-se nas notas de rodapé. Mantive o título dos poemas no corpo do texto apenas quando apresentavam continuidade em relação ao poema analisado.

Concluindo, espero poder, com esta análise, contribuir para o estudo de um poeta cada vez mais universal, ou eterno, como certa vez ele disse querer ser. Drummond vive em cada leitor, cumprindo seu desejo através da vida jogada em sua única aposta: a poesia.

1 - POEMAS INTRODUTÓRIOS: DIÁLOGO ENTRE NATUREZA E LÍNGUA

*Nature is a language, can't you read?
So ask me ask me ask me.*

(Morrisey – “Ask”)

A paixão medida, como outras obras de Drummond, apresenta uma estrutura arquitetural. Os textos podem ser lidos em separado, mas sua seqüenciação é também uma montagem que acaba por se tornar um itinerário, um raciocínio em desenvolvimento, e que acaba por per-formar uma tese, ao mesmo tempo em que a propõe. Estudar os poemas introdutórios e os finais em separado e em seqüência, sem abordar necessariamente do mesmo modo os textos centrais, é procedimento utilizado aqui para dar acabamento ao raciocínio desenvolvido a partir da leitura do *corpus* estudado.

Tal abordagem não desmente a estrutura – ao contrário, a reforça. Também seria viável, por exemplo, no estudo de *A rosa do povo* ou *Sentimento do mundo*, de *Alguma poesia* ou *Claro enigma*, onde os poemas introdutórios, em geral os três primeiros, definem os caminhos a serem seguidos pelo eu-lírico Drummond em suas várias faces, vozes e nomes. Para pensar apenas no primeiro exemplo, os primeiros poemas de *A rosa do povo*, “Consideração do poema”, “Procura da poesia” e “A flor e a náusea”, são o desenvolvimento do pensar sobre o poema, a poesia e a possibilidade de ambos no mundo apocalíptico à época da Segunda Grande Guerra. Os dois primeiros cuidam preponderantemente dessa metapoesia, enquanto o terceiro a contrapõe ao mundo em ruínas. Nesse terceiro poema, “A flor e a náusea”, a situação de drama é explicitada e resolvida. “Uma flor nasceu na rua!” Este verso, variação verbal do sintagma “Rosa do povo” (dados os paralelos rosa / flor e povo / rua, cada paralelo sendo um pólo do drama maior, poesia (eu) x mundo), resolve o drama da poesia como alienação ou como participação⁴. A flor na rua é a poesia que, sem alijar-se de suas premissas e labores, está no mundo para com todos interagir e crescer, sem nada perder de si,

dando-se sem abandonar-se. A partir desse ponto, resolvido esse impasse, o livro passa ao mundo e à poesia. Segue seu caminho.

Estrutura semelhante acontece em *A paixão medida*. Os primeiros poemas se instauram como partes de uma proposição, onde um poema desenvolve o tema previamente abordado ou a ele responde. Para penetrar no universo do *corpus*, siga esse caminho de página a página, investigando o fio condutor que percorrerá ou não um itinerário coerente.

O primeiro poema do *corpus* é “A folha”. Seu primeiro verso já é um desconcerto da sintaxe usual.

A natureza são duas. (p. 19)

Pela quebra da sintaxe usual, a redondilha expressa em si a qualidade da natureza de ser uma e ser duas. Não seriam “naturezas” diferentes, portanto, mas uma natureza duplamente identitária. Segue-se a explicação nos próximos versos, que dizem:

Uma,
tal qual se sabe a si mesma.
Outra, a que vemos. Mas vemos?
Ou é a ilusão das coisas? (p. 19)

A indeterminação acerca de uma face da natureza e a dubitação acerca de outra apresenta o estado flutuante que o eu-lírico confessa nos versos seguintes. Assim, o *corpus* inicia-se com a afirmação acerca da natureza, uma afirmação sem resolução, que se dilui em incertezas e generalizações. Esse modo de expressão se coloca dentro da transformação da sintaxe e da linguagem como um todo na lírica moderna⁵. Como dar segurança de definição do que é a natureza, e do que é o mundo, se uma das “natureza” é um “tal qual” que se sabe a si mesma, portanto em si fechada e de si conhecedora, mas sem doar-se ao conhecimento humano, e se sobre a outra não há a certeza nem da visão, sentido mais utilizado para captar as coisas do mundo⁶?

Mas, mais do que a indefinição da natureza, também o eu passa a questionar-se sobre sua relação com o mundo. A próxima estrofe,

⁴ Vide o item II de BARBOSA, João Alexandre. Drummond e a poesia como conhecimento. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 45-60.

⁵ Ver FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 117.

⁶ Aristóteles. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 36. Ver também: DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: AGE, 2003, p. 63.

Quem sou eu para sentir
 o leque de uma palmeira?
 Quem sou, para ser senhor
 de uma fechada, sagrada
 arca de vidas autônomas? (p. 19)

faz da anáfora da oração “Quem sou eu?” uma pergunta insistente, que desfaz a intenção de modéstia usualmente atribuída a essa oração. Ela passa a inquirir em busca de um significado, uma resposta. Quando toca o leque de uma palmeira, o eu a sente? Quem ele é, para tal? Via dúvida, coloca-se o problema do conhecimento do mundo por parte do eu. Davi Arrigucci Jr. diz que, desde o início de sua obra, o poeta é “alguém que quer conhecer, um inquiridor perplexo que reflete sobre si mesmo, o mundo e a linguagem”⁷. Além de perplexo, esse inquiridor é reiterativo. As perguntas nunca cessam, e nunca são respondidas em medida suficiente.

Os versos da terceira e final estrofe são afirmações e respostas às perguntas anteriores. Estas põem em dúvida toda a relação homem-mundo. A estrofe final coloca frente a frente homem e natureza. O eu-lírico esfacela-se “em frente à folha que cai”, devido à pretensão que tem de ser não apenas homem, mas também uma “não-coisa” ou outra coisa, como um caracol. Esfacela-se porque vê e sabe que a folha “continua em outra folha” (v. 18). Embora o eu-lírico tenha o privilégio de “ser mais forte que as folhas” (v. 20), e de estas sumirem “na varredura” (v. 17), é a folha, como metonímia da natureza e do mundo, que prossegue, alheia.

Para adentrar mais no sentido do poema, passo também a um ponto de análise mais formal. A simplicidade de “A folha” é produto de engenhosa construção. O poema apresenta três estrofes, as duas primeiras feitas de perguntas, a última de respostas ou afirmações. O equilíbrio no tamanho e no número de versos é disfarçado pela partição das estrofes: são vinte versos, metade (dez versos divididos em duas estrofes de cinco) compondo perguntas, metade respostas. Os versos são preponderantemente heptassílabos; a maior variação está no segundo verso, “Uma,”. Essa partição do período para formar dois versos (“Uma, / tal qual se sabe a si mesma.”) é recurso que viabiliza a clareza do que está sendo dito via uma leitura pausada, simulando a pausa no discurso e no pensamento (ainda que seja a clareza de explicitar a dúvida).

A redondilha, sendo o ritmo de construção, propicia também um ritmo à leitura e ao discurso poético. Outras variações métricas estão nos versos 13 (“esfacela-me em frente à

⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 48.

folha”) e 18 (“mas continua em outra folha”), octossílabos. Interessante notar que essas variações se dão nos únicos versos que apresentam a palavra “folha”, enquanto o plural “folhas”, a última palavra do poema, é parte de um verso heptassílabo. “A folha” faz o verso se estender, prosseguir, continuar ainda que minimamente além do ritmo do corpo do poema. Como os versos dizem, ela “continua”, e irá também além do ritmo do corpo do poeta. O privilégio “de ser mais forte que as folhas” não faz o eu-lírico continuar. O poeta sabe de sua mortalidade, como também demonstra saber que a força verdadeira vem do mundo e da natureza, apesar de sua aparente fragilidade em forma de folha. Affonso Romano de Sant’Anna diz que, ao saber-se dentro da conjuntura temporal, “o poeta começa por olhar interessadamente o que se passa ao seu redor, para entender, ao final, o que se passa consigo mesmo”⁸. Ver na folha o mundo e o tempo que prossegue além do ser é parte do itinerário de autoconsciência do eu-lírico Drummond. Autoconsciente, o poeta não se pensa parte da natureza, quiçá devido à sua posição *gauche*⁹. Mais adiante, em “Igual/desigual”, dirá que “Todas as criações da natureza são iguais. /(...) / Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa”. Em “A folha” coloca-se novamente a relação esquematizada por Affonso Romano de Sant’Anna:

Eu maior que o mundo.
Eu menor que o mundo.
Eu igual ao mundo.¹⁰

Apesar de Sant’Anna apresentar esse esquema em sua condição temporal, colocando-o ao longo da obra do poeta¹¹, “A folha” é momento da consciência da finitude corporal, da perecibilidade do ser humano frente à natureza e ao tempo, que, se não são perenes, são mais duráveis do que um forte ser humano. Frente à folha, o ser esfacela-se. Assim, esse poema é um momento “eu menor que o mundo”.

O trabalho formal de precisão dá-se também no cuidado fonético e sonoro das redondilhas, em versos construídos em bases aliterativas, como em “Quem sou, para ser senhor” e “esfacela-me em frente à folha”, reiteração dos fonemas |s-z|, |f-v| e |m| ao longo do corpo do texto, assonância forte do |a|, como em “de uma fechada, sagrada”. Iuri Lotman,

⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 86.

⁹ Procedimento explicitado já no primeiro poema do primeiro livro, e que crescerá como parte do eu-lírico Drummond: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. In: ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 5.

¹⁰ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 16.

¹¹ Ou seja, “eu maior que o mundo” corresponde à fase inicial da obra, com *Alguma poesia*; “eu menor que o mundo”, a *Sentimento do mundo*, e “eu igual ao mundo”, a partir de *A rosa do povo*.

estudando a relação som-sentido, diz inicialmente que a “interpretação dum som na poesia não deriva da sua natureza particular, é antes suposta por dedução”¹². Dado ser o texto poético um texto organizado e regularizado, o crítico e o poeta tendem a considerar cada elemento seu como fora de qualquer gratuitidade. Por estarem privados de significação explícita, os aspectos sonoros são reservas de “palavras vazias”, sentidos vistos além do sentido morfológico e semântico explícitos.

Partindo dessas considerações, a dupla articulação |s-z| ao longo do texto pode ser atribuída à similitude com o som do vento que traz a folha ao chão. O fonema |f| não é muitas vezes reiterado, mas consta nas palavras “fechada”, “esfâcela”, “frente”, “folha” e “forte”. Dado o sentido do texto, da natureza prosseguindo além do eu, a palavra “forte” associa-se com “folha”, apesar de sua colocação sintática alhures, pois é a folha-natureza a verdadeira força; também “fechada” se associa a “folha”, pois, pensando a partir dos enunciados da primeira estrofe, se a folha, que é natureza, é vista, é também um ser fechado em si, que não se explica ou explicita suas razões ao mundo. A “folha” física é facilmente “esfâcelada”, em contraponto com o esfâcelamento do eu que sabe a folha como expressão da natureza perene. Assim, os |ff| do poema espalham as relações da folha em seus versos e na dialética com o eu-lírico.

Outras leituras possíveis do poema serão feitas quando de sua inter-relação com os outros poemas do *corpus*. Passo à análise do segundo poema, “A suposta existência”.

Como desdobramento das questões anteriores, esse poema se estrutura sobre perguntas, em que o eu-lírico inicia questionando o mundo e sua existência fora do olhar que recebe esse mundo.

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
sem ser vistas? (p. 21)

A partir dessas perguntas iniciais, desenvolve-se uma iteração¹³, onde cada questão leva a outra, e onde a soma das questões não leva necessariamente a respostas. A partir da enumeração de elementos inquiridos, o mundo é trazido ao canto poético para ser questionado. Em busca de respostas, as perguntas não cessam.

¹² LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1976, p. 191 e seguintes.

¹³ Ver: CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 107: “processo não-linear (...) [no] qual uma função opera repetidamente sobre si mesma”.

O poema se estrutura preponderantemente em verso livre, em oito estrofes, apenas uma contendo métrica regular, em hexassílabos. As orações distribuídas em versos, embora disfarcem o trabalho fonético, apresentam a estratégia famosa de Drummond, a repetição. Sobre ela, Gilberto Mendonça Teles diz:

tratando-se de elementos de estrutura interna, a repetição gera imediatamente uma corrente intensiva cuja maior significação depende não só do valor semântico da massa repetida como também da extensão e da categoria gramatical a que pertença o vocábulo. O mesmo ocorre com a reiteração de segmentos melódicos, cuja função é também a de atuar como grupos de força, em movimento, desencadeando uma consciência rítmica em que o leitor se vê lançado, como num torvelinho.¹⁴

A repetição é encontrada, primeiramente, não nas palavras ou mesmo nos fonemas, mas no tom. A interrogação constante perfaz dois terços do poema. Não há um fonema que prepondere ao longo do texto que, por assim dizer, auxilie na criação do significado (o fonema |t| é ocorrência forte ao longo dos versos; auxilia, portanto, na amarração do todo, mas sua presença só é semanticamente significativa em partes)¹⁵. Ao invés, é o jogo fonético (quando, por exemplo, um fonema é bastante iterado em um verso e menos no seguinte, que apresenta grande quantidade de um fonema não repetido no verso anterior), além do iterativo entre morfemas e vocábulos, que constrói o canto a partir das amarras sonoras que faz. A partir da terceira estrofe, após a enumeração de vários elementos indagados, a reiteração lexical e fonética une-se ainda mais ao significado.

as coisas não pensadas como coisas,
(...)
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade? (p. 21-22)

O jogo fonético, a reiteração, nessa estrofe, dos fonemas |p|, |l|, |k|, as repetições lexicais na epanalepse de “coisas não pensadas como coisas” ou na epizeuxe de “Existe, existe”, auxiliam o movimento de rotação a partir de um centro: a realidade investigada. A reiteração lexical é tornada mais complexa quando da variação posicional do mesmo item. Gilberto Mendonça Teles apresenta algumas investigações acerca da variação lexical, embora investigue mormente a repetição não variada, reiterativa, sem mudança de posição e função

¹⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.71.

¹⁵ Ver GOMES, Inara Ribeiro. Uma leitura fenomenológica de Drummond. *Cadernos Literários*. Rio Grande: Ed. da FURG. V. 4, 1999, p. 60, que dá uma interpretação diferente. Diz ela: “A aliteração da oclusiva surda |t|

sintática. Considera que, para Drummond, “todas as possibilidades de combinações vocabulares, desde que cumpram finalidades expressivas, quaisquer que sejam elas, e desde que dentro das possibilidades estruturais do idioma, são válidas e são mobilizadas pelo poeta”¹⁶. O exemplo formal de “coisas não pensadas como coisas” repete-se em “meu início só meu”. O elemento do início do verso reiterado ao seu fim fecha o microcosmo tanto relativamente ao som que, reiterando-se, aumenta sua presença, quanto ao sentido que, ao invés de desenvolver-se em direção a outros termos ou a variações, fecha-se, do mesmo modo que o tema do verso fecha-se em si. O sentido total do poema é o de uma investigação que gira em espiral ao redor de um centro, dele jamais se afastando.

Sobre esse procedimento reflexivo da poesia drummoniana, Davi Arrigucci Jr. diz que “Muito dessa força, força de escavação do Eu sobre o Eu até sua raiz no mundo, deriva do movimento rotativo do eixo do pensamento sobre si mesmo, da infinitude da reflexão de origem romântica”¹⁷. Assim implicando intelecto e sentimento, e fazendo de ambos forças motoras de e na poesia, o poema trata, de modo desenvolvido e como um exemplo particular, da expressão do mesmo problema do poema “No meio do caminho”. Essa pedra de toque da poesia moderna ganha aqui novas dimensões: de macrocosmo, na infinita dúvida sobre a realidade da realidade, e de microcosmo, nos versos que começam e terminam com a mesma palavra, fazendo do fim uma volta ao começo. Mas mesmo em tão pequeno cosmo a variação ainda é possível, como mostra o verso “mão que brinca de pegar o não”, onde “mão” e “não” são variações do mesmo elemento (pois já ao fim do texto o eu-lírico duvida da própria existência).

Mas além da reiteração lexical há uma certa estratégia que torna a leitura e o significado mais complexos: a reiteração de morfemas, com variâncias nos sufixos e na posição sintática. Esse tipo de iteração ocorre exatamente a partir da sexta estrofe (quando se complexifica o raciocínio acerca da realidade). Adiante mostro qual o papel de tal estratégia.

Ou tudo vige
planturosamente, à revelia
de nossa judicial inquirição
e esta apenas existe consentida
pelos elementos inquiridos?
Será tudo talvez hipermercado
de possíveis e impossíveis possibilíssimos
que geram minha fantasia de consciência

provoca uma dificuldade de articulação que obstrui a fluência do som e remete para o caráter concreto dos objetos acumulados”.

¹⁶ TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 106-7.

¹⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 65.

enquanto
 exercito a mentira de passear
 mas passeado sou pelo passeio,
 que é o sumo real, a divertir-se
 com esta bruma-sonho de sentir-me
 e fruir peripécias de passagem?

Eis se delinea
 espantosa batalha
 entre o ser inventado
 e o mundo inventor. (p. 22)

Nessa partição de morfemas a partir de palavras-chave é possível elaborar a leitura dos pontos do raciocínio efetuado pelo eu-lírico, justamente com os morfemas que se repetem. Estes são: inquirição-possível-passeio-invenção. Toda “inquirição” traz um elemento inquirido. Nesse caso a questão é se essa inquirição não existirá apenas devido aos elementos exteriores, inquiridos, a que o eu se dirige em sua busca pelo conhecimento e compreensão do mundo. Levantar dúvida não apenas sobre o conhecimento, mas sobre os meios utilizados para abordar o mundo e, assim, conhecê-lo, faz desmoronar qualquer certeza não apenas acerca da inquirição, mas mesmo dos elementos inquiridos, dos sentidos e do mundo.

A dubitação, que antes foi dirigida à verdade do que a visão e o tato trazem do mundo e expressam ao eu (a dubitação do olhar está, por exemplo, em, “Existe, existe o mundo / apenas pelo olhar / que o cria e lhe confere / espacialidade?”; a do tato, em “mão que brinca de pegar o não / e pegando concede-lhe / a ilusão de forma / e, ilusão maior, a de sentido?”), essa dubitação agora amplia-se até a dubitação do próprio eu como realidade. O mundo torna-se um “hipermercado” de “possíveis”. O eu pergunta se esses possíveis mundos geram a fantasia de consciência ao longo do “passeio”, isto é, a trajetória do eu no mundo e contra ele, em uma tentativa de construção por parte do eu. O fato de a pergunta final apontar, ainda que como possibilidade, o passeio como “sumo real”, e dizer que o eu é uma “bruma-sonho de sentir-me” mostra uma oscilação na relação eu *versus* mundo, que pode ser pendular: em “A suposta existência”, como em “A folha”, o mundo torna-se maior. Ainda que, por momentos, a relação estabelece-se como eu menor que o mundo. O próprio eu-lírico o expressa ao mencionar a batalha entre ser “inventado” e mundo “inventor”.

Os versos que mencionam essa batalha são os únicos regulares, justamente aqueles que dividem as tonalidades (interrogativa e afirmativa) das orações. Os hexassílabos marcam a passagem da pergunta, da inquirição, para a afirmação. Diz o eu:

Sou ficção rebelada
 contra a mente universa

e tento construir-me
de novo, a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu (p. 23)

Esse eu que se tenta organizar, construir, conota essa tentativa textualmente na construção dos hexassílabos. Entre esses, o decassílabo “de novo a cada instante, a cada cólica”, ultrapassa a métrica, que retorna no verso seguinte, fazendo do verso não-isométrico a própria cólica, o espasmo visual e textual a que as palavras também referem. Do mesmo modo, os versos que se seguem (“e distender um arco de vontade / para cobrir todo o depósito / de circunstantes coisas soberanas.”) são a distensão verbalizada e versificada, e assim gráfica, desse arco para além do ser.

A elaboração gráfica, em sintonia com o significado, aparece também nos versos curtos dentro do corpo do poema. Já em “A folha”, o verso “Uma” traz a pausa necessária ao verso/discurso, quando o eu separa as faces da natureza. Os versos curtos de “A suposta existência”, conquanto também pausas, propiciam outras expressões. Na terceira estrofe, “Que fazem, que são / as coisas não testadas como coisas, / minerais não descobertos – e algum dia / o serão?”, o isolamento do verbo no último verso acentua a interrogação através da pausa na leitura entre o verso anterior e este. Outros versos, além de instaurar a pausa na leitura, demorando-a em uma linha, usam essa pausa para marcar certas instâncias. Por exemplo: a conjunção “enquanto”, tornada dissílabo na sexta estrofe, pelo isolamento das outras partes do discurso, ressalta o próprio sentido da palavra (“durante o tempo em que”), pois separa fisicamente, no papel, as ocorrências simultâneas: os “possíveis e impossíveis possibilíssimos” que geram a fantasia do eu “durante o tempo em que” este passeia. Os outros casos de versos curtíssimos, como “prosegue” e “de luta”, marcam o sentido das palavras, assim também ressaltando-as no corpo do texto.

A última estrofe, em vez de desfecho da batalha, é uma notícia de sua continuação. As perguntas não pararam, o eu-lírico apenas não as explicita.

A guerra sem mercê, indefinida
prosegue,
feita de negação, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos. (p. 23)

A prossecução da guerra sem trégua dá a notícia do prosseguir das perguntas que, como já disse, não são explicitadas aqui pelo eu-lírico. O verbo destacado em verso aponta peremptoriamente. Se incerto é o mundo, certa é a guerra contra ele, e sua continuidade. Do mesmo modo, “de luta” marca a síntese do poema, do canto aberto contra o mundo. Diferentemente de “O lutador”¹⁸, que lutava com as palavras, a luta agora é também aberta à realidade, contra ela. Uma luta na qual o eu sabe-se menor do que o mundo, pois se sabe mortal. Essa luta se apresenta ao longo do *Opus drummoniano*. Não é uma luta que se vá conter em uma dialética, mas que a ultrapassa. A interrogação aqui é feita “acerca da” realidade do mundo, não da poesia, mas como poesia.

Diversos são os poemas no *corpus* cujo corpo é formado por indagações, ou onde as indagações, ainda que não sejam numericamente preponderantes no poema, fazem parte do cerne da investigação. As perguntas preponderam quase de modo absoluto, e fazem do inquirir acerca do mundo o próprio trabalho aporístico: cavar a terra sem achar escape¹⁹. O eu que desdenhara o conhecimento total da máquina do mundo em *Claro enigma* mais uma vez debruça-se sobre a casca da realidade com as armas da poesia. O inquiridor perplexo do início da obra continua a inquirir ainda quando a maturidade já vai longa.

Essa inquirição, como disse, se faz em poesia. Com os elementos que possui: as palavras, duas mãos, o sentimento do mundo, o coração que pergunta e os olhos que não, Drummond ainda tece um mundo frente ao mundo que ainda mal conhece, mesmo após tanta luta.

Se o observador lê o mundo com seu olhar, é legítimo afirmar que o seu olhar percorre não só as formas poéticas, mas também realiza uma reflexão analítica do que percebe. Ler o mundo, conhecê-lo pelo olhar é clarear a vista, a própria visão das coisas que nos cercam, o que, num grau de expressão, o poeta realiza. O conhecer pela reflexão e exame do mundo visto é examinar suas formas de modo a refletir sobre uma realidade e expressá-la após um entendimento que liga a visão à racionalidade, toda ela. E mesmo sem a racionalidade há visão, mas o ordenamento do mundo acontece quando existe uma reflexão, um ver de novo e uma análise do que se retém da visão.²⁰

E, no entanto, essa mesma reflexão acerca do retido é a trajetória que levará à dúvida. O que o eu vê e sente do mundo não confirma nunca a doação deste mundo para o eu. De

¹⁸ In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 99-101.

¹⁹ As perguntas reiteradas são uma constante na obra drummoniana. Vários poemas são formados preponderantemente desse modo, por exemplo: “Perguntas em forma de cavalo marinho” em *Claro enigma*, “Especulações em torno da palavra homem” em *A vida passada a limpo*, “Essas coisas” e “Viver” em *As impurezas do branco*, “Um besouro em toda parte” em *Discurso de primavera*, “Dois rumos” e “Verbo ser” em *Boitempo*.

²⁰ DALL'ALBA, Eduardo. Op. cit., p. 62.

certa forma, o trajeto do pensamento explicitado em “A suposta existência” pode ser comparado à discussão entre a preponderância, na construção do conhecimento, dos sentidos e do mundo exterior sobre a mente, ou da mente sobre os sentidos e o mundo exterior – assunto bastante controverso até Immanuel Kant encerrar a questão com a *Crítica da razão pura*²¹. Essa discussão aconteceu de modo forte a partir da segunda metade do século XVII até o fim do XVIII. O “Ensaio sobre a compreensão humana” (1689), do inglês John Locke, defendia a preponderância dos sentidos sobre a mente, baseando-se no argumento de que só conhecemos o mundo via sentidos. O homem, nascendo como *tabula rasa*, iria apreendendo o mundo aos poucos, até a formação da memória e do conhecimento. A matéria seria o material da mente. Esse argumento foi refutado pelo bispo George Berkeley: só é possível conhecer o mundo através da mente, porque só esta oferece os sentidos para captar o mundo, que é percebido então como feixes de sensações de calor, frio, altura, cor, etc. Assim o mundo tornara-se mente pura. Mas Berkeley também é refutado pelo escocês David Hume, que advogava ser a mente uma inferência construída a partir das idéias, lembranças e percepções.

Assim, a mente não existiria como algo fora da percepção. Com a destruição da mente abstrata, tanto a ciência quanto a religião da época viram seus dogmas abalados. No caso da religião, não mais se poderia pensar na alma guiando a mente, já que a primeira não fora identificada dentro dos processos mentais. No caso da ciência, as leis e sua assim chamada “necessidade” foram descartadas, por serem consideradas hábitos advindos de inferências a partir de fenômenos. Buscando a realidade da mente e do mundo, a filosofia havia feito uma desconstrução da percepção, da mente e do mundo, que não eram mais confiáveis para entendê-lo.

A solução de tal impasse foi apresentada por Immanuel Kant na *Crítica da razão pura*, ao afirmar que mente e mundo formam a percepção e o conhecimento humano: a mente através dos sentidos de espaço e tempo, que não são coisas percebidas mas modos de percepção *a priori*, ou seja, toda percepção e experiência os implica e pressupõe; o mundo via fenômenos, que são percebidos *a posteriori*²². O eu-lírico Drummond, em momento de dubitação, retira-se do tempo e presentifica toda a ação dramática no embate da percepção do mundo. Toda a seção de perguntas se faz entre os pólos das argumentações paralelas aos estudos de Locke, Berkeley e Hume. Assim na primeira estrofe, os versos “Existem as coisas / sem ser vistas?”, assim como mais adiante, na quarta estrofe, “Existe, existe o mundo / apenas

²¹ Um resumo de tal discussão pode ser encontrado, por exemplo, em DURANT, Will. Immanuel Kant e o idealismo alemão. In: _____. *A história da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 245-277.

pelo olhar / que o cria e lhe confere / espacialidade?” interrogam acerca da existência do mundo em termos de espaço, partindo do ponto de vista de Berkeley. Já na sexta estrofe, a preponderância passa, através do uso da conjunção “ou”, para o ponto de vista lockeano e humeano, em que o “passeio”, sumo real, geraria o passeador/passeado, sendo essa a escolha do eu-lírico para calar a batalha que continua. Ser e mundo não se anulam ou se deixam vencer, cada um apresenta suas armas (o eu sabe que o olhar confere espacialidade ao mundo, mas duvida se apenas esse olhar cria o mundo). O isolamento do verbo “prossegue” também aponta outra face da escavação de sentido no poema: a da abstração do elemento temporal.

Até a sétima estrofe, a maior parte dos verbos aparece em forma de particípio, sem forma ativa. As coisas são “vistas”, o apartamento é “desabitado”, as coisas não são “testadas”, as estrelas não “pensadas”. Mesmo a conjugação “existe” apresenta pouco aspecto temporal explícito. As orações em forma de perguntas também retiram toda ação presente dos verbos que aparecem conjugados neste tempo. O tempo como consecução, passagem de momentos, surge explícito apenas no verso “prossegue”, na última estrofe. Antes, ela se “delineia”, se esboça, ainda não anda no tempo. Quando prossegue, o eu não mais a canta explicitamente, mas resumidamente: “feita de negação, armas de dúvida / táticas a se voltarem contra mim”.

Quando, a seguir, o eu expressa a teima sobre a existência possível do “inimigo”, justapõe de imediato o sintagma “se existimos”, assim ampliando sua existência à existência de toda a humanidade. Um *gauche* isolado sabe-se um humano torto, jamais pensa-se um inumano. A luta expressa é contra o inimigo, o fora-de-nós, o mundo. Não sabe(mos) se é(somos) luta real ou hipótese de luta. Mas luta(mos), isto é certo. Essa resolução dá existência, ainda que relativa, ao ser. A consciência de uma luta por uma possível existência faz dessa consciência uma existência, ainda que não no mundo dos fenômenos, mas das idéias.

Esse movimento de retirada do sensível para o ideal é marca do *gauche* Drummond, sempre em descompasso com o mundo. Este continua além, nas “circunstâncias soberanas”, não domadas pelo arco de vontade do eu. Para que o início do eu brote da faina, trabalho exaustivo e longo, este sai do mundo, a ponto de duvidar do próprio mundo. Já “Cantiga de enganar”, de *Claro enigma*, desfazia da realidade do mundo, mas em movimento afirmativo.

²² Ver KANT, Immanuel. Estética transcendental. In: _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 70-89.

Que diz a boca do mundo?
 Meu bem, o mundo é fechado,
 Se não for antes vazio.
 O mundo é talvez: e é só.
 Talvez nem seja talvez.
 O mundo não vale a pena,
 Mas a pena não existe.²³

Noto estratégias semelhantes, no trecho curto, entre essa cantiga e “A suposta existência”: verso que inicia e termina com a mesma palavra; inquirição acerca do mundo fenomênico. Também o eu se afasta do mundo; ao contrário do poema de *A paixão medida*, “Cantiga de enganar” o faz pela ironia, através de uma tomada de posição que leva as considerações de Berkeley a um extremo: “O mundo é talvez, e é só. / Talvez nem seja talvez”. Se antes, em *Claro enigma*, o mundo se fazia menor, aqui é pendularmente maior. Não obstante, o eu mantém-se à distância.

Mas esse eu não está distante apenas do mundo, mas também das idéias. Se sua perquirição o retira para longe do mundo, seu labor poético o retira do plano das idéias. Falando sobre a “idealidade vazia” como característica da lírica moderna, Friedrich diz que esta seria a tentativa da lírica de alcançar os planos imateriais, o infinito, o absoluto. Essa tentativa é frustrada pela própria característica da modernidade de estar “atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas [se sentindo] impotente para poder criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido”²⁴.

Referindo-se indiretamente à fealdade e ao caos do mundo moderno, Friedrich também fala da incapacidade de transcender esse mundo e essa abordagem. As palavras seriam insuficientes para propor outra transcendência, e nem mesmo os arabescos da poesia conseguem alcançá-la. Por outro lado, também a própria mentalidade de impotência leva o poeta e a lírica (e quiçá o leitor) a desenhar um arco de vontade, que ascende aos céus do além-deste-mundo, mas tem de descender ao chão por não conseguir transpor certas barreiras, e a linguagem é uma delas. A própria linguagem acaba por tornar-se outra barreira à transcendência. Sua materialidade vai sempre referir a processos pertinentes ao plano mundano, humano, material enfim. Mesmo a linguagem mágica, criada pelo labor poético e pela leitura polissêmica, só avança a ponto de dizer acerca da existência de planos ulteriores de conhecimento e/ou experiência, desfazendo o real, e até construindo o irreal, mas sem transcender a materialidade lingüística em direção a uma realidade platônica²⁵.

²³ ANDRADE, *Poesia completa*. Op. cit., p. 258-261.

²⁴ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 49.

²⁵ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 79-80.

A reflexão constante nos dois primeiros poemas, embora sua parecença com as formas textuais filosóficas (das quais toma termos tais como espacialidade, “concretitude”, inquirição), é poesia, portanto canto, por mais aparentemente antipoética que possa parecer, por mais raso que seja o canto²⁶. Um *gauche* que, torto para o mundo, vai cantar ao mundo do qual duvida, usa da poesia, de sua materialidade, e cria outra realidade, entre material e ideal, lingüística e poética. Isso posto, passo aos próximos poemas.

“Arte poética” é uma guinada na direção contrária à seguida pelos dois poemas anteriores. Seus sete versos

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
 uma longa duas breves
 duas longas
 duas breves entre duas longas
 e tudo o mais é sentimento ou fingimento
 levado pelo pé, abridor de aventura
 conforme a cor da vida no papel. (p. 25)

são como um nó que fecha o caminho que parecia se desdobrar, na reflexividade sem fim de “A suposta existência”. Mas, ao mesmo tempo que fecha o caminho, o poema abre todos os caminhos. Os quatro versos iniciais escrevem as sílabas e a contagem dos pés poéticos. Em seqüência: iambo (breve+longa), troqueu ou coreu (longa+breve), dáctilo (uma longa duas breves), espondeu (duas longas), coriambo (duas breves entre duas longas). Dispõe em versos a contagem dos pés dos versos, e faz metapoética da poética: ao explicitar a contagem das sílabas gregas e latinas, transforma a descrição destas em sílabas poéticas do português, e em tipos de metros. Respectivamente: alexandrino (12 sílabas), redondilha maior (7), trissílabo (3), eneassílabo (9).

Os três versos finais respondem à inquirição dos poemas anteriores, resolvendo-a sem dar resposta: “e tudo mais é sentimento ou fingimento”. Ao demonstrar que sua inquirição é, antes de mais nada e além de tudo, poesia, o eu-lírico demonstra haver encontrado a vida e a realidade em seu trabalho. Embora a inquirição anterior seja uma forma válida de abordagem do mundo, e necessária, as perguntas incessantes continuam apenas como perguntas, não respondem às anteriores nem a si próprias. Antonio Candido, ao referir-se sobre a “meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” de Drummond, diz que

²⁶ DALL'ALBA, Eduardo. Op. cit.

A natureza e situação do ser, o problema do homem retorcido e enrodilhado, que tenta projetar-se no mundo igualmente torto, é grave pela paralisia que pode trazer, anulando a existência. O movimento, isto é, a vida, estaria numa espécie de certeza estética, relativa à natureza do canto que redime.²⁷

Apesar da correta afirmação, na mesma página, de que “ao longo da obra de Drummond, não observamos a certeza estética (...) e sim a dúvida”, o canto se imprime, em “Arte poética”, como certeza frente ao mundo torto que se mostra para o homem incerto. O último verso sintetiza a escolha do canto como certeza: “tudo” se conforma à “cor da vida no papel”. A vida, a partir de então, se fará em poesia, no papel. Para a leitura, o expresso no poema pode ser tanto sentimento verdadeiro como fingido por parte do poeta que o produz. Isto interessa de sobremodo, frente ao fato de que é o “pé” quem leva tudo o que o poema diz, ele é que importa.

Mais uma vez, os aspectos artesanais ressaltam. Ainda que o texto seja abordado como um todo, é em cada parte sua, cada elemento construtivo do texto, cada palavra, letra, fonema, pé, que se faz o percurso linear do texto. Linear aqui significa não o sentido, mas o passo que cada pé dá, assim como cada palavra é lida: uma de cada vez. Friedrich fala de um “modo de ver astigmático”²⁸, desviado, na construção da lírica moderna. De modo análogo, há esse modo “miope” de ver, isto é, ressaltando cada elemento, ainda que mínimo, para o sistema poemático que se gera.

O último verso do poema aponta a questão acerca da vida que se faz no papel. A expressão “cor da vida no papel” é ambígua, ou ambivalente: a cor é “da vida”, e portanto à vida pertencente, apresentando-se e expressando-se “no papel”; ao mesmo tempo, a vida pode pertencer ao “papel”, e nele ganhar cor. Vida e papel são assim termos em relação de igualdade. Apesar de qualquer dúvida que possa haver acerca da realidade do mundo, a poesia e o poema são realidades construídas que não são, por isso, menos reais.

O trabalho fonético e formal dos versos é índice da lida poderosa e intensa na linguagem e é desta que é feita a poesia. O apuro formal é parte da própria estrutura da lírica moderna. Friedrich diz, acerca da lírica de Mallarmé, que “na lírica contemporânea (...) permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambigüidade exige a ligação da forma, como um apoio num espaço sem coisas concretas, como caminho e medida para seu canto poético”²⁹.

²⁷ CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 113.

²⁸ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 22.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 116.

Essa realidade da poesia pode ser lida ao se reler o poema “A folha”. Os versos

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. (p. 19)

falam de uma folha que continua em outra folha. E a ambigüidade aqui provê mais uma leitura possível. “Folha”, em estado de dicionário é tanto

1. Bot. Órgão laminar e verde das plantas floríferas ou fanerógamas, que constitui a estrutura assimiladora por excelência, e que consta de uma lâmina verde, o limbo, de uma haste ou pecíolo e, por vezes, de uma parte basal alargada, a bainha. [quanto]
3. Pedaco de papel de determinado tamanho, formato, espessura ou cor, usado para diferentes fins.
4. Cada uma das unidades materiais de que se compõe um livro, revista, jornal, caderno, etc., cujas faces têm o nome de página.

Assim, a folha que cai continua em “outra folha”, que pode ser lida tanto como outra folha de árvore, quanto como uma folha de papel, em que continua, permanecendo então sob a forma de nome, escrita. Davi Arrigucci Jr., ao analisar “Áporo”, diz que “a concepção do poema com certeza derivou da leitura sagaz e do levantamento das palavras ‘em estado de dicionário’, a que se refere o poeta na ‘Procura da poesia’”³⁰. A natureza, de experiência vivida no (corpo e alma do) poeta, se faz vivida na representação da vida em poesia. Antonio Candido expõe com concisão a relação entre poesia, vida e natureza:

para o poeta tudo existe ante de mais nada como palavra. (...) a idéia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda *natureza*, uma segunda inteligibilidade.³¹

Mesmo nos momentos de maior dúvida e isolamento, o eu-lírico produz e vive através da poesia. E essa produção é também natureza. Voltar ao verso inicial do primeiro poema: “A natureza são duas”, após a leitura do terceiro, ressignifica esse verso. De uma natureza dupla

³⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p.79.

³¹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 117-118. Grifo meu.

em termos de realidade (como em-si e como fenômeno), ela passa a ser duas: como realidade e como língua. Mikel Dufrenne, em seu trabalho sobre a natureza do poético, ao discorrer sobre a teoria da informação, diz que “ela nos convida a considerar a linguagem como natureza: ao mesmo tempo como sistema físico e como objeto percebido”³². Mais adiante, dirá que, quando se trata a linguagem como natureza, “basta que ela se diga, pouco importando o que diz”³³.

Separar a informação da significação e da expressão, para fins de método, permite ver a língua como objeto em si, ou como natureza, como o quer Dufrenne. Essa língua-natureza se constrói em *A paixão medida*. O eu-lírico está consciente de lidar com uma natureza, a poética, ainda que a outra, a da realidade dos fenômenos, lhe escape à inquirição. Abordando a significação, Dufrenne conclui que as palavras têm sentido porque são o próprio sentido. O todo conceitual se faz na abordagem da expressão, isto é, no papel da fala. Nas palavras de Dufrenne:

É que a palavra encontra na fala uma materialidade carnal, um sabor o qual, precisamente, a poesia nos permite degustar, impedindo-nos de ir demasiado rápido ao sentido conceitual, conforme um processo em que a palavra é utilizada sem ser saboreada por si mesma. Só há expressão quando a carne corporifica esse sentido, quando a significação é propriamente natural.³⁴

A língua na expressão propicia à poesia jogar com a significação, ao considerar o jogo entre o sentido das palavras e frases, e com a informação, ao lidar com a natureza física, sonora ou escrita da língua, levando em conta como esses aspectos concorrem para o sentido geral. Ao fazer da poesia vida no papel, o eu-lírico Drummond a sabe natureza, uma natureza que propicia toda a criação possível, inclusive a da dúvida do mundo, ou de reinos estranhos, arabescos e fantasias. Mais do que tudo, no entanto, sua obra constrói, com a natureza da poesia, uma vida retirada da vida vivida. Dado a poesia poder falar tudo, inclusive o que não é possível em um país onde “é proibido sonhar”, Drummond vai tornar a própria vida matéria de poesia.

Essa reflexão advém da poesia romântica e parece a princípio contradizer os procedimentos da lírica moderna. Esta, segundo Friedrich, “evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu predomínio do estilo”³⁵. Embora tal explicação seja

³² DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 25.

³³ Idem, *ibidem*, p. 28.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 37.

³⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, p. 150.

correta, a lírica drummoniana irá tornar o procedimento mais complexo. Utiliza-se da própria vida como matéria poética, nos aspectos sentimentais, anedóticos, filosóficos, sem nunca descuidar do trabalho rigoroso de língua. E é esse trabalho a fonte da poesia.

O que parece ser o resultado, ou seja, a “forma”, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o significado, é o resultado. No início do ato poético, há uma “nota” insistente e prévia à linguagem dotada de significado: algo como uma entonação sem forma. Para dar-lhe forma, o autor procura aqueles materiais sonoros que mais se aproximam dessa nota. Os sons se unem formando as palavras e estas se agrupam finalmente formando motivos com os quais, em último termo, se elabora um contexto com sentido completo.³⁶

Assim, a nota interrogativa de “A suposta existência” desdobra-se em canto e cria significados *ad infinitum*, que são controlados, por outro lado, pelo próprio canto. As categorias de versos clássicos indiretamente cantados em “Arte poética” aparecem novamente em “A paixão medida”, último dos textos iniciais e poema que dá título ao livro.

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? (p. 27)

Aqui os arranjos de sílabas longas e breves são trocados pelo seu nome comumente dado nos estudos de versificação: em vez de “verso formado por sílabas longas e breves”, há uma “trocaica”; em lugar de “uma longa duas breves”, uma “dáctila”. Os pés poéticos aqui adjetivam tudo o que cerca o amor e, ao fazerem, transformam o sentido usual dos nomes dos pés, transformação esta auxiliada por sua etimologia. O eu amou a amada trocaica, isto é, “de pés rápidos”. Com a ternura dáctila, isto é, dos dedos, e gesto espondeu. A designação de espondeu a um gesto pode ser inferida da construção do pé espondeu: duas sílabas longas, e assim um gesto longo. Os iambos então se entrelaçam: este é o único caso, no poema, de pé em função substantiva; sendo o iambo um pé, a outro pé se entrelaça. O dia alcmânico é dia de “três dáctilos e uma cesura”. Assim cheio de dedos de onde se inferem toques. O instinto “ropálico” vem do pé que inicia com um monossílabo e onde cada verso possui uma sílaba a mais que o anterior. Ou seja, um crescendo. Ao mesmo tempo, a etimologia de ropálico

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 51.

significa “em forma de clava”. Este “estado de dicionário” entra na leitura do poema, e soma-se ao amor, ganhando conotações fálicas: essa forma da clava rompe a porta “pentâmetra” de modo “leonino”.

Dois caminhos interpretativos se fazem. No primeiro, o verso de cinco pés (pentâmetro) é aqui rompido pelo monossílabo (ropálico) que rima com o hemistíquio (leonino) do quintissílabo. No segundo, o nome dos pés ganha sentido pela adjetivação sonora: “leonino” passa a ser o modo como esse instinto rompe a porta, metáfora aqui da penetração sexual. Após, vem o gemido “trilongo”, ou de três sílabas longas. No nome do pé de três sílabas longas vem o gemido do orgasmo entre murmúrios de sílabas breves. Mantendo a metáfora sexual construída a partir do sentido físico do verbo “amar”, é possível aqui pensar tanto um gemido dado entre murmúrios por uma só pessoa, quanto nos gemidos e murmúrios como conversação de amantes. Os três versos finais presentificam o canto, quando o eu sabe-se cantando o passado, a “quebrada lembrança”.

Ainda aqui saltam os pés: o crepúsculo é ecóico, nome extremamente afim de “eco”, e pé cujas duas últimas palavras terminam com duas vogais idênticas. Nesse crepúsculo, a lembrança é “quebrada”. Torna-se forte outra inferência à nomenclatura de versificação, dados os outros vocábulos significativos no poema: “verso de pé quebrado” é o verso malfeito. Adjetivando a lembrança, esta é lida como malfeita, incompleta. Em um verso, o eu-Drummond sabe o passado e a rememoração como construção própria, construção mínima do que se viveu; lembrar é precário, mas preciso. Recém-saído da poesia construída pela biografia, na série *Boitempo*, resta ainda uma última lembrança, imperfeita, “quebrada”, do ser amado, de uma delícia grega e latina, aqui adjetivada como “inumerável”, ultrapassando, portanto, toda a contagem dos pés dos versos. Essa lembrança inumerável aparece em dois níveis: a da mulher latina ou grega amada em um dia alcônico, longo, porém cesurado, e a da poesia que, em meio à numeração e contagem dos versos, é incontável. O poema pode ser medido, contado. Os nomes de pés conformam e fazem peso numérico, quantitativo. Mas por si não podem contar o que é inumerável: a poesia contida na contagem desses versos, que pode ser canto numerado, mas também o ultrapassa.

Os aspectos formais aparecem relacionados com o sentido dos versos. Os dois versos centrais, não sendo pentâmetros, são de cinco sílabas, referindo formalmente ao pé latino. O sétimo verso traz o eco mesmo antes de referi-lo com o nome do pé: “E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,”. Sendo ecóico o verso cujas consonâncias se reiteram, o conceito aproxima-se bastante da estratégia de repetição, utilizada amiúde na lírica drummoniana, seja em nível morfológico ou sintático. A “quebrada lembrança”, a memória de pé-quebrado, é

enriquecida com o conceito da arte poética. O verso que quebra as normas dos versos anteriores, na mesma estrofe ou poema, é o verso que não está igualado, se diferencia, entorta a métrica do canto, e assim surpreende: é o verso *gauche*, que ressalta pela diferença.

O todo do poema perfaz, ao unir o amor à versificação, este oxímoro de “Paixão medida”: a poesia, que é paixão, fantasia, supra-real, é, e deve concomitantemente ser, medida, posta em forma, em “carne”, segundo o termo de Dufrenne. Essa medida, como o poema expressa, se dá como língua poetizada. “Na lírica contemporânea”, diz Friedrich, “permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambigüidade exige a ligação da forma, como medida para seu canto poético”³⁷. No entanto, como já disse, e como está no próprio poema, a delícia é, apesar da forma – e devido a ela –, “inumerável”, para a qual não há medida. Se o objeto amado pode ser medido (e um bom estudioso/amante jamais deixa de medir/estudar o que ama), a delícia fruída é sem conta. Em artigo introdutório à edição de *A paixão medida*, Miguel Sanchez Neto diz que “a expressão ‘a paixão medida’ não guarda, portanto, mais do que uma semelhança fonética com a idéia de uma paixão comedida, ou seja, de uma paixão em tempos de maturidade”³⁸. “Medida” aqui significa contada, escandida, compreendida enquanto forma; nunca, porém, contida.

Este é o quarteto inicial do *corpus* analisado. Procurar nele uma estrutura que direcione a leitura é procurar uma abordagem ao restante do livro. Vejo uma divisão em duas frentes: 1) a inquirição e a luta contra a realidade exterior; e 2) a exaltação da poesia enquanto forma e canto. Ambas as instâncias estão nos quatro poemas, onde, entretanto, há a preponderância de uma ou outra.

Assim, “A folha”, apesar de conter um verso que pode dar uma direção metalingüística a seu sentido, como disse anteriormente, mantém a pendularidade *eu menor que o mundo*. Essa pendularidade mantém o equilíbrio relativo que Affonso Romano de Sant'Anna aponta como estágio após *Sentimento do mundo* (“O mundo é grande e pequeno”, em “Caso do vestido”, de *A rosa do povo*)³⁹. A folha que continua, seja uma lâmina verde ou um retângulo de celulose, ou ainda a palavra “folha” escrita em uma folha, continua e há de continuar, alheia ao privilégio, à força do eu. “A suposta existência”, ao confrontar diretamente o eu e o mundo em poesia, exacerba esse confronto e faz do mundo o inventor do ser que, rebelado, não aceita esse estado de “estar contido”; mais uma vez, o mundo aqui é maior que o eu.

³⁷ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 116.

³⁸ SANCHEZ NETO, Miguel. A riqueza do vocábulo. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *A paixão medida*. Op. cit., p. 12.

A palavra como tema aparece brevemente como objeto no poema, em “palavra rascunhada no papel / que nunca ninguém leu?”. Como todos os objetos apontados nesse poema, a palavra se desfaz em negativa. Mas essa negativa só pode acontecer, no poema, como palavra. O eu-lírico mostra haver-se conscientizado, ao fim do poema, de que construiu uma realidade (feita de palavras) que trata da dúvida da realidade (fora das palavras); daí o salto posterior para a metapoesia. Os correlatos intencionais (os objetos e relações “fora” do texto) das palavras e frases constantes no poema podem ser negados à exaustão. Textualmente, são existentes, pois que a própria negação é lingüística. A língua tudo permite, inclusive dizer que não existe língua. Em poesia não vale a realidade exofórica: ela cria uma realidade. Está em seu próprio nome: poesia, *poiesis*, criação. Essa consciência de que um mundo foi criado pode ser lida nos versos finais de “A suposta existência”: a procura por saber “se existe o inimigo, se existimos / ou somos todos uma hipótese / de luta / ao sol do dia curto em que lutamos”. Saber se somos hipótese ou luta real é uma luta que se faz “ao sol do dia curto em que lutamos”.

Há assim três níveis de luta: o primeiro aparece no verso inicial da última estrofe, e resume na palavra “guerra” a batalha anteriormente explicitada. Essa batalha sobre a realidade do eu e do mundo leva ao segundo nível: o de ser a própria luta uma hipótese. Essa hipótese, entretanto, não desfaz a luta primeira, que continua sob o dia curto. Esse terceiro nível pode ser tanto o retorno ao primeiro nível, o da guerra pelo conhecimento, e ser portanto anafórico, quanto levar à metapoesia e ser catafórico. Ao resolver posteriormente que o que vale é a arte poética com suas sílabas longas e breves, e que há vida no papel, o “lutamos” do último verso desponta como a luta contra as palavras de “O lutador”, uma luta vã, como a luta contra a realidade pode também ser, e que também continua ao sol, mal rompe a manhã. Esta, no entanto, vemos que produz elementos concretos e intersubjetivos, os poemas. Se o mundo exterior não consegue ser compreendido entre sujeitos, os poemas podem ser lidos e fruídos, ainda que a compreensão nunca seja definitiva, como a do mundo nunca é. Há, no entanto, a criação, a vida no papel.

Quando Affonso Romano de Sant'Anna monta as oposições da lírica drummoniana, o faz sobre uma oposição básica: eu *versus* o mundo⁴⁰. A palavra *versus*, contra, contrário a, indicando enfrentamento e aqui a relação do eu *gauche* com o mundo, também é raiz da palavra verso, o que se volta sobre si e contra si, indicando aquilo que está do outro lado de algo. Assim, na própria relação de enfrentamento do mundo, Drummond é verso, assim

³⁹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op cit., p. 16.

⁴⁰ Idem, p.16.

versificando o mundo *versus* o próprio mundo. A poesia se encontra nesse lugar (no caso da oposição básica de Sant’Anna, literal e espacialmente) entre o eu e o mundo. Octavio Paz explicita tal relação quando diz que “La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana”⁴¹.

Pensar a relação de existência do mundo com o ser humano via palavra, ainda que discursivamente inconcludente, é poeticamente consistente, desde que haja a construção e criação lingüística, mediadora entre o ser e o mundo. Conscientizado o ser sobre a linguagem, e a poesia em específico, o movimento se pendulariza em “Arte poética” como *eu maior que o mundo*: importam os pés poéticos a caminhar, perfazendo a vida no papel e sua cor; o resto é “sentimento ou fingimento”, é de somenos importância. A seguir, “A paixão medida”, unindo vida e poesia no entrelaçamento amoroso, e fazendo da pergunta o modo de escavação e de continuação nos próximos poemas, traz novamente o jogo ao equilíbrio relativo *eu igual ao mundo*.

O tema do amor é estudado sob diferentes facetas na obra drummoniana. Affonso Romano de Sant’Anna o aponta dialeticamente como “aquilo que resiste em meio à decomposição, como uma vocação para a luz”, mas também portando o “desencanto e a noite”⁴². Já Davi Arrigucci Jr., pensando o tema do amor na lírica reflexiva de Drummond, diz que esse amor “é um amor contrariado, não amor cordato; em seu coração pensativo, a paixão é também o ardente desejo de inquirir friamente a razão da discórdia”⁴³. Em “A paixão medida”, o amor físico é cantado e celebrado. Mas vem como lembrança, memória. Uma memória quebrada, imperfeita, que, apesar disso, ou a isso devido, será, nas palavras de Ângela Maria Dias, “não apenas a ativadora do passado ou então o mote nostálgico (...), mas vai constituir, sobretudo, o vetor ontológico e a densidade imagética do projeto drummondiano de investigação existencial”⁴⁴.

Vindo da série *Boitempo*, na qual deteve-se na investigação da infância do poeta, a memória ainda é fonte de inquietação. A lembrança imperfeita produz vazios que o eu preenche com criação poética. Em “A paixão medida”, o recurso da repetição em “E que mais, e que mais” como centro da pergunta tem como resposta “senão a quebrada lembrança”. No entanto, por essa quebrada lembrança ainda estar inserida dentro da pergunta final do

⁴¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 36.

⁴² SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 174.

⁴³ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 137.

⁴⁴ DIAS, Ângela Maria. *O gauche*, a chave e o deus canhoto: o pensamento rememorante em Carlos Drummond de Andrade. In: WALTY; CURY. Op. cit., p. 94.

poema, o “senão” deixa implícita uma alternativa a ela: senão a quebrada lembrança da delícia de amar, o que mais? As várias respostas alternativas à memória se farão, juntamente a ela, ao longo do *corpus*.

Interessante notar que, ao retornar da poetização da memória, o eu retorna à poesia fortemente reflexiva, marca do período do chamado “quarteto metafísico”, na expressão de José Guilherme Merquior⁴⁵. Tanto os dois primeiros poemas, explicitamente reflexivos, quanto os próximos, preponderantemente metapoéticos, mantêm ligação com os livros do período que vai de 1948, com *Novos poemas*, a *A vida passada a limpo*, de 1959. Esta se encontra no uso do estilo “elevado”, ou *gravis stylus*⁴⁶. Os textos introdutórios desfazem-se quase totalmente de tons vulgares ou prosaicos. Não aludem, tampouco, ao cotidiano; ao invés, empenham-se na prospecção reflexiva e séria acerca da natureza e do mundo. A presença de duas linhas irônicas em “A folha” (“e por ordem do Prefeito / vai sumir na varredura”) não compromete o tom sério e elevado, duro e seco da expressão drummoniana. “O não-nobre, o desagradável, não arrastam *per se*, automaticamente, o efeito estético característico da *Stilmischung*”, diz Merquior⁴⁷. E, mesmo, os dois versos apontados são menos baixos do que finamente irônicos. O humor gerado não é o de uma piada, mas o do *wittism*, fruto lingüístico sutil e humorado da capacidade de entender o objeto sob mais de uma perspectiva, e é gerado apenas contextualmente, ao contrapor a instituição de uma prefeitura à natureza do mundo e à percepção senti-mental. A primeira, secular, é vista como ainda menor do que o eu frente à força da natureza. Assim, no tempo humano, a folha é frágil, o eu é mais forte, e o estado mais forte ainda, por controlar o eu e varrer as folhas. No tempo da eternidade, a folha sabe a si mesma e continua, o eu não se conhece (ou não se perguntaria quem é sem responder-se), e a ação do estado é nula, pois o que ele elimina ressurge e continua para o sem fim.

O pensamento humorístico, ainda segundo Merquior, “é o (anti)logos não-linear, o pensamento radicalmente *plural*, pensamento íntimo do impensável”⁴⁸. Saber colocar uma questão sob diferentes perspectivas, dar o tom certo, a forma desejada para se alcançar determinado efeito: mais do que todo humorista, todo grande pensador, seja ele filosófico ou estético, deve saber avaliar pontos de vista, pensar como o “inimigo”, compreender uma situação antes de entrar nela ou quando nela se está. Compreender a vida sob tantos ângulos quanto possíveis, sem disfarçá-los mais do que a própria consciência impede: esta é a atuação

⁴⁵ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 124.

⁴⁶ Idem, p. 14.

⁴⁷ Idem, p. 126.

do pensador-filósofo-esteta-humorista-poeta Drummond. Em tempo: embora utilize a classificação de Merquior, não vejo, como não o via Affonso Romano de Sant'Anna, separação em fases⁴⁹, como um primeiro Drummond, um segundo, etc. Vejo as mudanças e apropriações principalmente como aspecto da contínua maturação do poeta e de sua lírica.

É do palmilhar da compreensão do que é a existência, do inquirir em busca de respostas, que “A suposta existência” se constrói. O estilo elevado, a reflexão do eu sobre o mundo até a sujeição do eu ao mundo, está posto ao longo de todo o poema. Até a questão do eu que aqui fala amplia-se, para além da pessoa do eu-Drummond. Inara Ribeiro Gomes, ao analisar esse poema, diz inicialmente que “o pronome *nós* (verso 12) parece indicar o sentido de ‘nós, a humanidade’ e não uma união do sujeito a um interlocutor imaginário”⁵⁰. Mais adiante⁵¹, destaca a conversão do “nós” em “eu” a partir da sexta estrofe, até voltar ao “nós” na última estrofe: “Se o dilema existencial exposto desde o início do poema foi aos poucos se particularizando, volta, no final do poema, a adquirir um significado geral de situação compartilhada por todo ente humano”. Tal universalidade é também estudada por Merquior no quarteto de livros.

Ao discorrer sobre a instância dos poemas biográficos como prenes de especulação filosófica⁵², diz que não se pode confundir a perspectiva com o discurso em primeira pessoa. Referindo-se à quadra de abertura de “Habilitação para a noite”⁵³, de *Fazendeiro do ar*, diz:

Vê-se claramente que a interrogação feita por um “eu” nada tem aqui de particularmente “pessoal”; nada que diga respeito a uma vivência pessoal. O eu fala da condição humana mais que de si mesmo, e isso, não no sentido do resultado universal de toda mensagem poética autêntica, mas no sentido de uma universalidade de princípio. O eu não fala da vida a partir de *uma vida* — ele aborda diretamente *a vida*, mesmo se se trata de exaltar, sem paradoxo, a instância da consciência pessoal.

O excerto acima poderia referir-se, igualmente, ao “eu” de “A suposta existência”. Esse “eu-nós” ultrapassa a simples subjetividade. Do mesmo modo, a pessoa a falar em “A folha” é esse ser singular-plural que procura conhecer o mundo e conhecer-se. E esse “eu-nós” é, também, uma rara posição na obra drummoniana: a do eu que sai do isolamento do *gauche* e, sem deixar de sê-lo, estende o que sente e pensa a toda a humanidade. Se na maior

⁴⁸ Idem, p. 143.

⁴⁹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 15: “as divisões geralmente estipuladas como fases de sua poesia (...) pareceram-me etapas artificiais (...)”.

⁵⁰ GOMES, Inara Ribeiro. Uma leitura fenomenológica de Drummond. *Cadernos Literários*. Rio Grande: FURG. v. 4, p. 59, 1999.

⁵¹ Idem, p. 64.

⁵² MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 127.

⁵³ Ver ANDRADE. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 399.

parte dos temas e ações da vida o *gauche* é o canhoto, o que fica torto no canto, à margem do direito, como voz de oposição ou, pelo menos, de diferenciação, no poema enfocado há essa mínima inclusão no corpo do todo.

A reflexão contida nos dois primeiros poemas relaciona-se com a questão “poesia e filosofia”. Acerca desse sentido, Affonso Romano de Sant’Anna diz haver traços, na poesia drummoniana, de um pensamento existencialista, “sem que com isto se diga que o poeta pertença a essa ou aquela corrente filosófica”⁵⁴. Já Davi Arrigucci Jr., partindo do “Poema de sete faces”, aponta uma relação entre sentimento e reflexão. Segundo ele, esta “é que torna possível este reconhecimento do próprio sentimento; este depende do movimento reflexivo do pensamento para que aflore à consciência e, a uma só vez, para que possa exprimir-se. Paradoxalmente, é a reflexão o caminho para o coração”⁵⁵.

Assim, o filosófico em Drummond é estabelecido não como adesão a uma corrente filosófica ou modo de pensar, mas como expressão do interior conflitante e desenganado de um *gauche* frente a um mundo também cheio de conflitos e desenganos. Buscar o que está no coração, reconhecendo os próprios sentimentos ainda quando estes não se podem mostrar ao mundo⁵⁶, e torná-lo matéria poética, adicionando a reflexão tanto a essa busca quanto à poetização: assim procede Drummond em sua poesia, que escava sem fim o sentimento, repensa e repisa o mesmo centro. Ou, como diz Affonso Romano de Sant’Anna, “a identificação entre poesia e certas matérias, como filosofia e psicologia, parece residir na dialética inerente a todas elas”⁵⁷.

A correlação entre os poemas até agora analisados e o “quarteto metafísico”, como visto por Merquior, aparece também nos metapoemas. “A poesia sobre a poesia”, diz Merquior, “integra naturalmente a órbita do lirismo reflexivo”⁵⁸. Também nestes o estilo “elevado” predomina: vocábulos corretos, descarnados de elementos prosaicos ou baixos; além disso, os pés poéticos remetem, em ambos os poemas, diretamente à poesia e poética clássicas.

A metapoesia ocorre ao longo de toda a obra drummoniana. Começa nos versos famosos do “Poema de sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução”. E prossegue ao longo de toda a sua obra, em poemas famosos tais como “Segredo” (“A poesia é incomunicável”), “O lutador” (“Lutar

⁵⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 32.

⁵⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 41.

⁵⁶ Por exemplo, os “sentimentos / violentos” em “Estrambote melancólico” de *Fazendeiro do ar*.

⁵⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 32.

⁵⁸ MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., 129.

com palavras / é a luta mais vã”), “Procura da poesia” (“Não faça versos sobre acontecimentos”), “A palavra e a terra” (“O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa, / coisa livre da coisa, circulando.”), “Nudez” (“Não cantarei amores que não tenho / e, quando tive, nunca celebrei.”), entre tantos outros exemplos. Simplesmente através da análise dos próprios versos escolhidos, é possível ver uma constante relacional entre metapoesia e negação. Essa constante, no entanto, não ocorre nos dois metapoemas do *corpus*. É válido, para a investigação do restante do *corpus*, que discorra acerca da metapoesia na modernidade.

Friedrich, que estuda as características estruturais da lírica moderna, desenvolve um “esquema ontológico” em três etapas: “afastamento do real”; “a idealidade, o absoluto, o Nada”; “o Nada e a linguagem”⁵⁹. A primeira, relacionada com a idealidade vazia (ver anteriormente), transfere o concreto à ausência. O descompasso entre realidade e linguagem, a incoerência de tentar fazer da segunda um espelho da primeira, leva à fuga do real, mas também, dado que este é parte da língua, à transformação deste em fantasia, criação. Friedrich cita o uso da perífrase por Mallarmé como um meio de “aliviar uma coisa de sua materialidade brutal”⁶⁰. Esse escape ao puramente sensual leva, como dito antes, à segunda etapa, na busca por uma idealidade. Essa instância, no entanto, não é alcançada, via língua, positivamente. Só a negação, o *Nada*, traz a possibilidade de corporificação (negativa) dessa tentativa de transcendência.

O que preocupa Mallarmé é a insuficiência de todo fato real. (...) Mas quando o idealmente acessível, a quem o fato real é comparado, é removido tão alto que nenhuma definição mais o toca e permanece na indeterminação pura, chama-se, forçosamente, o Nada. O niilismo [*idealista*] de Mallarmé pode ser entendido como uma consequência de um espírito que esvazia todo real para satisfazer sua liberdade criativa.⁶¹

Essa liberdade criativa trará o Nada como absoluto, o que se pode receber de resposta ao que não se pôde alcançar objetivamente, e levará à terceira etapa, a da linguagem como nascedouro do ser absoluto. “Na medida em que ele [o homem] é intelecto e, portanto, linguagem, cumpre-se o Ser absoluto, enquanto este, aqui, e só aqui, encontra seu nascimento espiritual. O absoluto, entendido como o Nada, convoca a língua – e o ‘logos’ – para encontrar nela a sede de sua aparição pura”⁶². Está fundada a linguagem como instância de criação do mundo, já que morada do ser.

⁵⁹ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 122 e seguintes.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 124.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 125.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 126.

Tal afirmação vai ao encontro da de Dufrenne, quando este diz que “no momento em que inaugura seu reino, o homem já é, indivisivelmente, um *cogito* e um *loquor*”⁶³. Pensamento e língua são um, uma natureza que são duas. Uma delas, o pensar, sabe a si mesma; outra, a língua, vemos. Como se vê, a dialética de “A folha” também cabe aqui. A polivalência desse poema é a polivalência da lírica moderna, que aniquila e nega o mundo externo. A lírica faz esse mundo tornar-se, ainda na expressão de Friedrich, “idéia pura, essência espiritual”⁶⁴. E nesse mundo espalha sua sonoridade, seu jogo, tornando-o, de algo, tudo. Cada poema é um mundo a conectar-se com outros mundos. No entanto, ainda seguindo o raciocínio de Friedrich, esse mundo possui brechas, que se encontram justamente na insuficiência da linguagem para chegar à idealidade.

Essa dissonância, de caráter ontológico, pois atribuída ao ser humano, afasta mesmo o Nada. Resta apenas a palavra, “para indicar o contato não alcançado entre o absoluto e o homem. Ela o exprime de maneira muito pacata”⁶⁵. E não há outra possibilidade, outra maneira de expressão: as palavras poéticas são os “ecos, poucos, mas cristal” da “Consideração do poema”. Cristais não gritam, apenas brilham. Palavras poéticas não desesperam, apenas expressam o desespero. Não há desespero que as faça desesperar, nem alegria que as alegre. Elas lá estão, “em estado de dicionário”, esperando para refletirem-se nos outros cristais. A poesia faz-se, assim, de palavras, não de sentimentos, nem de pensamentos. Estes são advindos daquela. Daí a possibilidade de dizer que uma realidade se constrói pela poesia; uma realidade plurivalente, que se lança ao plano ideal mas que não é ideal, ou não o é somente: é também material, feita de palavras, de sons, de impuros traços negros no branco do papel.

Dada essa impureza, essa natureza em parte ideal, que não se deixa perscrutar pela materialidade lingüística, grande parte da metapoesia drummoniana terá esse caráter negativo⁶⁶. Essa negatividade, insistência de refutar o que é objetivo e tratar mesmo o Nada indiretamente não é impossibilidade apenas. O Nada, sendo espaço, possibilidade, vazio, faz-se instância onde tudo pode ser colocado; mas, além disso, é ele próprio esse espaço de articulação do mundo, ainda que poético. O canto XI do *Tao-te king* é expressivo a esse respeito, e o transcrevo aqui integralmente.

⁶³ DUFRENNE, Mikel. Op. cit., p. 32.

⁶⁴ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 128.

⁶⁵ Idem, p. 132.

⁶⁶ “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, por exemplo, é construído com os temas não cantados pelo eu-lírico: “Jamais ousei cantar algo de vida”, diz o sexto verso. Esses temas conjugam-se em um único, dito no verso anterior: “Minha matéria é o nada”. A própria alma, ente intangível e imponderável ao conhecimento direto, ao fim dissolve-se.

Trinta raios cercam o eixo:
 a utilidade do carro consiste no seu nada.
 Escava-se a argila para modelar vasos:
 a utilidade dos vasos está no seu nada.
 Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
 a utilidade do quarto está no seu nada

Por isso o que existe serve para ser possuído
 e o que não existe, para ser útil.⁶⁷

Esse nada criativo, essa negação, abre espaços, como os referidos no texto citado. Espaços anteriormente não pensados como espaços. Lacunas úteis para que conceitos e experiências novas e múltiplas sejam lidas e estejam em potência no poema para a leitura.

Entretanto, a metapoesia inicial do *corpus* é, em que pese a sobriedade, bastante positiva se posta frente aos poemas iniciais. Não apenas por expressar alegria ou prazer. Mas também por ser afirmação de positividade frente ao montante de dúvidas dos dois poemas anteriores. A metapoesia, aqui, faz-se certeza frente à natureza exterior ao eu, incerta no nível básico de apreensão (no sentido de apreender um conceito ou entendimento). A realidade abordada em palavras não pode ser totalmente trazida a essas palavras. Isso quer dizer que mesmo o que é positivamente real não é necessária e cabalmente apreendido no uso de palavras. A própria filosofia da ciência pensou esse problema. Werner Heisenberg, meditando sobre as diferenças entre a física newtoniana e a quântica, diz que “Quaisquer palavras ou conceitos que foram criados no passado, frutos da interação do homem com o mundo, não são, de fato, precisamente definidos no que se refere a seu sentido; isso quer dizer que não sabemos exatamente quão longe palavras e conceitos nos ajudarão a achar nosso caminho no entendimento do mundo”⁶⁸.

Heisenberg desenvolvera o princípio da incerteza em física, revelando as dificuldades de manter as certezas da física clássica. Além dos experimentos, a incerteza se estende aos conceitos. Daí mesmo a estratégia da repetição, sendo uma maneira de reafirmar e especificar o dito em relação ao indizível, e de tentar superá-lo⁶⁹, esbarra na imprecisão dos conceitos, de sua conseqüente ambigüidade e polivalência. O que resta plenamente feito é a linguagem, como disse Friedrich. E ainda assim o eu-lírico pergunta: “e que mais?”. Porque a satisfação da língua, e mesmo sua plena realização e criação, não é razão suficiente para que o poeta, que está aquém e além da língua e da poesia, fique satisfeito.

⁶⁷ LAO-TZU. *Tao-te king*. São Paulo: Pensamento, 2005, p. 47.

⁶⁸ HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília: UNB, 1987, p. 72.

Outra nota relativa ao quarto poema é o sintagma “crepúsculo ecóico”. A leitura do poema relaciona-o ao “dia alcmânico” e nada além. Na inter-relação com os outros poemas, no entanto, esse crepúsculo se tornará o crepúsculo da vida do poeta, que faz autobiográfica a poesia sem nunca alijar-se dela ou da vida. Mas, por ora, tenho os pontos principais dos primeiros poemas, que se colocam como fios condutores da leitura do restante do *corpus*: investigação do mundo e da natureza, temas retirados dos dois primeiros poemas; metapoesia, tema retirado do terceiro e quarto poema; da interação entre os quatro poemas, desponta o tema da vida feita em língua, em poesia; em especial, a leitura polivalente do primeiro poema, “A folha”, em que a natureza pode tanto ser a natureza do homem quanto a natureza da língua. Da metapoesia, também, é retirada a relação da lírica na modernidade como tendo uma relação de suficiência apenas para consigo, sendo insuficiente para uma transcendência para além das palavras ao mesmo tempo em que se afasta da “simples” significação. Postos frente a frente, os poemas dialogam como instâncias, em meio às quais debate-se o eu-lírico em busca de definição.

⁶⁹ Ver TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 179, item 7.

2 - POEMAS DO MEIO DO CAMINHO: OLHARES SOBRE A VIDA

*Eu vou fazendo meu caminho
e não peço que me sigam.
Cada um faz o que pode.
Os homens passam e as músicas ficam.*

(Raul Seixas – *Senhora Dona Persona*)

Após a análise dos poemas iniciais, passo à parte central dos poemas. A análise que se segue não demonstrará seu caráter total no decorrer do capítulo. Será necessário chegar ao fim de certo número de poemas analisados para que o corpo do texto, percorrido e estudado, possa fazer sentido. Embora alguns procedimentos acerca do porquê da seqüenciação dos poemas possam ocorrer ao longo da análise, seu caráter sistêmico será elucidado ao final da série apresentada.

Os dois primeiros poemas que se seguem são sonetos, o primeiro apenas pouco menos formalmente rigoroso que o segundo. “Os cantores inúteis” retoma e prossegue o tema da inter-relação entre poesia e natureza. Assim, ambos apresentam-se, na metapoética confrontada à natureza. Vejamos o soneto:

Um pássaro flautista no quintal
caçoa de meu verso modernista.
Afinal fez-nos ambos o universo
aprendizes ao sol ou à garoa.

A canção absoluta não se escreve
à falta de instrumentos não-terrestres.
Aos mestres indagando, mal se escuta
pingar, de leve, a gota de silêncio.

Eu, pretensioso, e tu, pássaro crítico,
vence o mítico amor nossa vaidade:
Os amantes que passam distraídos

e surdos a tais cantos discordantes,
a melodia interna é que os governa.
Tudo o mais, em verdade, são ruídos. (p. 29)

A natureza, metonimizada em um pássaro, caçoa do verso que o eu compõe. Sabe este que ambos são filhos do universo, e que ambos aprendem. Este soneto em versos decassílabos heróicos é construído a partir do embate entre o canto do poeta e da natureza. Mas diz, na segunda estrofe, que “a canção absoluta não se escreve”, pois lhe faltam instrumentos não-terrestres para tal. Aparece aí outro exemplo da “idealidade vazia” apontada por Friedrich como tensão poética na modernidade.⁷⁰ Entretanto, algo há que vence tanto o canto do pássaro que caçoa quanto o do modernista aprendiz, e é o “mítico amor”. Este aparece nos amantes que passam pelo eu e pelo pássaro, e vão governados pela melodia interna. Os cantos do eu e do pássaro, a poesia e a natureza, que tanto se abriram à investigação do eu nos poemas introdutórios, são aqui sumariamente vencidos pelo amor, mito eterno da busca pela união com o todo.

Vale a pena um exame pouco mais acurado do poema. Os quartetos iniciais equilibram-se relativamente, contrapondo o primeiro, em que a natureza supera o eu, ao segundo, com a metapoesia vinda da tentativa de transcender absolutamente o material via poesia. Se antes era a folha que demonstrava ao eu a fragilidade deste, agora o pássaro que canta é a face da natureza que caçoa. Já agora, no entanto, o eu relativiza esse caçar ao dizer-se aprendiz, ao lado do pássaro. Na segunda estrofe, o eu volta os olhos para a obra que produz, e vê que a canção absoluta, transcendente, não pode ser escrita. Os instrumentos não-terrestres, indefiníveis de qualquer outro modo, faltam, não estão disponíveis. Essa coleção de negativas é, em palavras, o único meio de remeter ao infinito, ao que absolutamente transcende a materialidade.

A subsequente indagação aos mestres já estabelece uma diferenciação relativa ao termo “aprendizes” da primeira estrofe. Pois se a resposta é a “gota de silêncio” que mal se escuta quando pinga, os mestres indagados ainda não são determinados. Procurar as respostas dentro do poema pode auxiliar em certa determinação. Esta vem na forma: o soneto. Relacionando a forma à tradição literária, os mestres fazem-se em nomes como Petrarca, Camões, Shakespeare, Cláudio Manoel da Costa, entre tantos outros. A resposta que se faz em gota pingando é o próprio soneto que desce a página. Mas outra possibilidade faz-se na métrica e na acentuação. Os decassílabos são rigorosamente heróicos, o acento na sexta sílaba recaindo perfeito nas palavras “flautista”, “verso”, “ambos”, “sol”, “absoluta”, “instrumentos”, “indagando”, “gota”, “tu”, “amor”, “passam”, “cantos”, “interna” e “verdade”. A gota silenciosa pinga no acento e mal se nota; as próprias palavras onde recai o

⁷⁰ Ver capítulo 2, nota 19.

icto são preponderantes para o sentido do poema, de modo que mantê-las isoladas como estão e colocá-las em estrofes também lhes dá sentido discursivo⁷¹. No soneto está a gota de silêncio que vai até a verdade, e que tem de passar pelo amor. Affonso Romano de Sant'Anna já diz que o tema de amor é a “chave explicatória de sua metafísica”⁷². Sendo aquilo que permanece frente ao tempo e à destruição, o amor também possui outra face na lírica drummoniana, a de portador da dor, do desencanto. Entretanto, aqui, esse amor é o mítico, o criador, todo positividade. Conduz os amantes para longe da discórdia entre os cantos de pássaro e poeta, pois o canto do amor é interno, plenamente transcendente frente à materialidade de som e palavra. Não obstante existe, poreja dos amantes, e o poeta vê-se insuficiente para cantá-lo. Daí a pretensão do poeta, que Friedrich diz de outro modo. Segundo ele, “a palavra só descobre seu destino de ser ‘logos’ no limite do silêncio, mas que também nele comprova sua insuficiência”⁷³.

O *gauche* não está sozinho nessa empreitada de abeirar-se do silêncio, ainda que de modo insuficiente. Toda a lírica moderna, todos os poetas modernos desde Baudelaire buscam o transcendente, o além das palavras, a canção absoluta. Resta, para o diálogo, a tradição, a forma soneto em que o amor foi tantas vezes cantado. Não entendo o estilo alto, como diria Merquior, desse soneto, em sintaxe e tema, como classicização. É antes a conversa da lírica moderna com a tradição, que “torna sem pátria tanto o espaço histórico como o das coisas”⁷⁴. Como tentarei mostrar no último capítulo, há ainda outra razão para a conversa com a tradição lírica, mormente a camoniana.

O próximo soneto, “Ante um nu de Bianco”⁷⁵, remete ainda mais à tradição do soneto, dada a utilização forte da métrica e da rima. O esquema *abab abab cdc dee*, com os dois últimos versos rimando, remete a estratégias do soneto inglês. Há também a semelhança entre as rimas *aa* e as *bb* (no caso *sinto/labirinto* e *estrito/mito*). O tema, extraído da contemplação de um nu do pintor Enrico Bianco⁷⁶, atém-se no refletir acerca do corpo e da ação que nele o tempo imprime. Como na seqüência que o antecede, o poeta vê nos motivos exteriores um impulso para o que está além destes e dele próprio: a reflexão. Nesse caso, a pintura de um nu em estilo moderno leva à reflexão sobre a separação existente entre os domínios físico e metafísico, entre corpo e alma. As duas primeiras estrofes dizem:

⁷¹ Por exemplo: Flautista e verso, ambos [sob o] sol. // Absoluta[o], instrumentos indagando [a] gota. // [por] Tu, amor, passam, // cantos. Interna [é a] verdade. Posso também colocar outras palavras em junção sintagmática e manter o mesmo sentido, ou mudá-lo.

⁷² SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 174.

⁷³ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 112.

⁷⁴ Idem, p. 168.

⁷⁵ Pág. 31.

Quanto mais vejo o corpo, mais o sinto
existente em si mesmo, proprietário
de um segredo, um sentido — labirinto
particular, alheio ao ser precário.

Cada corpo é uma escrita diferente
e tão selada em seu contorno estrito
que a devassá-la em vão se aflige a mente:
não lhe penetra, na textura, o mito. (p. 31)

Separados na dialética cartesiana, corpo e mente são eternos desconhecidos. O eu não confia de modo absoluto nos vínculos tecidos pelo pensamento.

A segunda estrofe, em especial, coloca como insolúvel a questão desenvolvida na escavação de “A suposta existência”. O corpo, realidade externa, não conhece, e não tem como conhecer, em seus termos, a mente, realidade interna, e vice versa. O corpo toca, ouve, vê, cheira. A mente é intocável, inaudível, invisível, inodora. A mente calcula, pensa, reflete, sente. O corpo responde. Embora haja pontes de raciocínio e sensações a ligarem ambos, o “mito” não penetra na textura do corpo. Os arquétipos da mente, sejam sentimentais ou racionais, são impotentes para conhecer em si o corpo, que só se deixa conhecer por e com outro corpo. O amor, que vem como mito de “Os cantores inúteis”, não está assim no corpo, pois que é mito, mente, não-corpo físico. Pensando na lírica drummoniana, Affonso Romano de Sant’Anna diz que “no pensamento lógico, palavras servem apenas de intermediário. No pensamento mítico as palavras *são* a coisa”⁷⁷. Pois, ainda que as palavras sejam o atemporal, seu canto não consegue penetrar no fluir temporal do corpo que o tempo desgasta. Alheio ao amor e a qualquer mito, o corpo caminha, pleno em sua beleza de fluir. Os tercetos cantam o corpo apenas, mas não mais qualquer corpo. É o corpo conhecido na pintura, a demonstrar a eternidade em ambos.

Trabalho eterno: a mão, o olhar absorto
no gesto fulvo e nu da moça andando
como flor a mover-se fora do horto.

Só o pintor conhece como e quando
o corpo se demonstra na pureza
que é negação de tempo e de tristeza. (p. 31)

⁷⁶ Sobre cuja obra o poeta já poetara anteriormente, nos “Motivos de Bianco” de *As impurezas do branco*.

⁷⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 131.

Merleau-Ponty diz, em “O olho e o espírito”, que “não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado; nasce por ocasião do que sucede no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele”⁷⁸. O corpo pensa a visão, a mente pensa o corpo. As distâncias entre estes elos, sua separação insistente, que vem desde o início da obra drummondiana (“Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. / Porém meus olhos / não perguntam nada.”, no “Poema de sete faces”) são espaços, fendas entre os elos do eu quebrado. Mas na pintura, em forma artística, o corpo deixa de ser apenas corpo e, pelas mãos e pelo olhar absorto do pintor, entra na pureza, sem tempo nem tristeza. Essa pureza é a pureza mental, pólo antitético do puramente físico, do corpo. A arte, transmutando o real, desfazendo-o em direção à transcendência (ainda que não a alcance), retira-se do tempo, mostra o corpo à mente como pensamento.

De modo análogo, o poeta, cantando o corpo ou qualquer outro tema (e “tudo mais é sentimento ou fingimento”, já dissera Drummond em “Arte poética”) coloca a palavra, ainda que por momentos, em outro(s) tempo(s) que o da história, e a transforma. Se apenas o pintor pode dizer do corpo puro, não como idéia pura, pois pintura material e portanto física, mas na pureza que o poeta diz ser a “negação de tempo e de tristeza”, o poeta pode por sua vez dar pureza às próprias palavras, que duram em qualquer tempo, possibilitando vivências multitemporais: poesia como arte que transcende o tempo, ainda que como matéria a ele sujeita. A pintura permite a contemplação, e o objeto contemplado simultaneamente espelha e desfaz-se de vários modos, já que a pintura de um nu parte de um mimetismo, mas, na arte moderna, os traços específicos são desfeitos, na busca de movimento, cor, mais que simples retrato⁷⁹. Assim como o nu é uma forma clássica em pintura que foi transformada pela modernidade, o soneto é forma clássica também utilizada com novos itinerários e temas. Serve aqui como forma para poesia reflexiva, para a voz poética que procura o além-tempo no além-físico.

Esse além-tempo dá-se artisticamente, como poesia que resiste ao tempo cronológico. Basta pensar na própria estratégia de Drummond em usar o soneto, forma que os mestres antigos já usaram e aperfeiçoaram à superabundância, e que foi combatida pelo modernismo de primeira hora como diferenciação de poética, mas que foi resgatada por Drummond, Mario Quintana e outros, com novas realizações, enriquecendo as possibilidades expressivas para

⁷⁸ MERLEAU-PONTY. Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 288.

⁷⁹ Disse Drummond em “Perguntas”, de *Claro enigma*: “eu em face do espelho, / e o espelho devolvendo / uma diversa imagem, / mas sempre evocativa / do primeiro retrato (...). Mesmo o espelho não é imagem, mas reflexo apreendido”.

essa forma. Dá-se também o além-tempo como mente, a que busca o mito. O tempo mitológico, circular, é o da mente, que ouve o passado, ausculta o futuro e contempla o instante em um eterno presente.

Volta novamente aqui o mito. Amor e mito postam-se, nestes sonetos, como contraponto ao perecível. O amor é o que assimila “forças diferentes, integrando-se em uma mesma unidade”⁸⁰. Embora o mito não penetre na textura do corpo, pode transmutá-lo, usando seus elementos. Os arquétipos mostram-se através do corpo narrado ou pintado, havendo assim uma síntese entre o físico (que traz o metafísico e o incorpora) e o metafísico (que usa a imagem do físico ou seu nome como fenômeno para o leitor).

Do mesmo modo a arte, poética ou pictórica, sintetiza elementos físicos e metafísicos e torna-se uma ponte entre mundos, perdurando no tempo e na leitura, renovando-se sempre. Também o amor mítico, que une os seres, sintetiza-os, vai estar mais além do tempo, mas não fora dele. Os amantes do soneto anterior, que passam distraídos, movem-se dentro e fora do tempo, enquanto o canto do poeta, que sabe e sente o tempo, é zombado pelo pássaro, que não o sabe. O tempo fora do tempo transita entre presente, passado e futuro.

O passado vem aqui, como já disse, na forma de soneto. A forma fixa traz elementos que a identificam como tal, ao mesmo tempo em que busca variações, como os pares de rimas que quase rimam entre si. O encadeamento das orações nos versos, estratégia de um mestre da sintaxe que Drummond é, joga com as pausas ao fim dos versos, e assim com a transitividade oracional. No primeiro verso, a palavra “sinto”, geralmente pedindo complemento, também pode (e a pausa propicia) ser a pausa do fim da oração. Do mesmo modo, “labirinto”, no terceiro verso, pode manter sua intransitividade até o fim do verso, mas a fluência da leitura força o desdobramento do sentido da palavra que, de intransitivo, é agora também transitivo: “labirinto particular”.

Os tercetos apontam o contraponto entre o corpo e o tempo mais diretamente. Os troqueus do primeiro terceto fazem-se análogos ao andar da moça, em especial no segundo verso, onde este andar é dito. Como o pintor fez o corpo e levou o tempo de seu andar a um instante eterno, o poeta traz o andar da moça às palavras. Toda essa resolução formal não impede a falta de inteireza ou o paradoxo. Por exemplo, usando os termos do segundo terceto: a negação de tempo e de tristeza, que é uma instância de pureza do corpo, é conhecida pelo pintor em um “como”, mas também, e paradoxalmente, sob forma de “quando”, aspecto

⁸⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 46.

temporal. O não-tempo é tempo, ser é não-ser. Pintor e poeta são seres históricos; pintura e poesia, mais que históricos. Octavio Paz, discorrendo sobre o instante, diz que

Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal *que flota*, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente. Es algo que vuelve a suceder apenas unos labios pronuncian los viejos hexámetros, algo que siempre está comenzando y que no cesa de manifestarse.⁸¹

Essa perenidade, esse presente sempre vivo na leitura, ao contrário de desdizer a história, tem-na como pólo dialógico. Para Paz, todo poema é histórico de duas maneiras: como produto social e como criação que transcende o histórico, a ele retornando para ser efetivamente⁸². Nas obras dura o artista. Para pensar o tema do corpo durável além do corpo, pensemos na relação entre a vida e a obra drummoniana.

Para Silviano Santiago, Drummond é o irmão um ano mais novo do século XX, com ele caminhando *pari passu*⁸³. Ao publicar *A paixão medida* em 1980, o poeta contava quase setenta e oito anos. Sua poesia fora sempre ligada com o que sua sua biografia. Recém saído da série *Boitempo*, de poesia memorialista, o poeta já maduro sabia ser a vida interna uma fonte tão inesgotável quanto a memória. Quando a memória já foi toda recapitulada e o presente se impõe, quando o mundo que vem pelos sentidos – a natureza exterior e a percepção interior – já não é preterido pela valorização do elemento memorialista do passado (ao qual se contrapõe a memória do presente), a lírica pergunta, como no poema “A paixão medida”: “E que mais?”. Olhando o presente, vivendo-o, sentindo-o e lembrando-o, não o presente histórico em um sentido primeiramente social ou teórico, mas, antes desse presente, o presente apresentado (com duplo sentido) ao ser em seus sentidos: a folha que cai, as coisas pensadas, o pássaro que canta, o quadro diante de si, a poesia clássica. A partir das coisas percebidas e retidas na memória do presente, o poeta, na expressão de Affonso Romano de Sant'Anna, re-sente a vida, fazendo-a poesia. Daí, em “Ante um nu de Bianco”, o canto suave pelo corpo que é puro quando fora do tempo, dado o poeta conhecer o corpo e seu desgaste no tempo.

Cantando, o poeta vai além de si no tempo, dura além da morte. Que tenha como objeto do canto o corpo, para o corpo é indiferente, ele não vai durar. O canto dura na poesia. A imagem do corpo durará na pintura. A “tristeza” final vem pelo conhecimento do poeta de que seu corpo se esvai no tempo, e que está, em vivendo, morrendo. O capítulo “Ser para a

⁸¹ PAZ, Octavio. Op. cit., p. 186. Grifo meu.

⁸² Idem, ibidem, p. 187.

morte”, da obra de Affonso Romano de Sant'Anna que utilizo, é todo dedicado ao estudo do tema na obra drummoniana. Basicamente, o resumo das proposições pode ser extraído desta citação: “A vida é a fermentação da morte. Ser já é começar a não-ser, é estar no princípio do fim. Ser é ser para a morte”⁸⁴.

A morte desponta no *corpus* observado, até aqui, em três momentos fugazes: nos versos finais de “A folha”, como metáfora no “crepúsculo ecóico” de “A paixão medida”, e indiretamente tematizada em “Ante um nu de Bianco”. Pois toda jornada no tempo é uma jornada em direção à morte, ao menos a física. Mais adiante estudarei o tema de modo mais detalhado. Por ora, é preciso ter em mente que desponta uma correlação entre o presente e o passado, o primeiro como experiência mais de mundo e menos de lembranças, o segundo como memória e utilização das formas poéticas clássicas e formais, bem como da reflexão que usa a filosofia moderna pretérita; em suma, um uso da tradição. Esse enlace de presente e passado leva a um futuro certo, a morte, irmã do deus cronos, devorador do que gera.

O tempo, na leitura, é fisicamente o virar das páginas. O poema seguinte, “A festa do mangue”, traz outro ponto de vista para o problema do tempo, somando-lhe ao da solidão. O amor que não se intenta duradouro, que não quer amar para sempre, amor efêmero, mas não menos amor, é o amor cantado neste poema. Para falar a voz do amor efêmero e da solidão, a voz escolhida para dialogar com o eu é a de uma prostituta.

Amor de poucos minutos
e de sortidos amores
bebendo na mesma fonte.
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. (p. 33)

O amor que nasce do mangue, quando o eu-lírico inquire seu porquê, aparece assim no fim da primeira estrofe:

Amor triste? Por que triste,
se é sempre forma de amor,
por mais barata que seja,
por mais que se mostre alheia

⁸³ SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Op. cit., p. iii.

⁸⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 179.

à tentação de durar? (p. 34)

Ainda que não dure no tempo cronológico, o amor é “aquilo que resiste em meio à decomposição, como uma vocação para a luz”⁸⁵. Quando contrapõe amor à morte na lírica drummoniana, Affonso Romano de Sant'Anna vê nessa dialética a experimentação da própria antítese da vida. “É conhecer o homem dentro de seus limites e procurar a superação da contingência pela absorção da própria contingência”⁸⁶. O amor, sendo plena vivência frente ao tempo e à morte, faz-se também um caminho para ela.

As redondilhas cantam o amor, mas um tipo específico de amor. Não o eterno, pois que alheio, mas o efêmero, o amor sexual. Além de efêmero, este amor que a todos aceita, como lista a própria prostituta no segundo canto, mostra-se, ao fim, como busca insuficiente e breve dos que “estão sempre sozinhos / mesmo quando multidão”. O poema é construído como uma conversa (onde às vezes há diálogo) entre os pontos de vista do eu-lírico e da prostituta. Nos últimos versos do segundo canto, após a listagem dos que a procuram, os versos dizem:

Rapidinho, rapidinho,
que tenho fogo na veia
e para falar verdade
preciso ganhar a vida
mesmo depois de perdida. (p. 35)

Como o segundo canto é dito preponderantemente a partir da voz da prostituta, a leitura primeira dá permanência a ela. No entanto, as palavras do eu estão nos primeiros seis versos do canto: “Aqui se cumprem os ritos / da cópula imemorial. / Aqui o catre, o cabide, / a torneira ablucional / carícia especializada / e fruição sideral”. O verso seguinte, cortado por um travessão, é claramente da voz da prostituta: “— *Viens, chéri*, vem, meu neguinho,”. O eu-lírico metaforiza a cópula em rito. Torna a torneira “ablucional”, onde irá lavar-se antes de entregar-se à prece amorosa. A prostituta coloca-se submissa e, dizendo todos os que a visitam, não em nomes ou descrições, mas em identidades sociais, generaliza ainda mais, despersonalizando a vivência sexual.

Mas os versos finais, acima transcritos, podem também ser atribuídos ao eu-lírico cliente, mais do que à prostituta. O adjetivo “perdida” adquire ambigüidade devido à posição. É perdida tanto a vida da moça quanto a moça que recebe todos os homens. Mas atribuir o

⁸⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 174.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 178.

adjetivo ao vocábulo “vida” propicia que a voz a falar, ainda que não graficamente demonstrada, possa ser também a do cliente que sacia a “precisão”. Ao atribuir, nestes últimos cinco versos, a mesma fala aos dois personagens inferidos, o poema põe na boca de ambos a vida perdida, que se contrapõe à expressão “ganhar a vida”, fazendo com que os usos lingüísticos comuns, do dia-a-dia, ganhem novo fôlego, visto inserirem-se em um contexto que lhes expande o significado, ao mesmo tempo em que estes usos incrementam contextos poéticos.

Ganhar a vida, aqui, é buscar sustento financeiro. Ao lado da expressão “vida perdida”, porém, instaura-se como um contraponto. O que é a troca de sexo por dinheiro quando a própria vida e seu sentido foram perdidos? Ambos os personagens perderam-se na vida, e buscam no amor efêmero esse ganho pequeno, frente à grande perda. Esta grande perda fora antes cantada por Drummond em “Elegia”, que usa os mesmos verbos nos versos “Ganhei (perdi) meu dia”. O fluir do tempo, que a si devora, faz com que o ganho seja imediatamente perda, pois irrecuperável a não ser como memória. No entanto, aqui, em “A festa do mangue”, a vida já está perdida, e ainda assim continua.

Da pressa e da perda faladas nos versos infere-se outra face, talvez a mais pungente e paradoxalmente partilhada, do amor efêmero: a solidão. O diálogo entre as vozes indistintas no terceiro canto, misturando sutilmente o eu à voz da prostituta, aponta certos elementos do mundo desta e os significa.

Que faz ali na parede
aquela santa dourada?
Vela pelos pecadores,
se é nossa culpa nascer
sem direito à santidade.
E que faz o cachorrinho
enrodilhado no chão?
Faz companhia na hora
de enfrentar a solidão. (p. 35-36)

Santa e cachorrinho fazem-se, no texto, as pontas de um arco em que se constrói o “ar de família, / família que continua / a bulir dentro da gente”. Em dois versos, toda a questão, tão cara a Drummond, da família como o formador da identidade do ser⁸⁷. O amor vendido, embora amor, o amor nascido da solidão de dois mundos, é feito distante da família, e quem o pratica é condenável e tantas vezes condenado. Mas quem o faz traz no coração a família, que incomoda e identifica, é fonte de carinho e de dor. Daí, em versos a seguir, a pergunta se a

“noiva nua / é de verdade ou mentira?” Os contrários aqui se afirmam em imagens sobrepostas. A noiva, imagem de pureza e, por assim dizer, “legalidade”, encontra-se nua, exposta, humanizada, fora de sua “aura” de noiva, simples mulher, enfim. A resposta, de que ela é “de mentira e de verdade”, a tudo engloba, sem distinção, o que é paralelo ao indistinto ardor que a moça dedica aos clientes. Seja qual for a história dessa noiva; se fora realmente noiva, se apenas fantasia, se houvera escândalo no casamento, se tara de cliente, se pintura, não importa, e a razão de todas essas possíveis explicações não terem importância está nos versos finais.

São todos irmãos: a rua
 é um país compreensivo
 onde o amor é procurado
 sem escritura e padrinhos,
 o país do pobre amor,
 alta riqueza do pobre,
 consolação e alegria
 dos que estão sempre sozinhos
 mesmo quando multidão.
 São solidões que se abraçam,
 que se enroscam, se deglutem
 na festa

(é festa?)

do Mangue. (p. 36)

O mangue, que começou o poema com letra minúscula, ganha maiúscula de nome próprio. O lugar que recebe o “pobre amor”, que o seja “úmido e humilde” como amor, e fonte de impurezas, torna-se maior. Nele se cumpre o amor pobre, degradado, mas que se engrandece, pois consola e alegra “os que estão sempre sozinhos, mesmo quando multidão”. Esse amor supera a si próprio e, cantado pelo eu, essa superação aparece graficamente, no poema. Os cantos são em número de três, o número que simboliza a divindade. Os versos apresentam de modo preponderante a seqüência de quatro pés, dois iambos, um pirríquio e um troqueu (por exemplo, os versos 2, 3, 4, 6, 10, 14, 20, 26 e 32 no primeiro canto), embora muitas variações ocorram, como o catalético nas rimas agudas ou substituições de posição e troca por outros pés (por exemplo, no verso 12, “desconhecidos, movidos” o iambo inicial é trocado por um pirríquio). Assim levam os pés ao número quatro, o número do material, do inferior ao divinal e, por extensão, do pervertido. Sua soma faz o número 7, que já encontrava-se nas redondilhas, mas sem decomposição inferida.

⁸⁷ Elemento presente e fremente em poemas como “Confidência do itabirano”, de *Sentimento do mundo*, ou todo o capítulo “Os lábios cerrados”, de *Claro enigma*.

A soma dos números 3 e 4 significa a união do terreno com o divino, trazendo o número da sorte e da transmutação. O amor baixo torna-se, como poesia, o amor transfigurado, purificado na arte. O ser humano encontra neste pobre amor um lugar para calar sua dor. O amor do corpo, como “Ante um nu de Bianco” já dissera, não é o mesmo do amor da mente. Esta aponta para o sem-fim, para o que está além, para uma pureza que o corpo desconhece. O que este sabe é a convivência com o mundo, com poeira e dor, aspereza e frio, e enfim com a finitude da matéria. O amor da mente, conquanto vivência que alarga horizontes e sentimentos, aponta para o que não conhece diretamente, mas pelo que infere. Só o corpo ama pleno de entrega, ou não ama.

Falta aqui uma conexão que verdadeiramente se estabelecesse entre as instâncias onde o eu vive, no corpo e mente que habita⁸⁸. A solidão, estado de ser do *gauche*, estende-se ao longo da obra para o interior do eu, em uma multiplicidade de separações (corpo e mente, heterônimos, alma, olhos, coração) bem como para fora, para a comunidade. Conquanto torto e desajeitado, o *gauche* sabe não ser exceção dentro da modernidade. Sabe que as “solidões” andam rua afora, e que, como em “A festa do mangue”, se procuram e se enroscam. Assim, em outro paradoxo, no fim do poema as solidões se abraçam, uma fugazmente buscando a outra na tentativa de alcançar esse outro, mesmo que seja pela face mais distanciadora da solidão. Justamente por ser a solidão o ponto que toca a todos, resta a pergunta, no verso final que se parte em três, em escada descendente: “é festa?”, pergunta o parêntese, voz de outrem enxertada, voz crítica do texto. Há mesmo essa deglutição, esse encontro entre solidões? Quem tem pressa por ganhar a vida perdida, quem é de mentira e verdade, consegue tocar o outro? Desse modo, a consolação esvai-se na dúvida. Ainda assim, resta o pouco amor, que é também amor sem conta.

O amor-mito perpassa sempre como elemento que tenta perdurar, além da dissolução que o tempo impõe. Ainda que pouco, faz-se duração contra o tempo que destrói. Além do amor está o corpo, que busca o amor para se eternizar, ainda que, paradoxalmente, por breves momentos. Outra variação do pensar o tempo e o que nele se esvai ou resta está no próximo texto, “Fonte grega”. Este pequeno poema em prosa canta o tema para cantar-se. A descrição da fonte é inferida e posta a partir da relação com o tempo e a duração.

A vida inteira mijando — lastima-se a deusa — e nem sobra tempo para viver. Minha linfa de ouro ao sol, inestancável, impede-me o sono, proíbe-me o amor. Não sei abrir as pernas senão para isto? Para isto fui concebida, para derramar este jacto morno

⁸⁸ Nesse embate entre corpo e alma ressoam poemas como “Dissolução”, de *Claro enigma*, com seu verso “E sem alma, corpo, és suave.”, ou “Confissão”, do mesmo livro: “Não amei bastante sequer a mim mesmo / contudo próximo.”

sobre a terra, e nunca me enxugar, e continuar a expeli-lo, branca a mijadora, fonte, fonte, fonte?

A deusa nem suspende verte nem arria calça. É seu destino mijar. Sem remissão, corpo indiferente e exposto, mija nos séculos. (p. 37)

A oração inicial já traz um paradoxo. A deusa que mija a vida inteira não tem tempo para viver. A vida que perdura faz-se fora do tempo. A metáfora “linfa de ouro ao sol”, tão parnasiana nos elementos atribuídos, dá outro nome à urina que a deusa projeta para o mundo. Esse renomear não é gratuito, e trará relações ulteriores. Esse mijo impede-a o amor e o sono. Mas como é seu destino, alcança também a eternidade. Eternidade que vem sem vida, sem amor, sem sono, embora corpo.

A deusa dura porque é apenas corpo. A vida, como a água-urina, esvai-se no jato sob o sol. Também o amor, outro “sintoma” de vida, desaparece na presença dessa água. Que é, em Drummond, como Affonso Romano de Sant’Anna já havia estudado, o elemento que se afina com a destruição e a morte, visto inscrever-se como imagem do próprio fluxo do tempo, em completa transitoriedade. “Num poeta onde a preocupação temporal é latente em todo o transcurso de sua obra, (...), os referentes aquáticos, mesmo quando não relacionados abertamente com a idéia de tempo, tendem a se inscrever no mesmo tópico”⁸⁹. A água flui, desgasta o que tenta permanecer, e assim destrói. Mas a deusa dura, pois seu corpo expele de si toda a água, de si retirando todo o tempo, toda fluidez e, pelo menos como conhecemos, toda vida, bem como todo amor. Ainda, a expressão “mija nos séculos” traz a conotação de uma ação que torna os séculos em nada. O ato de urinar em, ou sobre algo, desmerece o objeto.

Estar acima dos séculos, porém, é apenas possível como corpo. O paradoxo então expõe-se: a vida da deusa se faz fora do tempo, e se faz como corpo. Mas o corpo é o que o tempo desgasta. Retirando toda água de si, a deusa dura. Como o faz? O faz como escultura, arte. A “branca e mijadora, fonte, fonte, fonte” atravessa os séculos urinando, suspendendo o tempo sendo puramente corpo, doando-se aos olhos e corações dos passantes. Uma vez mais, o desejo de para o tempo em outro tempo.

O corpo que permanece não é o corpo humano, mas o corpo da arte, sob forma de pintura, escultura ou poema. Pensando em durar, o eu primeiro, em “Ante um nu de Bianco”, cantara o amor, como elemento que dura, frente ao corpo, que, sem mito, perece. Agora canta o corpo, que só pode durar sem viver e sem amar. Entre tais pólos, corpo e alma-amor, o que o eu defronta e a que aspira é a manutenção da vida. Como em “Vida menor”, de *Rosa do*

⁸⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 154-155.

povo, a aspiração da vida à sua “forma irreduzível” ilustra, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, “o estágio de superação do conflito vida e morte através de uma forma que superasse o antes e o depois. (...) a superação do *fenoumenos* grego e a inserção do Ser no *noumenos* superador de toda temporalidade”⁹⁰. A busca desse muito bem chamado “ideal” vai mais além do que uma busca pelo conhecimento, embora ele possa contribuir. Vai até o mundo que apenas se conhece por pensar, sentir, intuir; até o mundo metafísico no sentido literal, daquele que se encontra além da *phuseos*, da natureza física sentida.

Sentir, intuir que há natureza além daquela que se abre à investigação, vai levar à construção da percepção poética da alma. Esta encontra-se no próximo poema, “O prisioneiro”, em forma de metáfora absoluta. Usando o papagaio na gaiola como metáfora da alma aprisionada em um corpo, o eu constrói este ser que habita um invólucro, cujas várias cores se mostram também simbólicas de seus sentimentos e desejos. No primeiro canto está a tentativa do pássaro de escapar à sua gaiola? “O verde esforço por alcançar / o peitoril da janela azul. O bico / força o impasse / reviravolteia / desiste” (p. 39). Nesses esforços metaforiza-se o eu na tentativa de alcançar suas janelas, isto é, falar para fora o que está dentro. Mas a janela está fechada, não se abre simplesmente. Essas trancas são as características do *gauche*, fechado ao mundo, não permitindo que nada saia de si sem prévio crivo crítico. “Resta”, continuam os versos, “a exibição de vermelhos insuspeitados / sob asas cativas” (p. 39).

O corpo, que nos poemas anteriores fora intentado a durar, em arte, além da vida, aparece aqui como impedimento ao livre acesso da alma para fora do ser, de modo a que esta alma se fizesse intersubjetiva. Os vermelhos insuspeitados que aparecem brevemente serão melhor desenvolvidos no segundo canto do poema, que se diferencia formalmente do primeiro, em versos livres, por ser formado por alexandrinos com hemistíquios perfeitos. O último verso possui seis sílabas, quebrando a seqüência. Essa quebra se faz análoga ao conteúdo textualizado. A cor vermelha reaparece, novamente envolta em asas, tratadas agora como “azul”.

O papagaio estrela a área de serviço.
Entre mostra e recolhe a um tempo sua chama.
O olhar redondo indaga. A ira concentrada
Oculta-se em azul: a corrente-novelo. (p. 39)

A relação da cor vermelha encoberta pela azul, aqui transformadas nas cores de um papagaio, é a estabelecida entre a cor do ser que se mostra e a que quase não se vê, a que se

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 211.

oculta em mistérios. A ira contra o mundo que o ser humano tanto cala, da qual o poeta tem consciência, pois teima em querer aparecer sob o manto azul da calma, é a chama de vida que mal aparece para um olhar menos atento. A figura do papagaio é mais que metonímia: suas características e sua situação inscrevem-se na situação do ser humano na modernidade, preso à vida escondendo sua ira mesmo dentro dos muros da “prisão” do corpo. A começar pela relação ave-alma. Em muitas culturas a alma é concebida como um pássaro⁹¹. Esse pássaro que defronta sua gaiola-prisão é o ser que sente sua natureza como sendo outra que não aquela imposta em um espaço mínimo que lhe impede o vôo. As vozes que ouve, uma respondendo à outra com a mesma voz, para sua percepção, é uma “conversa de doidos, / imitação talvez da disputa de deuses”. A conversa humana lhe aparece estranha, grunhidos ininteligíveis que sua alma não alcança. Resume-se ele a imitar a malícia humana, xingando como a humanidade xinga, pois sabe que não será compreendido, suas cores não conseguem ser apreendidas e entendidas pelos seres fora da prisão. Seu amor é reservado à criada surda (também surda à conversa de doidos) que lhe beija.

Este papagaio, que imita a fala humana mas mostra suas cores, chama e ira incompreendidas pelos humanos, ao fim, foge, levando toda sua cor. Esta fuga, derivada da corrosão dos “elos da clausura” pelo óleo do “cheiro da cozinha”, não é senão a corrosão do corpo e o escapar da alma. Mais forte faz-se a metáfora do pássaro. “A alma pode deixar o corpo sob a forma de uma abelha ou de uma borboleta, contudo, com maior frequência, manifesta-se sob a forma de um pássaro”⁹². Enquanto a forma simbólica é a de um pássaro, relacionando-se com suas leveza e capacidade de cruzar o ar, o nome é derivado do sopro (*ψύχεται* (*psýkhein*) soprar), ar que sai do ser.

Do mesmo modo, “alma” vem do mesmo sentido. A alma que foge, que não entende mais o mundo e o que os dessemelhantes falam, agora evola-se, abandona os seres de uma única plumagem porque seu desejo era, desde há muito, a liberdade. A liberdade que fora sonhada, por exemplo, em “Sonho de um sonho”, é agora a liberdade plena da alma que foi-se da prisão do corpo. Por isto, sobra o silêncio no segundo hemistíquio, quiçá adivinhado mas não executado, do último verso do poema. O verso, incompleto segundo a métrica dos anteriores, completa-se por dizer na forma o que ficou: meio verso. Meio verso que diz o que fugiu da outra metade: toda cor, toda vida.

Aparecem aqui, a partir da metáfora construída no poema, os primeiros indícios de uma problematização da morte, que será explicitada adiante em uma série de dez poemas. Seu

⁹¹ Ver o verbete “alma” em CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 31-36.

horizonte começa a se descortinar no cerne do *corpus*. É certo que ela já vem se aproximando cada vez mais, desde que o tempo começou a ser sabido pelo *gauche* que anda de banda no mundo. Está em “Soneto da perdida esperança”, de *Brejo das almas*, na “ladeira lenta / em que todos os caminhos se fundem”. Aprofunda-se, contudo, a partir de *Sentimento do mundo*, quando, nas palavras de Affonso Romano de Sant’Anna, “o *gauche* que vivia a espiar de um canto sombrio e torto começa a se mover e a explorar o espaço ao seu redor”⁹³. Está de modo pungente e como alarme em “Morte no avião” de *A rosa do povo*: “Acordo para a morte”. Este tema é abordado de vários modos. Pode aparecer explicitamente, como no título do poema citado, pode ser o sentimento do tempo já transcorrido inexorável em “O retrato malsim”, de *Lição de coisas*; ou o cantar a permanência de algo que o tempo dá em troca, como Affonso Romano de Sant’Anna diz:

Diferenciando-se de poetas românticos que lamentam a amputação de sua beleza, o aviltamento de suas formas, Drummond está mais empenhado em meditar o preço que tem pago ao tempo através da destruição física e em avaliar o que tem recebido em troca.⁹⁴

Dado o transcorrer do tempo, cada instante é em si completamente novo e, embora vá ser dragado, engolido na curva do tempo, traz novos momentos de entendimento para o ser que olha e escava internamente, buscando a compreensão do mundo e sua máquina. E o momento que se faz dentro do *corpus* não é mais o momento da investigação da memória. Este momento, onde o poeta, obedecendo a um impulso para alargar sua vida compensando o que a morte lhe toma a cada dia, reconquistara o “paraíso perdido”⁹⁵, ficou para trás com o fim da série *Boitempo*. O momento investigado em *A paixão medida* é o presente específico, onde o tempo se escoia, mas nunca se retrai. Os elementos investigados nos poemas, desde o princípio, são presentes, não retirados da memória para reinvenção e revivência. O tempo para o qual o poeta volta seus olhos interiores transcorre à sua frente, e ele procura sorvê-lo e entendê-lo pela relação que estabelece entre este tempo e sua morte, cada vez mais próxima. Mais adiante investigarei estes momentos em específico, na série de poemas cujo tema é a morte. Por ora, é importante reter a relação entre o presente que se desenrola e o prisioneiro que irá escapar de sua prisão.

Ter consciência do tempo transcorrendo e a certeza de que ele leva à morte, ao fim da existência corporal e a possíveis outros mundos ou ao nada absoluto, ao não-ser, embora

⁹² Idem, *ibidem*, p. 33.

⁹³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Op. cit.*, p. 82.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 146.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 94.

consciência importante e necessária, é diferente de sentir a aproximação da morte como fato, como momento iminente de total indeterminação. Dada sua autocrítica e sensibilidade, dificilmente o poeta escaparia a essa autoconsciência. A partir deste momento, vida e morte farão uma dialética como momentos instigadores de poesia, e por um motivo bastante simples: como cantou em “Arte poética”, tudo é pé para a poesia, seja sentimento ou fingimento. Tudo, qualquer coisa, pode perfazer o corpo poético, que se mostra puro sem o corpo carnal, perecível, do ser humano. A arte é feita de um corpo a partir de outro corpo. Cabe à pintura mostrar o corpo despojado da carne, e assim durar. Cabe à poesia demonstrar o verbo desligado da carne humana, como ser que nunca deixa de estar em conexão, dado ser obra humana para ser fruída por humanos, no tempo, e assim ser ponte entre o ser humano, o tempo e todos os recônditos da existência que podem ser verbalizados. No tempo, ao contrário do ser humano, a poesia dura. Poetar, criar, é durar em poesia. O projeto durativo para além-de-si começa a se descortinar no *corpus*.

Em outros termos pode-se dizer que sua poesia tanto mais se mostra lírica tanto mais ele elimina as barreiras do tempo e descreve essa *durée interieure*. (...) Tanto mais se torna lírica quanto menos se entrega a descrições do mundo exterior, mas se aplica em sintetizar pela apreensão simultânea do subjetivo-objetivo, o presente contínuo.⁹⁶

É preciso assinalar, novamente e entretanto, que os momentos sucessivos do tempo exterior descortinam novas instâncias. Mais adiante detalharei, a partir do estudo dos poemas, essa instância do momento de sentir a morte.

A consciência desta leva o poeta, então, à poesia como jogo que perdura além de si no tempo⁹⁷. Da morte e da vida permanece a poesia, vida que não é a do poeta, mas aquela à qual ele aspira⁹⁸. Esta vida que é a poesia vai sendo composta no tempo como a vida vai sendo vivida. Os passos a seguir levarão a poesia em direção à metafísica, em formas narrativas e oníricas, cada poema acrescentando uma faceta a este *corpus* de mil faces.

O primeiro desses passos a ser abordado é a memória e como esta relaciona-se à narrativa e ao canto. Os poemas onde este tema predomina foram agrupados, para efeito de análise, fora da seqüência apresentada no *corpus*, sendo a única ocorrência aqui feita. Tanto quanto possível, atenho-me à ordem apresentada para recepção.

⁹⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 214.

⁹⁷ Já estava, por exemplo, nos versos de “Viagem de Américo Faço”, de *Fazendeiro do ar*: “Desta margem, / diviso, que se esfuma, a esquiva barca, //(...) // uniste o raro ao raro, e compuseste / de humano desacorde, isento, puro, teu cântico sensual, flauta e celeste.”

⁹⁸ Bem definida nos versos de “Vida menor”: “Não o morto nem o eterno ou o divino, / apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente / e solitário vivo. / Isso eu procuro.”

“A cruz e a árvore” é um poema-narrativa onde o eu-lírico expõe, através da justaposição entre as narrativas das mortes de dois jovens, Eliana e Leo, o jogo entre vida, mistério e morte, todos os três elementos rodeados pela incompreensão, tão humana e tão desumana. As duas histórias narradas encorpam um mesmo poema sem nunca se cruzarem, no plano do narrado, e no entanto são justapostas pelo eu-narrador de tal modo que tornam-se uma história só. Os primeiros versos já são exemplares neste sentido.

Na Estrada do Cafundá,
na Serra do Caverá,
corpos e madeiras enlaçados.
A cruz de Eliana, o Jamelão de Leo
contam a história do nosso agora
(ou de sempre). (p. 41)

As histórias que se misturam são como as cores do sangue e do leite de “A morte do leiteiro”; a mistura que gera a cor da aurora no poema de *A rosa do povo*, aqui conta a história do agora-sempre, que é a da incapacidade humana de compaixão. Em tempo: Eliana é acometida por demônios que lhe exigem a crucificação, assumindo assim as chagas de Cristo, ou, como nos versos 26 e 27, “postura de Cristo, / a dor de Cristo, a opção de Cristo” (p. 41). Antes destes versos, o eu narra sobre as multidões que se dirigem à cruz de Eliana, na cobiça de ver a crucificação, tornando-a um espetáculo. Olhos curiosos e supersticiosos acompanham e pasmam por verem as feições externas da mística cristã acontecerem na sua frente.

A seguir, sem corte delineado, apenas o começo de outro verso, o foco é mudado para Leo, que, assaltante, tem seu intento de roubar o carro-forte frustrado pela arma que não dispara. Amarrado a um jamelão, acaba por ser linchado por vários motoristas que param para “colaborar no linchamento”. O agora-sempre dito pelo eu-lírico no início do poema é aclarado alguns versos depois, que dizem: “Não há muitas oportunidades / de vingar num só o mal de mil. / Vibram todos ritualmente / em Leo os golpes de ira coletiva” (v. 77-80, p. 43). Como Eliana, que alguns versos atrás fora salva porque perdida, isto é, morta, sem que o Cristo lhe aparecesse, Leo é o bode expiatório onde a comunidade descarrega sua incompreensão, desafoga sua mágoa da vida, assim o fazendo por procuração.

A incompreensão dá-se justamente a esse nível, onde, na fé como na raiva, o povo (comunidade, as pessoas?) mostra-se incapaz de assumir para si sua salvação anímica ou social, ou psíquica. Leo, ao fim do linchamento, escapa, em alma, purificado. A alma de Eliana, liberta do corpo, está “entre hosanas de amor, e tudo é santo” (v. 92). Os cordeiros de sacrifício, expiando pela comunidade os pecados desta, estão agora purificados. O homem moderno, tanto quanto o fariseu de dois mil anos atrás, ainda propicia holocaustos,

sacrificando animais (ou pessoas) para a “redenção dos pecados” de todos. Interessante, as únicas almas purificadas no poema são a de Leo e de Eliana. Nenhuma referência é feita a qualquer outra individualidade. Eliana, quando morre, é a “santa de claros cabelos / que salvará o Rio Grande do Sul” (v. 59-60, p. 43). Talvez o estado esteja salvo, não as pessoas. Estas têm, em cada peito, a “dor-do-mundo” (v. 84, p. 43). Os demônios também abandonam o corpo de Leo. A dor, para o mundo, continua, no entanto.

A leitura que o texto propicia é complexificada com o entrecruzamento dos significados do texto com seus aspectos formais. O poema em verso livre tem nas justaposições e no paralelo que estas estabelecem os elos que unem Eliana e Leo. Até o verso 35, o foco está todo sobre Eliana, apesar de Leo ter sido nomeado no início do texto. O verso 36 justapõe a situação de Leo, que prossegue até os versos 50-52: “Leo amarrado ao jamelão / está perdido. / Está salva Eliana” (p. 42). A antítese entre os verbos não diferencia os destinos das personagens; ao contrário, as iguala, como a anáfora “está” parte do elemento de igualdade à diferença. Como em “A festa do manguê”, ganhar e perder justapõem-se nos destinos, e é indiferente qualquer das posições. Adiante, nos versos 66-67, nova mudança de foco, e nova justaposição: “Eliana redimida, / Leo amarrado pela cintura” (p. 43). A vírgula separa e une.

Esta união-separação encontra-se na madeira, que destaca-se no título “A cruz e árvore”, e que no texto acaba por tornar-se um único elemento. O jamelão onde Leo é preso embala, ao fim do poema, a alma de Eliana. Esta justaposição permite a construção de várias seqüências temporais. Além da madeira e do sacrifício, unem as histórias os demônios que se escapam de ambos os corpos. A expulsão destes demônios torna possível tanto uma seqüência dos fatos (demônios que se instalam em Eliana depois de escapulirem da alma de Leo, ou vice-versa) quanto o paralelo que vincula apenas a remissão dos pecados alheios. A madeira onde os “escolhidos” são amarrados é significativa, simbolizando o apego ao material, às coisas da terra, ao mesmo tempo prendendo as almas ao chão, até a libertação final.

O poema, embora não utilize métrica mais ou menos regular, desponta em riqueza nos elementos fonéticos, bem como nas cesuras, que propiciam pausas com maior ou menor dramaticidade. As aliterações, por exemplo, de “O corpo exige cruz” unem ambos os elementos com o fonema *|k|*; além disso, a letra “x”, emblemática da cruz, do cruzar quaisquer elementos, é a letra central do verso. Outros exemplos fortemente aliterativos estão em “que toda se retorçe” (v. 10), “Multidões famintas de milagres” (v. 19), “suado salário da semana” (v. 49), “e pescoço / pede para ser preso” (v. 68-69). As repetições do sintagma “de Cristo”, ou do adjetivo “verde”, que perfaz uma epanalepse nos versos 44-45.

As aliterações pontuais e freqüentes não descaracterizam o narrar de certo modo jornalístico.

Versos-orações como “Homens atacam-se com ele” (v. 42), “Leo não recolhe os 15 mil” (v. 47) não se distanciam, ao contrário, são presentificados. Toda a narrativa, aliás, é feita no tempo presente do indicativo. Este tempo verbal, que associa-se ao tempo mais fortemente explorado pelo eu-lírico, o presente diante de si, faz da narrativa uma não-memória, uma vivência do canto narrado. A narrativa vem a ser outra forma da língua como vida. Não resiste o corpo, o poeta ou sua voz. Resiste o narrado. Não por acaso, o poema subsequente, investigado junto a outros poemas relativos ao passado, pensa a história não como fato, mas como memória registrada e interpretada, historiografia portanto.

“O historiador” entra no mundo da metamemória na pessoa (no nome) daquele que estuda o passado e o explora.

Veio para ressuscitar o tempo
 e escarpelar os mortos,
 as condecorações, as liturgias, as espadas,
 o espectro das fazendas submergidas
 o muro de pedra entre membros da família,
 o ardido queixume das solteironas,
 os negócios de trapaça, as ilusões jamais confirmadas
 nem desfeitas.

Veio para contar
 o que não faz jus a ser glorificado
 e se deposita, grânulo,
 no poço vazio da memória.
 É importuno, sabe-se importuno e insiste,
 rancoroso, fiel. (p. 45)

O poema esclarece o procedimento do poema anterior, bem como perspectiva-se de fora da estratégia memorialista tão utilizada na obra do poeta. Os primeiros versos das estrofes dizem a que o historiador veio: para ressuscitar o tempo e para contar. Contar uma história presentifica esta história, a faz viva diante daquele que a ouve ou lê. Olhar sobre o passado no momento presente, contar, jamais deixará de ser uma limitação do que foi dito e feito. Entretanto, receber a narrativa, ler a história, interpretá-la, é a única maneira de trazê-la para a experiência em primeiro plano, de vivência presente daquilo que passou. Aquilo que o historiador escarpela, diz o poema, está dentro do grande quadro geral da história, mas em

geral é preterido em favor da grande perspectiva.

Mas a grande perspectiva tem suas fissuras, como falhas no traço e rachaduras na pintura que todo quadro apresenta de perto. A tudo que escapa, o historiador se lança e, descobrindo pelo que resta no presente o que no passado era inteira vida, ainda que hoje seja limitada perspectiva, aquele que perscruta “insiste, / rancoroso, fiel”. O historiador é o personagem Drummond, o que investiga o passado da família, as fazendas, as solteironas⁹⁹. Essa metamemória, segundo Ângela Maria Dias, “aprofunda e concretiza a própria imaginação material como ‘viagem através da carne’”¹⁰⁰. Adiante, ela diz que “o inventário do que não é mais transforma a recordação num renovado movimento de autodesdobramento”¹⁰¹. Memória narrada, tal qual a ficção narrada, possibilita à imaginação criar, preencher espaços, desdobrar o que foi fato em outra realidade, também presente. Porque viés, perspectiva limitada, a lírica memorialista necessita criar, interpretar, acrescentar, para assim criar um *logos*, um discurso que é também uma coleção, uma parte que é simultaneamente um todo. Aquilo que não é glorificado, os grãos de memória, são ao mesmo tempo objetos de memória da vida vivida e, como tal, pontes para a imaginação.

Este historiador que permanece com a história em si e a recria no presente, como um presente, em poesia, vai buscar na memória que está atrás de sua própria memória, na historiografia, no que lhe foi contado, no que leu, para ir além-da-memória (meta-memória). Os poemas “Memória húngara” e “Antepassado” são construídos tendo como tema a memória que o tempo guardou, e que está na vida do poeta advinda da história que não é de sua vida, mas à qual é incorporada. No poema, o vento do Rio de Janeiro lhe traz o nome de Arpad, o que lhe faz lembrar da etimologia de seu sobrenome, paralelamente à história que lhe deu origem.

Li um dia notícia de certa viagem marítima
e de uma tempestade a açoitar fugitivos ingleses
até a costa escocesa.

Maurício, da casa de Arpad, comanda a embarcação.

Nada podem contra ele as fúrias do mar e as iras de Guilherme
o conquistador.

(...)

O bravo Maurício ganha terras e novos títulos
como o de Onda Alta, Drumm-ond,

⁹⁹ Poemas como “Retrato de família”, e capítulo inteiros, como “Selo de Minas” e “Convívio” são bastante conhecidos como instâncias de investigação do passado.

¹⁰⁰ DIAS, Ângela Maria. Op. cit., vide nota 41 do capítulo anterior, p. 96.

e aqui estou eu, caminhando nesta praia
 com uma gota de sangue húngaro tingindo levemente meu destino
 de aventureiro não realizado. (p. 57-58)

Já disseram os antepassados do poeta em “Os bens e o sangue”: “És nosso fim natural e somos teu adubo”. O contraponto com esse poema de *Claro enigma* possibilita mostrar de outro modo como o poeta aborda aqui essa vivência do passado em si¹⁰². “Memória húngara” e “Antepassado” são vivências presentes a partir do passado, embora o eu sinta a vida roubada pelo ancestral no segundo poema. No primeiro, o eu de nome inferido Carlos Drummond de Andrade (“pequeno burocrata aposentado a escrever para jornais”) conta a história da etimologia de seu sobrenome famoso. O nome “Onda Alta” tinge o destino do eu. Nome de aventureiro, autor de grande feitos, o descendente que o canta e conta, e o possui, não se realizou assim. Suas aventuras foram realizadas nas ondas das palavras, nos mares da língua e da poesia. Mas o nome permanece. Essa relação entre o nome de aventureiro e o poeta não é gratuita, e aclara certa menção ulterior, no *corpus*, a Luis Vaz de Camões, poeta-mor e aventureiro.

O “Antepassado”, a seguir, cantado em octossílabos, é indeterminado, ou por isso mesmo plurideterminado. Sobrenome nesse caso é algo de somenos. Importante é a relação que o passado estabelece como vida. No devir perene do tempo, impossível de retroceder, o poeta encontra meios de trazer à vida aquele(s) a quem o tempo levou, vivendo dentro dele, mas também roubando a vida deste eu presente. Esse diálogo que é roubo faz o eu presentificar o passado em si, passando a investigar o que esse passado lhe doou, ainda que de modo inconsciente. Dialeticamente, essa doação acabou por tornar-se também um roubo. O movimento do sentido acontece aqui de maneira similar à preponderância do pólo da dúvida em “A suposta existência”. Primeiramente é o antepassado que se doa ao eu. Dessa doação, o eu diz:

Acabei descobrindo tudo
 que teus papéis não confessaram
 nem a memória de família

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 106.

¹⁰² Em *Claro enigma* passado e presente familiar contrapõem-se e se seguem. Assim mostram-se os poemas “Os bens e o sangue”, já citado, e “Convívio”. O primeiro é o último poema do capítulo “Selo de Minas”, e o segundo é o primeiro poema do capítulo “Os lábios cerrados”. O primeiro fala do passado para o futuro, para o poeta que trará seus antepassados à vida no canto poético. O segundo presentifica a vida destes na vida do eu.

transmitiu como fato histórico
 e agora te conheço mais
 do que a mim próprio me conheço,
 pois sou teu vaso e transcendência,
 teu duende mal encarnado. (p. 59)

Daquele que recebe *do* passado, o eu passa a ser aquele que recebe *o* passado. Daquele que propicia a continuação do passado no presente, passa a ser aquele que foi roubado para o passado pelo antepassado. Os últimos versos cantam os passos dessa transformação de elemento presente em elemento roubado para o passado. Diz o eu, sobre os gestos legados pelo ascendente, que

(...) tão meus eles se tornaram,
 tão aderentes ao meu ser
 que suponho tu os copiaste
 de mim antes que os fizesse,
 e furtando-me a iniciativa,
 meu ladrão, roubaste-me o espírito. (p. 60)

O outro que se torna o eu, assaltando este eu para o passado, é o duplo, cuja identidade é mais ou menos comparável à do eu-lírico. Raquel Rolando Souza, ao analisar a autobiografia poética *Boitempo*, diz, sobre a natureza do duplo nas narrativas autobiográficas, que há um desdobramento do eu em duas instâncias, “eu-atual” e “eu-do-passado”:

O narrador autodiegético das autobiografias compõe-se a partir de uma estrutura seccionada que o biparte. Através de uma busca especular, vivenciada pelo Complexo de Narciso, o sujeito autobiográfico coloca-se em uma encruzilhada na qual busca ver-se naquele que já foi, isto é, o eu do passado, ou eu-outro, e naquele que é hoje (...), ou seja, eu, ou eu-atual.¹⁰³

Uma leitura possível, em que pese a informação da autora, é a de que o antepassado abordado no poema seja o eu vivido no passado do autor. Tal leitura, levando em consideração todos os

¹⁰³ SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo* – a poesia autobiográfica de Drummond. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002, p. 55. Grifos da autora.

itens apresentados no poema, não retiraria o sentido total do texto, o da busca pelo ser, pelo entendimento do que é durável, dos grãos da memória a que o historiador insiste em apegar-se. Seja esse antepassado o passado do eu-lírico presente ou um ascendente qualquer, importa aqui a busca do eu por si próprio. Aquele que se busca, no entanto, aqui aparece de espírito roubado, esvaziado de si e preenchido pelo que foi, pelo passado. Mas, mais uma vez, a investigação do ser em relação com o mundo dá-se no presente. A memória não leva o eu-lírico ao passado, nem tenta reconstruí-lo no presente. Ao invés, retira o antepassado do passado e insere-o no eu que investiga. Sendo vaso, isto é, depósito, e transcendência, posterioridade do ser passado, o eu presente traz em si tudo o que foi, na “líquida transmissão de taras e dons” (v. 12-13, p. 59) do antepassado a si. Ao ser essa transcendência, o eu é esse ser presente que, no aparente paradoxo, começa a ser o passado (nos versos “e agora te conheço mais / do que a mim próprio me conheço,” por exemplo).

Consultar um dado mínimo da biografia do poeta faz-me ver que esse passado que o eu conhece mais do que seu próprio presente vem da proximidade da morte, da consciência de si como ser fadado a certo fim material, um momento que não pode estar tão longe aos setenta e oito anos, idade que o poeta tinha ao publicar *A paixão medida*. Refazer os gestos que o retrato não pôde ter, compreender a “face oculta de si mesmo” que o outro tem dentro de si, saber a “paixão insone” e as “mais trevosas intenções / que jamais assumiram ato / nem mesmo sombra de palavra” (p. 59) vem da consciência de que se pode, a qualquer momento, tornar-se parte do passado¹⁰⁴. A vivência no tempo simultaneamente propicia a compreensão do outro (ainda que o outro seja o eu-outro) e traz a consciência da finitude, momento que se aproxima cada vez mais. Agora que compreende o outro, o eu dirige-se para esse outro, tornando-se cada vez mais parte do passado, morrendo.

Agora que sua destinação é o passado, o presente torna-se cada vez mais importante, pois nele se dá a consciência do limite. Mais do que nunca o eu está atento ao que a vida traz no instante presente, no agora impossível de agarrar que perpassa e carrega cada ser.

Entre “O historiador” e os poemas “Memória húngara” e “Antepassado” há cinco poemas ainda não analisados. O primeiro deles, “Patrimônio”, é como o registro do testamento do poeta.

Duas riquezas: Minas
e o vocábulo. (p. 47)

¹⁰⁴ Ver SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 180.

Aproximando-se da morte, sem saber em que momento ela advirá, o eu cataloga suas riquezas. Não trata, no entanto, de distribuí-las. Sabe que são intransferíveis. A primeira porque a tem por dentro, a segunda porque a ninguém pertence. A segunda e terceira estrofes dão o sentido, a direção dessas riquezas para o poeta.

Ir de uma a outra, recolhendo
o fubá, o ferro, o substantivo, o som.

Numa, descansar de outra. Palavras
assumem código mineral.
Minérios musicalizam-se em vogais.
Pastor sentir-se: reses encantadas. (p. 47)

O pequeno poema traça uma linha de sentido. De suas riquezas, que não possui mas com as quais lida e tem em si e na própria escrita, o eu recolhe o que lhe importa. O fubá e o ferro vêm de Minas. O substantivo e o som, do vocábulo. Mas já nesse verso, começa de modo explícito a transformação de tudo o que está fora da poesia em elemento poético. Minas está presente em fubá e ferro, ambos substantivos em que a aliteração do $|f|$ é patente. De matéria mineira, fubá e ferro passam a elementos lingüísticos e poéticos. Transformam-se em língua. Tal transformação segue o caminho que o poeta vinha traçando em sua obra, pois havia há pouco terminado sua autobiografia poética na série *Boitempo*. Quando diz, na estrofe seguinte, “Numa, descansar de outra”, a mudança de rumo chama a atenção. Agora que a Minas presente em si fora suficientemente purgada e cantada, conhecida como palavra poética, mais que apenas memória, o poeta dessa riqueza descansa na outra, a palavra. Tudo é poesia, está a nos dizer o eu-lírico; a tudo ela canta, o que é lógico e o que não é, o invisível e o carnal, a morte e a vida, tudo passa pela palavra, mesmo o não-dito. A transformação da matéria exofórica em poesia é, segundo José Guilherme Merquior, o apagamento que a escrita produz. Aos olhos do poeta, diz o crítico, “a escrita não celebra: ela *apaga*”¹⁰⁵. O apagamento dá-se pelo sentido tornado opaco, indefinido, transcendental, cuja pista a poesia tenta traçar e falha, dela restando a palavra soberana.

Essa instância tão humana, que é produzida pelo pensar e que por sua vez o produz, permite também que a outra riqueza estabeleça-se, e em vários níveis. Assim como Minas passa a ser

¹⁰⁵ MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 96.

palavra, também as palavras “assumem código mineral”, são elementos fixos na página como os minérios na pedra e, quando escavadas, trazem os sentidos das montanhas de traumas, medos e glórias que o ser tem em si; e são também o ferro de que são feitas as pontes entre os seres. Minérios (palavra e coisa) viram música quando em vogais. Minas cantada é música, música mineira e mineral, da terra. A aliteração produz o canto poético, canto comandado pela escavação do eu no som e no sentido da palavra *Minas*, que é a união de suas duas riquezas.

Já foi visto, a partir da análise de Friedrich, a importância da metapoética na lírica moderna. Esse autor, por outro lado, coloca como amplamente desenvolvida na lírica a “desumanização”: “A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal”, diz o autor¹⁰⁶. A lírica drummondiana contrapõe-se fortemente a essa característica moderna. As relações da obra com o poeta-autor sempre foram mais do que apenas estilísticas e nominais. Drummond, sua biografia e sua psique, coloca-se na palavra em sua obra. Quando, mais adiante, Friedrich diz que

A poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu domínio do estilo. Os restos do mundo objetivo normal que recolha têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora.¹⁰⁷

contrapõe-se à instância de que, se tal procedimento já é por si só complexo, em Drummond a complexidade volta-se sobre si e usa a contingência para superar a própria contingência. Nele, a fantasia transformadora, ativada pelos restos do mundo, volta para o mundo, tanto o exterior quanto o interior. “Patrimônio” ilustra esse procedimento ao trazer para o mundo lírico o acervo de riquezas já anteriormente atribuídas ao poeta: sua palavra e Minas Gerais. A primeira por ser matéria de sua profissão, a segunda por estar encravada na obra do poeta como tema recorrente. Se ambas as riquezas são ao fim conduzidas ao reino da poesia, e em palavra se transformam, essa palavra poética, *Minas*, que nasce, está e sempre estará conectada ao elemento exofórico *Minas*, que é semelhante e diferente do elemento *Minas* interior ao sujeito Drummond.

A lírica de Drummond é assim toda pessoal, mas constrói essa personalidade sobre a impessoalidade dos procedimentos que transformam a palavra em poesia. Ao unir vocábulo e

¹⁰⁶ FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p. 110.

Minas em sua riqueza, tema e forma tornam-se pontos de convergência, semelhança e diferenciação. Há uma construção análoga em Lotman, quando se refere à repetição no foro do verso: “há um processo complexo, dialecticamente contraditório: realce da diferença pela revelação da semelhança, por um lado, e descoberta do que é comum no que aparecia profundamente diferente, por outro”¹⁰⁸. Dois elementos diferentes, Minas Gerais e palavra, unem-se na palavra Minas, que seria inexistente sem o sentido atribuído, bem como sem a forma estabelecida. Ao se mostrarem semelhantes, estabelecem suas diferenças. Ao se diferenciarem, enriquecem a unidade do poema e da obra, adicionando sentidos e desdobrando a experiência da leitura.

Da palavra Minas para a palavra “sonho”. “Aparição”¹⁰⁹, o poema seguinte, narra o passeio da alma do poeta liberta temporariamente do corpo. Vagando “através das coisas”, o eu descobre outras dimensões do mundo. Mas, narrando acerca dessa existência da alma liberta, faz dessa alma um “tu” frente a esse eu que narra e que dorme.

Um cão violento e uma viúva doida
vigiam as grades de tua casa.
Sais pelo terraço
em vôo certo pelas 11 da noite
e tuas longas pernas vão pousar
nos azulejos da praça, hastes brotando,
pungentes, do céu. (p. 49)

Liberta do corpo, a alma vê outras visões que a limitação do corpo impede. O cão e a viúva “doida” são os vigias da casa. E em ambos há essa simbologia de figura de proteção, o cão como guarda, a viúva como coração enlutado e protegido contra a vida pela morte imposta ao cônjuge. A alma, no entanto, engana essas proteções, e sai voando pelo terraço. A tridimensionalidade do corpo, nas pernas como metonímia, é expandida pela adjetivação: longas pernas, que brotam como hastes do céu. Toda essa descrição do mundo extrafísico e anormal funciona como descrição de um sonho, um sonho que o eu não vive, mas vê. Perambulando pelas coisas concretas, a alma as trespassa, e penetra-as “até a raiz do símbolo”. Imaterial, ou de matéria estranha, a alma atravessa as coisas “golpeadas”, duras,

¹⁰⁷ Idem, p. 150.

¹⁰⁸ LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 237.

sólidas. E nunca aparece de todo, embora o eu a saiba.

No acrílico do bar, no cadeiral da basílica,
no poste extremamente solitário,
insinuas-te. (...) (p. 49)

Esse poste solitário aparece aqui também como figura *gauche*, metáfora outra do eu drummoniano, outra forma de dizer o Carlos que caminha “melancólico e vertical”, a palmeira de “Não se mate”, em *Brejo das almas*. Esse poste é o corpo da alma que, nele, insinua-se. O eu sabe a alma longe. O verso “Não te alcanço” coloca essa distância entre o eu, seu corpo e sua alma que perambula.

É fácil o cerne escuro das madeiras,
atravessas o próprio mineral, no carvão
teu sorriso é especial promessa a não-destinatários,
afago que se basta, sem sentido. (p. 49)

O ser cujo corpo é imaterial, ou pelo menos de matéria desconhecida e não-mensurável, compreende o cerne das madeiras, ao dizer que, para esse “tu”, a alma, o cerne é fácil. O reino mineral, e por conseguinte a plurivocidade da palavra “mineral” e de sua relação com Minas, bem como da palavra como elemento fixo e material, é atravessado por esse ente desdobrado do eu-lírico. Sendo o mineral tanto a terra quanto a palavra fixa que permanece na terra, tanto a uma quanto a outra o outro é alheio. Esse outro, alma que se adivinha, está assim além das palavras, formas fixas que perduram no chão da página. O sorriso que aparece no carvão ultrapassa, também, a instância do material, pois promete a ninguém, ou, pelo menos, a seres a quem não se enviam sorrisos, pois que não-destinatários. Esse sorriso é, o eu-lírico o diz, sem sentido. Mas o é pela incapacidade do eu de, estando inserido na materialidade do mundo, (re)conhecer ou mesmo conceber interlocutores. Novamente o plano do ideal, embora tangenciado, vem insatisfeito e esvaziado na lírica, e retorna ao silêncio de um sorriso. Os versos finais postam a questão do duplo.

Tudo se passa em teatro, como se teatro

¹⁰⁹ P. 49.

houvesse. Ao amanhecer,
recolho as setenta infidelidades de tua imagem. (p. 49)

A situação de um sonho a que o eu assiste se absorve na impossibilidade de assistir ao que não existe. O eu que vê é assim o eu que age; teatro não há, mas uma partição do eu entre aquele que assiste e aquele que age. Esse um que é dois se dá pela possibilidade de ver a si como a um outro, julgando o que é próprio como alheio fosse. Nem as memórias do sonho o eu as considera suas. São chamadas “infidelidades” da imagem da alma que perambulou noite adentro. A alma traz provas de ser infiel ao eu que permaneceu na consciência do corpo e, como o corpo, dorme. As imagens que a alma traz ao voltar ao corpo, do cerne das madeiras, da essência dos sólidos, contradizem as impressões do corpo. Entre alma e corpo se estabelece o embate entre verdades, uma contradizendo a outra.

Outro desdobramento aqui se revela, referente a esse embate. Desde “A folha”, que iniciou pensando a preponderância da natureza, que é duas, ao ser que se fragmenta na dúvida que vem do conhecer em “A suposta existência”, ao corpo que permanece na arte em “Ante um nu de Bianco” e “Fonte grega”, à alma que luta por sair do corpo em “O prisioneiro”, corpo e alma se entrelaçam em instâncias, pontos de vista, preponderâncias e divisões que evidenciam o sentimento do drama de estar no mundo como ser torto, que se incomoda e sente-se incomodando, um ser que não consegue conviver sossegadamente nem com seu corpo nem com sua alma.

Sobre o embate entre tais pólos, Donaldo Schüller já dissera que “a poesia de Drummond move-se em torno de modelos binários: homem-mundo, visível-invisível, ordem-caos (...)”¹¹⁰. Além, diz o autor que a poesia de Drummond “faz-se jogo descentrado em busca de referente. O jogo se realiza no espaço de ruptura”¹¹¹. Nesse espaço, que não é corpo nem alma, mas que procura um referente, não nas instâncias e pólos, mas a partir destas e destes, é nesse espaço que o ser drummoniano vê, pensa, sente e vive. A morada desse ser parece ser a consciência, o estar acordado, e portanto impossibilitado de não sentir, não pensar, recusar conhecer algo¹¹².

Estar consciente do corpo, da alma, do não se encaixar, do tempo que escorre, da morte que sobrevém, da dor que dói, da alegria, do passado que não passa mas vem ao presente e nele

¹¹⁰ SCHÜLER, Donaldo. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1979, p. 115.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 116.

¹¹² Ilustram esse modo de ser os versos “Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande? (...)”, de “Consideração do poema”, de *A rosa do povo*.

vive, tal como o *memorioso* Funes de Borges, é impossibilitar a inconsciência. Schüler diz: “Os recursos incorporados ou inventados enfileiram-se como opções negadas e constantemente retomadas. A amplitude temática reside toda nas proximidades da profundidade ausente. O paradoxo não é rebuscado. Traduz uma obra que criou um território para a convivência do sim e do não”¹¹³; com isso está atestando indiretamente a consciência de todos os chamados “opostos” e a impossibilidade de deles fugir. Os paradoxos simples mantêm-se porque se mantém o olhar atento da consciência que tudo vê, julga e sente. O só retrato de Itabira na parede dói porque é imagem de consciência que leva o eu aos pontos de dor, dos quais o eu não esquece. A folha vence porque a consciência sabe de seus limites, como sabe que o corpo físico não perdura, como sabe que, em espírito, evola-se. A arte vence porque faz perdurar o corpo.

Sejam essas instâncias citadas positivas ou negativas para o eu, este confronta o negativo e o positivo da instância, admitindo um ponto e seu contrário, matéria e antimatéria, vida e morte; desse modo, um pólo reflete o outro, sem anulação, e assim sem morte, mas, do mesmo modo, sem resolução. O *gauche* permanece *gauche*, torto esquerdo por todos notado como torto, resoluto não-resolvido, o tímido que vem a público para dizer que é tímido. Nos pólos, em lados determinados de uma questão, o eu drummoniano esconde-se. Só aparece no cruzamento desses pólos, mas, mais uma vez aí, sem aparecer, como antítese. É, enfim, o Nada, o vazio taoísta que a tudo permite movimento, criação e combinação. Poesia.

Resolvida assim em poesia, como solução insolúvel para a vida e suas partes, o eu segue sua busca. O material da busca é a vida pensada e sentida no tempo e nos momentos que esse tempo propicia. O tempo como retorno não-igual relativo ao amor perpassa o próximo poema, “Nascer de novo”¹¹⁴. Nele, o amor é comparado ao nascimento, colocando-se como um segundo nascer dentro do primeiro, do qual temos consciência devido à dor da vida.

Nascer: findou o sono das entranhas.

Surge o concreto,

a dor de formas repartidas.

Tão doce era viver

sem alma no regaço

do cofre maternal, sombrio e cálido.

Agora,

na revelação frontal do dia,

¹¹³ Ibidem, p. 117.

a consciência do limite,
o nervo exposto dos problemas. (p. 51)

Com o primeiro nascimento, vem a forma. As entranhas, que dormiam, agora são concretas em um mundo concreto, não mais ideal. A filosofia poética feita a partir da “concretitude” do mundo estabelece novamente uma relação entre forma e substância, forma e conteúdo, corpo e alma. Antes do nascimento no mundo da forma era doce viver. Mas a vida também era sem alma, apenas consciência indivisa. O verso grave, “Agora,” traz o presente ao leitor, um presente onde a forma limita, e assim é sabida. Se consciência é substância, também consciência da forma de algo, dos limites entre as coisas, as idéias e as pessoas. Ao corpo que problematiza, a alma auxilia, inquirindo:

Sondamos, inquirimos
sem resposta:
Nada se ajusta, deste lado,
à placidez do outro?
É tudo guerra, dúvida
no exílio?
O incerto e suas lajes
criptográficas?
Viver é torturar-se, consumir-se
à mingua de qualquer razão de vida? (p. 51)

Nessa estrofe, as perguntas partem como desenvolvimento do sentido do verbo utilizado no primeiro verso: inquirir. Os dois pontos antecipam então o esmiuçar das inquirições feitas pelo eu. Nelas vive-se, ainda que indiretamente, o momento da busca. Quando pergunta se nada se ajusta à placidez de um outro, a busca subjacente procura um ajustamento a esse outro. Os passos feitos de perguntas recorrentes, ainda que vacilantes, são passos em direção a um sentido que, embora não seja sabido, afasta-se, em sua trajetória, da falta de resposta, graficamente posta no segundo verso. Na mudança de estrofe e de tom, afirmativo e enobrecido, a resposta aparece vívida:

¹¹⁴ P. 51.

Eis que um segundo nascimento,
 não adivinhado, sem anúncio,
 resgata o sofrimento do primeiro,
 e o tempo se redoura.
 Amor, este o seu nome.
 Amor, a descoberta
 de sentido no absurdo de existir.
 O real veste nova realidade,
 a linguagem encontra seu motivo
 até mesmo nos lances de silêncio. (p. 51-52)

O amor, já havia posto Affonso Romano de Sant'Anna, é, na obra drummoniana, uma vocação para a luz¹¹⁵. Redourando o tempo, nos termos do eu-lírico, o amor não o congela, não o retira de si mesmo. A questão central não se perdeu, mesmo depois de tanto inquirir. Com o amor, a vida, o tempo, o desgaste, a corrosão, a ironia, a timidez, tudo, positivo ou negativo, ganha sentido. Daí os termos de Affonso Romano de Sant'Anna referirem-se ao amor como a chave da metafísica de Drummond. Se essa metafísica se faz pela inquirição aporética, incessante, o amor pode talvez não resolvê-la, mas toda a explica em suas causas. Com ele, tudo ganha sentido. Amor é destino e nascimento, um segundo nascer que não destrói o sofrimento, mas descortina seus motivos pelo sentimento que propicia, assim oferecendo uma educação do ser para a vida. As torturas, as guerras, as dúvidas; o exílio, o incerto, as lajes indecifráveis: até as incertezas e os malefícios da vida são encobertos pelo amor, o que é análogo ao silêncio que se reveste de linguagem, que por sua vez deve estar envolta em silêncio para não se tornar ruído. O paradoxo não se desfaz, mas isso não é mais tão importante. O amor não mata o mal do mundo, mas propicia todo o bem, saindo até do próprio transitório e fugaz.

A explicação rompe das nuvens,
 Das águas, das mais vagas circunstâncias: (p. 52)

Ainda que a água seja o elemento de transitoriedade, nem mesmo ela consegue reter o amor no tempo. Ainda que neste o amor prossiga, ele é a explicação que rompe das nuvens, do que arrasta ou mesmo do que não tem explicação. Esse romper das águas e das coisas constrói-se

¹¹⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 174.

ao eu como o Outro, “que em mim procurava seu destino”. O mundo já não vem ao eu como ameaça ou como distância, pois em outro ser ele encontrou essa ponte que faz permanecer uma ligação entre os seres, uma ligação que está além da destruição, desde que se decida pela luz, pela festa de amar. Essa direção tomada a outro ser perfaz um novo nascimento.

Em outro alguém estou nascendo. (p. 52)

Quando a vida trouxe o desencanto e a consciência da finitude, começou a haver a possibilidade de se vislumbrar o amor, que não vem livrar o eu da morte, que é destino, mas dar sentido à caminhada da vida. Essa vida está na doação para o outro e na descoberta do outro como morada, e na do amor como ponte e explicação. Como dialética entre pólos, o amor traz ao *gauche* a saída do isolamento, o sentimento de companhia interna.

A minha festa,
o meu nascer poreja a cada instante
em cada gesto meu que se reduz
a ser retrato,
espelho,
semelhança
de gesto alheio aberto em rosa. (p. 52)

Descoberto o outro, o eu reduz seus gestos a espelho, semelhança do gesto do outro, que é alheio, mas ainda assim abre-se em “rosa”. A multiplicidade de sentidos atribuídos a essa palavra em poesia dá certa possibilidade de leitura relativa ao nascimento duplo da vida e do amor. O eu infere, no poema, que todo nascimento provém de um outro. O nascer físico, do “cofre maternal”; o renascer amoroso, do Outro, outro alguém. Ponte entre o eu e o outro, o amor é

A busca de um centro unificador que permitirá a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades. Dois entes, que se entregam e se abandonam, reencontram-se um no outro, mas elevados a um grau superior de ser, se a doação tiver sido total, e não apenas limitada a um certo nível de sua pessoa, que é, na maioria das vezes, carnal.¹¹⁶

¹¹⁶ CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 46-47.

Essa superação do ser começa no nascimento primeiro, que é nascimento para a certeza da carne, que é a dúvida da alma e dos caminhos internos do ser e do amor. Quando o eu nasce no amor, cada gesto do outro torna-se “rosa”, multiplicidade de sentidos, com carga positiva. Confronta-se, assim, a dúvida e a certeza com a univocidade e a plurivocidade. Até renascer no outro, o eu está em dúvida, como incorporam as perguntas na segunda estrofe. A dúvida, conquanto coloque a tudo justamente a incerteza quanto a qualquer definição, é um estado que também pode ser definido e definidor.

O caso do *gauche* Drummond é bem conhecido como sendo o do “José”, sujeito aporético, que se pergunta “para onde”, denotando a dúvida perene. Quando, em “Nascer de novo”, a instância de incerteza muda para a de certeza, trazendo o sentido da existência para o eu drummoniano, a dúvida bem definida passa para a certeza indefinida, plurívoca, da palavra rosa. O gesto alheio é rosa, e rosa é poesia, é gesto de amor, é pureza, é paixão, é individualidade, é entrega na forma de cor, desenho e perfume. E seja qual for o sentido que se puder determinar a partir da palavra “rosa”, ele será positivo. A indeterminação, assim, não tem de necessariamente ser negativa; como, do mesmo modo, a determinação não é necessariamente positiva.

Nos três poemas anteriormente explorados, a forma ainda não foi devidamente abordada. Abeirando-se do pequeno conjunto, é possível notar a não-regularidade métrica, que explora e vai à busca, por outro lado, de uma regularidade. Por um lado, o verso livre propicia a dinamização formal do discurso poético. Iuri Tinianov, em seu trabalho sobre o ritmo na poesia, diz: “Quando o metro tradicional não contribui mais para a dinamização do material, tendo-se tornado a sua ligação com este último automática, este é o momento dos equivalentes”¹¹⁷. Por equivalentes entendam-se os metros de diferentes regularidades utilizados para dinamizar o discurso, quebrando no verso a sintaxe usual, agrupando ou distendendo as unidades sintáticas. No caso presente, no entanto, o procedimento de variação gira em torno de um centro, ao qual, como já disse, se dirige.

Escandindo os versos dos três últimos poemas apresentados, noto a presença constante de decassílabos, às vezes em versos centrais, como o último verso de “Patrimônio” (“pastor sentir-se: reses encantadas.”), o verso sobre o poste solitário de “Aparição”, ou alguns versos de “Nascer de novo”. Mas mais do que o uso dos decassílabos isoladamente, é seu uso no complexo interno de cada estrofe e cada poema que justifica sua menção como significativa.

¹¹⁷ TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 38.

As métricas diferenciadas em uso nos poemas agora enfocados mostram-se bastante próximas ao decassílabo. Mais do que isso, há em outros versos como que uma compensação métrica para ajustar os versos em torno de uma super-métrica regularizada. Por exemplo, o primeiro dístico de “Patrimônio” apresenta seus versos com seis e três sílabas, respectivamente. Somar esses dois versos em um perfaria um decassílabo. O segundo dístico tem versos de nove e onze sílabas. Embora a estratégia de somar sílabas seja um artifício apenas teórico, que não deve ser utilizado (não visio a “consertar” qualquer verso que se apresente), possibilita enumerar estatisticamente um centro, em torno do qual gravitam as variações métricas. Tanto quanto são construídas por esse centro, também as variações o constroem, assim construindo um eixo não-fixo, variável.

Assim, a terceira estrofe do mesmo poema apresenta quatro versos de dois decassílabos e dois versos que, com nove e onze sílabas, estabelecem a variação necessária ao ritmo. Nos outros dois poemas, a variação sutil na métrica dos versos também estabelece a dialética metro-variações (por exemplo, a segunda estrofe de “Nascer de novo”, em que certos versos aproximam-se do decassílabo, se somados, o que a recitação pode propiciar).

Esse giro ao redor de um metro consagrado é sintoma de um ritmo subliminar, que leva a poética do eu-lírico a desaguar novamente no soneto. A isometria dos poemas “O nome”¹¹⁸ e “Confronto”¹¹⁹ contrapõe formalmente o poema anterior, que é por sua vez contraposto a esses sonetos na temática. Enquanto os versos livres cantam o amor que transforma, que estabelece a ponte entre o eu e o mundo, os decassílabos cantam o amor que traz o desengano e a dor.

Encapelou-se o mar, um nome ouvindo.

Feras emudeceram. Da montanha
um rumor rubro e pânico, infletindo
sobre a cidade, entontecida aranha,

trouxe consigo o pó do tempo fíndo
e das coisas morrentes, em tamanha
desolação que, tudo consumindo,
desse nome crescia a força estranha. (p. 53)

¹¹⁸ P. 53.

¹¹⁹ P. 55.

O primeiro dos dois sonetos fala de um nome, que enfurece o mar. Este, imagem do tempo que flui e consome, estava como que domado pela luminosidade do amor. A menção do nome, no entanto, o enfurece. À medida que desce da montanha, o nome ganha força e poder. Ele traz o “pó do tempo fíndo”, do passado que vem sobre o presente e o toma por inteiro, com força inexorável. Mas que nome é esse que o eu sabe tão poderoso? Não há menção. Os tercetos finais apenas perguntam, e não sobre o nome, mas sobre seu poder.

Que poder tão terrível permanece
nas sílabas cruéis e musicais,
a recordarem quanto a mente esquece?

E ficam revoando, reboando
no revolto universo, entre espirais
convulsas de um amor não mais amando? (p. 53)

Algo que o eu-lírico por momentos esquecera foi novamente trazido à sua consciência. O nome (que não se sabe se de algo ou alguém) brevemente olvidado possui poder tão terrível que permanece além até do amor. Quando este não mais ama, tendo portanto perdido toda a sua capacidade de levar o ser à transcendência, ainda um nome resta. A indeterminação desse nome leva a vários caminhos, dois dos quais serão tratados nos capítulos que se seguem. Por ora é suficiente pensar que o próprio reino da palavra, responsável por, na lírica, estabelecer a ponte com o que está além do físico, é também responsável por impor o limite do físico, o fim do amor. Amor e palavra, em Drummond, não são apenas conteúdo e veículo. Davi Arrigucci Jr., ao analisar “Mineração do outro”, diz que “o caráter problemático do amor é também o da linguagem poética que se esforça por exprimi-lo: alquimia insólita, que deve transmutar em poesia o ouro já transformado em outro ser”¹²⁰.

Quando o amor não mais ama, o nome (a palavra, a linguagem) esvazia-se, não mais resolve a transcendência, mas investe sua força agora retornada ao tempo contra a cidade e o eu. O próximo soneto vai falar do amor já não como luz, mas como mal. Como o primeiro, o faz em forma narrativa. Diferentemente, personifica o amor e a loucura. O tom lírico e clássico encontra nesse soneto seu representante máximo dentro do *corpus*.

¹²⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 113.

Bateu Amor à porta da loucura.
 “Deixa-me entrar — pediu — sou teu irmão.
 só tu me limparás da lama escura
 a que me conduziu minha paixão.”

A Loucura desdenha recebê-lo,
 sabendo quanto Amor vive de engano,
 mas estarrece de surpresa ao vê-lo,
 de humano que era, assim tão inumano. (p. 55)

Indo além de si mesmo e atrás de sua paixão, Amor embrenhou-se na “lama escura”, paixão impura, *pathos* como doença incontrolável que se instala no ser. A paixão tornada doença por um amar excessivo, paixão desmedida, expulsa o próprio Amor para longe. Desvairado, Amor recorre à Loucura, que acaba por aceitar Amor em sua morada, por ser seu irmão. De fato, amor e loucura são instâncias em que o eu ultrapassa a si próprio, e em que a racionalidade perde terreno para a paixão, o descontrole emocional. A causa de a paixão desmesurada ter levado o eu-lírico às portas da loucura aparece em Davi Arrigucci Jr., ainda em sua análise de “Mineração do outro”.

Por certo, o esforço exigido pela decifração, conforme se deixa claro desde o começo, parece estar além de toda capacidade humana. Pode sugerir, por isso, a dimensão fáustica que combina amor e conhecimento com as forças demoníacas, mas não é exatamente por aí que vai o tratamento drummondiano. Se há algum elemento demoníaco no poema [“Mineração do outro”], ele se restringe às imagens infernizadas do padecimento do qual não escapa quem ama.¹²¹

Todos os elementos enfocados no poema analisado pelo crítico aparecem novamente aqui, redimensionados porém. A paixão investida no amor levou o eu à lama escura, ao inferno e à dor. Conhecer o outro, passado o momento de luz, muda-se em sombra e lama. Nessa lama encontram-se os elementos terra e água, os mesmos que se desestruturaram e avançaram sobre a cidade no soneto anterior. Saído da mistura suja de terra e água, Amor busca Loucura para curá-lo, limpá-lo. Pois a loucura pode desdenhar do conhecimento obtido com o outro, conhecimento este ofertado como luz ao eu, mas que está, nas palavras de Arrigucci, além da capacidade humana, sendo assim enlouquecedor. De humano, o amor desumaniza-se. De

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 116.

portal para além do tempo, o amor tornou-se dor no tempo. A loucura o recebe fugindo da dor que procura olvidar (outro sentido para a “lama escura”).

E exclama: “Entra correndo, o pouso é teu.

Mais que ninguém mereces habitar

minha casa infernal, feita de breu,

enquanto me retiro, sem destino,

pois não sei de mais triste desatino

que este mal sem perdão, o mal de amar.” (p. 55)

Os tercetos são compostos com a fala de Loucura, que chama, não o amor, mas o ato de amar, um “mal sem perdão”. A contraposição a “Nascer de novo” é total. Novamente o nascer, agora espiritual, amoroso, fez-se “guerra, dúvida / no exílio”. Os aspectos formais, por outro lado, conquanto também contribuam na oposição entre os aspectos da lida com o amor, são também elementos que correm e se desenvolvem paralelamente à temática, embora nunca de forma independente. O giro ao redor do decassílabo dos poemas anteriores cristalizou-se nos sonetos, em que o heróico preponderante guia a reflexão sobre o amor, o mais contraditório, posto que mais humano, dos sentimentos.

Uma análise mais pormenorizada dos aspectos formais tomaria um espaço muito maior do que mesmo o disponível nesta dissertação. Tendo em vista que a análise percorreu metade dos poemas do *corpus* até o momento, e visando necessidades ulteriores de análise onde os poemas até agora estudados reaparecem como componentes de um sistema de sentido, abordarei aqui os poemas como componentes de um todo, a poesia drummoniana em seus momentos aflitivos de conscientização da morte como extremamente próxima. Para pensar os poemas como elementos de um sistema, é necessário antes abordar o sistema em si.

Em seu livro *Teia da vida*, Fritjof Capra apresenta os paradigmas científicos surgidos ao longo do século XX que desafiam, e revertem ou ultrapassam, os paradigmas cartesianos que erigiram o pensamento científico desde o advento da ciência moderna com Descartes. Se os paradigmas da ciência cartesiana (aos quais ainda o estudo da literatura está ligado) pressupõem a análise de um objeto qualquer como procedimento-padrão para o entendimento desse objeto, os novos paradigmas, levantados a partir dos próprios estudos de base cartesiana, defendem uma abordagem que verifique as interconexões, privilegiando o todo em detrimento das partes, sem tomar o entendimento de um pelo das outras. Nas palavras de

Capra:

As propriedades das partes não são propriedades intrínsecas, mas só podem ser entendidas dentro do contexto do todo mais amplo. Desse modo, a relação entre as partes e o todo foi invertida. Na abordagem sistêmica, as propriedades das partes podem ser entendidas apenas a partir da organização do todo. Em consequência disso, o pensamento sistêmico concentra-se não em blocos de construção básicos, mas em princípios de organização básicos. O pensamento sistêmico é contextual, o que é o oposto do pensamento analítico. A análise significa isolar alguma coisa a fim de entendê-la; o pensamento sistêmico significa colocá-la no contexto de um todo mais amplo.¹²²

Não posso considerar integralmente sistêmica a abordagem que apresento do *corpus* escolhido. Não obstante, tenho como necessária a verificação das conexões entre os elementos ressaltados nas análises mais ou menos acuradas dos poemas até agora vistos. Cada poema é, em si mesmo, um sistema de relações fonéticas, morfológicas, sintáticas, semânticas e visuais estabelecidas. Essas relações não são, quando se estabelecem, iguais ao todo. O todo do poema é maior que a soma de suas partes, ainda que cada uma de suas partes seja também um sistema.

Se os poemas podem ser lidos e compreendidos isoladamente, sua inter-relação gera também outro sistema, com características e significados que suas partes, isoladas, não podem aduzir. O sistema-*corpus*, por sua vez, insere-se no sistema-obra drummoniana, em si também um todo que, conquanto completo, deve ser entendido nos sistemas *literatura brasileira, de língua portuguesa e mundial*. Tal empresa demanda tempo e foge ao escopo do presente trabalho. Não obstante, procurarei levantar algumas características do sistema em formação até o presente instante, de modo a relacioná-lo, tanto quanto possível, com o restante do *corpus* bem como com os sistemas supracitados.

A abordagem dos quatro primeiros poemas mostra o ponto de vista dialético de onde o eu situa-se. Partindo de uma inquirição da natureza, o eu-lírico chega à poesia como ponto denominador de seus percalços (nos versos de “Arte poética”). Lidar metapoeticamente com sua obra permite a apresentação da verdade que a poesia expressa, isto é, a capacidade de expressar tudo, qualquer dado e experiência humana em qualquer instância, sem com isso alijar-se de sua natureza nascida da língua e resolvida na língua, ao mesmo tempo lançando-se ao mundo dos campos intelectuais e emocionais, de modo profundo. Partindo das resoluções

¹²² CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 41.

iniciais, é possível pensar os poemas que sucedem como percalços das instâncias onde a expressão do eu apresenta-se, enquanto língua, frente a um momento decisivo. Os temas “corpo”, “alma”, “arte”, “passado”, “palavra” e “amor” intercalam-se entre poemas inteiros e momentos internos aos poemas, e há certa procura por uma unidade, ou uma apresentação bastante ampla, relativa ao corpo, que é levado à arte para durar no tempo, que “exige cruz” e que nasce de novo na vivência amorosa. Sua contraposição cartesiana, a alma, advém como elemento separado do corpo, mas também da consciência do eu. No eu vê que, ainda que a natureza lhe seja superior, há uma instância mais poderosa e duradoura, a do amor. Mesmo esse amor traz, no entanto, a dor, que não é dor do corpo, nem da alma, mas do ser inteiro. O amor pode a tudo transcender, e transcende. O eu, não necessariamente. Daí a dor e a desilusão. Frustrada a tentativa de durar além do tempo no amor, restam caminhos ainda. O eu lança-se à poesia para buscar a duração, e a conseguirá. A razão dessa tentativa de duração é, mais uma vez, a proximidade da morte, que cria o desejo de vida, por sua vez construída na obra poética. E como morte é parte da vida, também ela será cantada, em um momento todo seu.

3 - PENSANDO O HORIZONTE DA MORTE E ALÉM

*Every year is getting shorter,
never seem to find the time.
Plans that either come to naught
or half a page in scribbled lines.
Hanging on in quiet desperation is the English way.
The time is gone, the song is over.
Thought I'd something more to say.*
(Pink Floyd – *Time*)

A paixão medida é o livro que, dentro da obra drummoniana, traz a morte como tema, como ponto obrigatório. Embora já viesse sendo discutida e combatida, ao modo do poeta, sendo simultaneamente aceita como fim necessário da jornada, nunca antes a morte fora tão quantitativa e explicitamente explorada e investigada. Os temas a ela afins, já abordados e discutidos na obra do poeta, aqui novamente aparecem, com o diferencial de que se trata, no presente *corpus*, da morte presente, não como futuro. A partir daí, todo momento e todo poema é considerado uma respiração a mais, como cada dia e cada hora que deve ser fruído sem perda. Quando a morte faz-se presente no horizonte, a vida reafirma-se por contraste. Para começar a investigação do tema, retomo certos pontos da obra anteriores ao *corpus* estudado.

A consciência da finitude aparece em Drummond, de modo explícito e maduro, a partir de *A rosa do povo*. Conquanto nas obras anteriores o tema fosse abordado, é a partir desse ponto, em que a consciência temporal e tudo o que ela implica tornam-se conscientes ao eu, que a finitude passa à temática dentro daquilo que é intrinsecamente vivido por esse eu. Em poemas como “Vida menor”, que, de acordo com José Guilherme Merquior, aspira à “derrota da finitude”¹²³; em “O retrato malsim”, de *Lição de coisas*, que canta o momento do pleno irromper da maturidade; em “Qualquer”, de *A falta que ama*, que pensa a hora da morte – nesses poemas, como em tantos outros, a morte é esboçada, refutada, debatida, aceita. Mas a convivência do tema na poesia ainda não será o bastante para que as pazes sejam feitas. Ainda

¹²³ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 184.

que assim fosse, todo discurso é tocado pela vivência, e a experiência de ter consciência da proximidade da morte é agônica e extrema a ponto de modificar, ou intensificar, todo ponto de vista anteriormente posto.

Em *A paixão medida*, do poema “A corrente” a “A palavra”, a morte é discutida, sentida, investigada de vários ângulos. Não é refutada, embora seja aceita apenas parcialmente. “A corrente”, o primeiro poema da série, vai enveredar pelos caminhos do pensar a morte no tempo.

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. (p. 61)

O pequeno poema é formado por redondilhas maiores, com rimário *aabbccddeeff*. A segmentação de dísticos internos à estrofe única permite o encadeamento, imitando assim o encadeamento dos elos de uma corrente de metal. De modo similar, o encadeamento sintático não é rebuscado. Qualquer alteração possível na leitura será feita pelo encadeamento dos versos. A rima surge então sem aparentar esforço, facilitando a persecução da leitura, o que aumenta a similitude com uma corrente de metal, um feixe de elos geralmente isométricos que fecha-se em si mesmo. Mas a palavra “corrente” assume, na leitura, outros sentidos. O passado que acorrenta faz relação com a corrente do tempo. Este, no mundo humano exterior, prende o eu ao passado, que até esse momento o trouxe.

Uma primeira conexão aí é estabelecida, com relação aos poemas do *corpus*. Os dois poemas que antecedem “A corrente” são poemas em que a memória e o passado têm função importante, trazendo ao eu o convívio com o que não mais está presente no mundo. Se esse passado, no poema presente, traz raiva porque aprisiona, a raiva aparece contra a morte que

sobrevirá, e da qual o eu não escapará devido à prisão que o passado impõe. Conhecendo o destino de todos que lhe antecederam, o eu sabe o seu próprio futuro, sabe que a certeza única da vida chega cada dia mais perto, e a impossibilidade de evitá-la fermenta a frustração, que enraivece. Maria do Carmo Campos diz que “para Drummond a morte seria um ‘conluio inexplicável e absurdo’, um ‘germe que faz apodrecer o fruto da vida madura’. Nos termos de Benedito Nunes, a poesia de Drummond, inconformada com a nossa condição não só de mortais, mas de morituros, impõe-se como penetrante afirmação da vida”¹²⁴. Segundo Heidegger, é possível experienciar a morte alheia, embora em um nível pouco profundo¹²⁵. A morte, no conceito do filósofo, é “a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável”¹²⁶. Daí, a princípio, o eu escreve essa raiva atribuindo-a a uma terceira pessoa, outro “eu”, talvez mais próximo do corpo. A consciência que vive e escreve não se sente fenecer um instante sequer.

Uma vez preso ao passado, o eu posta-se contra a própria corrente que, do passado, leva-o ao futuro, um futuro que é “o retorno ao chão escuro”. A primeira imagem a suceder é a do escravo, preso por grilhões de que não se pode desvencilhar. Mas se fisicamente é estabelecida a imagem de humildade e humilhação (não por acaso possuem essas palavras a mesma raiz de *húmus*), a raiva calada do eu é sintoma de que este considera inaceitável tal condição. O coração continua a gritar por vida, sem aceitar a morte receptivamente. O “chão escuro” é o retorno à terra, o enterro, mas está além da humilhação, pois é o retorno ao pó, ao escuro em que jaz o enterrado, o morto. A sentença “Você é pó, e ao pó voltará” (Gn 3,19)¹²⁷ ecoa nesses versos.

A consciência da morte e da degradação dessa própria consciência é também fonte de raiva com relação ao futuro. O futuro, por sua vez, traz “certa promessa de vida”, que é envilecida, maldosa, por quiçá trazer a morte, o abandono do mundo, como passagem obrigatória. A palavra “envilecida” é também similar a “envelhecida”, qualidade que, se também atribuída à “promessa”, é relativa à própria idade do poeta, que em sua juventude deve ter aprendido sobre a ressurreição católica. O abandono das coisas do mundo, a dor “pré-suposta” da morte, o deixar o mundo que se conhece por um mundo do qual pouca notícia se tem, e certeza nenhuma, no caso do poeta, que se considerava agnóstico¹²⁸. E, no entanto, pensa seu

¹²⁴ CAMPOS, Maria do Carmo. Nove variações sobre a morte em Drummond. In: WALTY CURY (orgs.). op. cit., p. 78.

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 17.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 41.

¹²⁷ *Bíblia Sagrada* – Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1991, p. 17.

¹²⁸ MORAES NETO. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994, p. 35.

momento de aproximação da morte nos termos religiosos da mística católica¹²⁹. E os pensa com amargura, buscando alternativas para driblar a morte, desviar de seu caminho. Uma alternativa se mostrará, ao fim, embora nos moldes de uma meia medida.

As rimas do poema perfazem o trajeto temporal pensado pelo poeta. Passado, presente e futuro seguem-se, o que as rimas demonstram. Cada par rimado remete a um sentido específico, qualitativo ou adverbial da instância de tempo abordada. O “passado” é “acorrentado”, prende. O “presente” aqui é colocado na “corrente”, que vai para a “frente” até o “futuro” “escuro”. A corrente do tempo é o presente, que vem do passado em direção ao futuro. A colocação do termo “corrente” entre os pares relativos ao passado e ao futuro assim o força. Também não é gratuita a rima implícita com a palavra “presente”, não colocada no texto, quiçá por conotações que traria. Sobre a relação que a rima estabelece nos pares de versos, Lotman disse, ao estudar a rima com precisão, que “A natureza da rima está na aproximação daquilo que é diferente e na revelação da diferença no semelhante. A rima é dialéctica por sua natureza”¹³⁰.

Assim o passado é jungido à corrente pela rima, e torna-se parte dela, que, opondo-se e continuando, mostra não ser mais o passado. A corrente (o presente) estabelece-se em par com “frente” que, isolada, é “parte anterior” ou “face”, enquanto que na locução adverbial toma o sentido de “avante”. A frente aonde o presente avança será o futuro, que o eu não vê, pois é “escuro”, onde sua visão não alcança. A microcadeia das rimas também é referente à corrente, ao tempo e à posição do eu-lírico frente a esse tempo. Também Lotman estuda esse aspecto, quando aborda o estudo da repetição fonológica e, após, quando relaciona repetições e o sentido de um poema. Sobre as possíveis significações de uma determinada repetição fonológica, diz o autor ser evidente que

todas as reflexões sobre as significações que supostamente possuem os fonemas tomados fora das palavras não comportam nenhum sentido normalmente obrigatório e residem em associações subjectivas (sic). Contudo, a constância dessas tentativas (...) é notável e não permite rejeitar simplesmente todas as afirmações sobre o significado emocional, de cor ou outro deste ou daquele fonema.¹³¹

Após, diz Lotman, há dois processos produzidos: primeiro, supõe-se que o fonema “pode

¹²⁹ Não uso o termo “cristão” por abranger objeto mais vasto do que o catolicismo da Igreja Católica.

¹³⁰ LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 218.

possuir vida autônoma”, assemelhando-se a uma palavra particular; segundo, torna-se ele uma “palavra vazia” (nas palavras do autor) com um sentido presumido, mas ainda não estabelecido. Postos em relação de significação, mas vazios de sentido determinado, os fonemas tornam-se uma “reserva fundamental” para o que ele chama de pré-regulação de um texto. Em “A corrente” é possível assinalar a incidência da rima, ou das sílabas que rimam, como apresentando aspectos de sentido, não autônomos, por certo, mas interagindo com o sentido proposto na leitura dos versos. Após os três pares iniciais, relativos ao presente, passado e futuro, o próximo par “envilecida/vida” tem como rima “-ida” que, além de ser o morfema do particípio, portanto um passado, é também sonoramente referente ao substantivo relativo ao ato de ir, “ida”. Para o que vai, o que segue, corresponde a vida. As rimas seguintes, “cogumelos/amarelos” trazem os “elos” na rima, a corrente mais uma vez retornando em suas partes.

O par final, “lesmas/mesmas”, dá conta foneticamente da posição opositiva do eu em relação à morte, na palavra “mas”, levada no som do próprio fim das palavras. O eu nega a morte em sua raiva, a raiva frustrada que vê novamente a natureza perpetuando-se a partir dos que morrem, e dele próprio. Lesmas e caracóis que brotam da promessa de vida são a vida que o eu sabe continuar, como disse em “A folha”. A vida transcendente lhe é vedada à experiência, ao acesso dos sentidos, sem o que não seria transcendente.

A raiva perante a impassibilidade frente à morte permanece, embora não seja explicitada. O próximo poema, “O que viveu meia hora”, é lido de modo diverso se não se pensar que, por detrás da arquitetura cândida do poema, está esse levante contra a finitude. A reflexividade poético-filosófica é insossa sem esse pensar frustrado contra o Destino certo.

Nascer para não viver
 só para ocupar
 estrito espaço numerado
 ao sol-e-chuva
 que meticulosamente vai delindo
 o número
 enquanto o nome vai-se autocorroendo
 na terra, nos arquivos
 na mente volúvel ou cansada
 até que um dia

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 192.

trilhões de milênios antes do Juízo Final
 não reste em qualquer átomo
 nada além de uma hipótese de existência. (p. 63)

A existência jogada fora é aqui lamentada. A raiva contraposta à morte dirige-se para a vida que não chegou a ser vivida. O sol e a chuva erodem, corroem o espaço numerado que o ser ocupou por breve tempo, antes de voltar ao não-ser. Mais uma vez, espaço e tempo colocam-se como categorias em que o ser imerso no mundo material é pensado. Se o espaço propicia existir, o tempo apaga a existência. Se o ser que pouco viveu retorna ao mundo inacessível aos sentidos, será este o mesmo mundo para o qual o eu dirige-se? Qual a utilidade de viver tão pouco tempo, de modo que o próprio número e o próprio nome do ser fenomênico corroam-se? Quando não resta nem a hipótese de existência, ainda que com pouco tempo decorrido da morte (“trilhões de milênios ‘antes’ do Juízo Final”), não houve razão para a vida. Talvez haja sido apenas uma nova experiência de dor para quem perdeu o filho esperado – pois é o filho natimorto o ser cantado no poema triste e raivoso. Existir, para o eu, dá-se no mundo dos fenômenos. Não pensa ele na existência “noumenal”, além do fenômeno. Não cantaria nesse momento, apesar de o já ter feito, o filho morto ao nascer, como o fez Augusto dos Anjos¹³².

Quando Drummond cantou esse filho, em *Claro enigma*, e disse que “O filho que não fiz / faz-se por si mesmo.”, não enfrentava a proximidade da morte, quando o filho não-nascido não será nem memória, pois o ser que o lembrara também já estará morto. Os átomos esquecem, e não constroem hipóteses. E o eu teme, de modo simultâneo à raiva, o momento em que deixará o mundo, do qual agora aproxima-se.

A aproximação do momento de morte traz os mortos. O eu os chamará a seguir em “Evocação”. Nesse poema composto de quadras em que o octassílabo predomina, com ligeiras variações de sete e nove sílabas (algumas podendo ser transformadas na recitação), o eu evoca os mortos, ou, especificamente, uma mulher morta. Começa com a descrição de seu jardim.

À sombra da usina, teu jardim
 era mínimo, sem flores.
 Plantas nasciam, renasciam

¹³² No “Soneto (Ao meu primeiro filho nascido morto com sete meses incompletos – 2 fevereiro 1911)”. In:

para não serem olhadas. (p. 65)

A natureza cantada pelo eu retorna. Mas retorna, aqui, transformada. No jardim descrito não nascem flores, e as plantas não se mostram. Assim que é chamado à vivência em palavra, o jardim é desconstruído pelas orações. Os versos seguintes dizem que as plantas eram “Meros projetos de existência,” e que “desligavam-se de sol e água, / mesmo daquela secreção / que em teus olhos se represava”. Tais plantas supra-reais habitam esse lugar que se ergue “à sombra da usina”. A usina, fábrica de energia tão marcante da modernidade, faz sombra ao jardim onde as plantas impossíveis nascem. Metonimicamente surge o espaço do mundo contemporâneo, de aço, energia e barulho, da transformação da natureza bruta em tecnologia humana, fazendo sombra ao jardim, mundo natural recolhido onde há o cultivo de certas plantas, plantas de pensamento de um jardim interno, que o mundo externo oprime e leva ao silêncio.

As plantas (o pensamento) desvencilham-se de sol e água, mantêm-se longe da lágrima presa nos olhos da pessoa evocada. Essa pessoa, que remove o caracol e que chama sem ninguém ouvir, pois a voz da usina faz surdo o chamado, foge “para o sem país / e o sem tempo”, abstrai-se de tempo e espaço, deixa de ser fenômeno e passa para o númeno (ou *noumenos*), transcende o mundo. A usina torna mudo o chamado dessa outra pessoa, do mesmo modo que o mundo moderno anestesia a sensibilidade alheia de ouvir um chamado. Ainda preso ao mundo e ao presente (à corrente), o eu pode pouco além de lembrar.

(...) .Mas te recordo

e te alcanço viva, menina
a planejar tão cedo o jardim
onde estás, eu sei clausurada,
sem que ninguém, ninguém te adivinhe. (p. 65)

A figura feminina aqui apresentada remete à mulher impossível da poesia romântica. O ser que ultrapassou os planos terrenos e agora encontra-se na pura idéia é transformado em palavra e cantado, aliviando a dor do mundo “da usina”. Também Camões ecoa, a partir dos versos de “Alma minha gentil, que te partiste”, por exemplo. Mas a modernidade traz, ao

contrário da literatura antes produzida, a dissonância, o não-ajustamento entre o plano material, expresso pela linguagem, e o ideal, metafísico, transcendental.

A dissonância ontológica, apontada por Friedrich a partir da maturidade da obra de Mallarmé, é a “ruptura entre linguagem e idealidade, entre querer e poder, entre aspiração e meta”¹³³. Se a linguagem era antes utilizada como acesso à idealidade, em sua transformação na poesia, agora impede o acesso à transcendência devido à sua própria natureza. Uma palavra-chave de Mallarmé, o fracasso, pode ser aplicada, diz Friedrich: “fracasso da linguagem frente ao absoluto (simplificando, podemos chamá-lo de fracasso subjetivo); e outro, objetivo, ou seja, do absoluto frente à linguagem”¹³⁴. Nesta insuficiência, nem o eu nem suas palavras alcançarão a mulher. Esta permanece na clausura incomunicável da transcendência. O que o eu presentifica é a memória da morta.

Do medo e da raiva, uma lembrança de quem se foi pode levar o eu a outros termos para com a morte. Se a memória pode trazer de volta o ser já extinguido, pode, como língua, trazer de volta à vida aqueles que se foram. Segundo Ângela Maria Dias, “o inventário do que não é mais transforma a recordação num renovado movimento de autodesdobramento”¹³⁵. Lembrar é trazer o passado ao presente e refazer o passado em presente. Não se trata aqui, portanto, de visualizar o transcendental, mas de presentificar as imagens passadas, elaborando uma vida possível nesse mundo fenomênico. Sentindo a proximidade com a morte, o eu começará a buscar, de modo mais intenso, estratégias de superação dessa contingência inevitável e totalizadora. O verso “Acordo para a morte”, de “Morte no avião”, de *A rosa do povo*, é síntese de todo esse momento. Pois o eu tentará transformar esse verso ligeiramente, de modo que essa consciência de acordar possa ser também um “*acordo com a morte*”. A memória feita palavra é um desses itinerários.

Mas outros mais são utilizados. Um dos poemas centrais da série sobre a morte, “O homem escrito”¹³⁶, reúne em si a metapoesia, a reflexão sobre a vida a ser abandonada e, a partir dessas duas categorias, a colocação da poesia como superação relativa da existência que fenece. Sintomáticas da incerteza, as perguntas perfazem todo o corpo do poema.

Ainda está vivo ou
virou peça de arquivo?

¹³³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 130.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 131.

¹³⁵ DIAS, Ângela Maria. *O gauche*, a chave e o deus canhoto: o pensamento rememorante em Carlos Drummond de Andrade. In: WALTY & CURY. Op. cit, p. 102.

¹³⁶ P. 67.

Sua vida é papel
a fingir de jornal?

Dele faz-se bom uso
se seu texto é confuso? (p.67)

A primeira pergunta, no primeiro dístico (serão onze ao todo), coloca a questão como o tema apresentado em uma peça musical, em forma de sonata especificamente. O eu que pergunta não sabe se ele, o outro que está a morrer, já partiu desse plano, par poder tornar-se peça de arquivo, portanto papel, letra e língua. Nos sentidos lidos no primeiro dístico retiram-se todos os temas e interconexões que a seguir serão tratados pelo eu, no esmiuçar das perguntas em seqüência, e também os sentidos que conectam o poema ao todo da série. Um elo entre o poema ora abordado e “A corrente” está, por exemplo, além da temática da morte, na partição do eu como um outro ser.

Embora sinta a morte, com medo e raiva e simultânea aceitação, a voz que canta ainda atribui a outro o encargo de morrer. Pode-se pensar que a estratégia é dividir o ser que morre da obra que permanece. Mas os poemas que sucedem contradizem tal inferência sem anulá-la, pois são cantados em primeira pessoa. No texto presente, a morte é refutada sendo atribuída a outro ser que não o eu-lírico. Imputado a outro, o tema pode ser devidamente ponderado¹³⁷.

Os dísticos, que começaram com uma rima um pouco frouxa, apoiando-se na toante, vão aos poucos fixando-se, sem perder a fluidez e a ordem sintática direta e límpida. A partir da terceira estrofe, anteriormente transcrita, a rima constrói-se suavemente.

Numa velha gaveta
o esqueceram, caneta?

Após tantos escapes
Arredonda-se em lápis?

Essa indelével tinta
é para que não minta

¹³⁷ Ver HEIDEGGER, Martin. Op. cit., p. 19.

mais do que o necessário
a uma sigla no armário? (p. 67)

Todos os elementos relativos à escrita vão sendo aqui elencados com carinho, ao mesmo tempo que com uma ironia grave, se posso utilizar-me do termo. As letras, canetas, e mais adiante os catálogos, os monólogos, os números, o carimbo, todos os materiais pertinentes ao mundo da escrita são questionados acerca de já haverem tomado o lugar do escritor, o homem que viveu para e nas letras. O itinerário construído com perguntas retorna novamente. Com ele nenhum elemento é afirmado de modo pleno, tudo o que está dito pode ser revertido para um oposto do que é significado.

A pergunta acaba por ser, assim, uma dialética sintetizada em um único ponto que, entre sim e não, permite o convívio de ambas as respostas, como na citação de Donald Schüler¹³⁸. Essa convivência advém, no caso presente, do fato da morte ser a experiência mais indeterminada, juntamente com “o fato de ser possível a cada momento. Junto da certeza da morte, dá-se a indeterminação de seu quando”¹³⁹. O dístico/pergunta final sintetiza essa imponderabilidade acerca do ser à busca da vida entre dois planos, que são o do sim e o do não, o da vida e o da escrita.

Afinal, ele é gente
ou registro pungente? (p. 68)

Todo o tempo transcorrido na leitura é o tempo da dúvida. Sabendo-se perto do momento da morte, ainda que este seja adivinhado, o eu-lírico procura divisar a qual reino pertence. Parece incapaz de divisar onde se encontra, pois pergunta se o Outro (talvez o corpo) “ainda” está vivo. Há, também, certa dose de impaciência, já que o estado da dúvida impele à busca de respostas. A investigação não leva ao esgotamento do tema ou a uma resposta satisfatória, mas apenas à manutenção da dúvida desdobrada em novas faces. O poema deveria ser, em si, uma afirmação da vida do poeta, mas sua voz não parece ter essa certeza. Nem pensamento nem sentimento são garantias de vida para o eu-lírico. Se este aprendeu bem, com Fernando Pessoa, que “O poeta é um fingidor”, a voz que canta aprendeu a não confiar no sentimento,

¹³⁸ SCHÜLER, Donald. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 1979, p. 115.

¹³⁹ HEIDEGGER, Martin. Op. cit., p. 41.

que cega, nem na sensação, ínfima e limitada, nem no pensamento racional, que causa sua própria derrota via antinomias. Certa, apenas a poesia, a língua transmutada para abarcar as verdades possíveis e impossíveis. E, apesar dessas certezas, um espectro, uma sensação inolvidável se faz presente. A partir desse ponto, a fuga torna-se impossível, e o eu cantará a morte rondando a vida.

“A morte a cavalo” é, assim, a anunciação dessa passagem. Sua aproximação faz-se rápida, sem dar tempo ao eu para mesmo cantá-la.

A cavalo de galope
 a cavalo de galope
 a cavalo de galope
 lá vem a morte chegando. (p. 69)

A estratégia da repetição atinge aqui múltiplos planos de sentido. O fônico deixa de ser aqui apenas contribuinte para a emersão do sentido em outros níveis. Os primeiros versos, repetição de um mesmo sintagma adverbial, imitam o cavalgar da morte aproximando-se do poeta-eu-lírico. Desmembrando as sílabas, aparece a semi-repetição do fonema no par surdo-sonoro |ca-| e |ga-|. A sílaba |-lo-| é repetida duas vezes, uma em posição átona e outra tônica. O |p| plosivo fechando os versos comunica-se, ainda que a pausa ocorra na recitação, com o artigo *a* abrindo o segundo e terceiro versos. Mas a colocação específica das sílabas e sons é o real articulador dessa simulação. A palavra “galope”, tantas vezes repetida quando se quer simular a corrida do cavalo¹⁴⁰, foi colocada no fim do verso, de modo a dar-lhe o ponto rítmico adequado, ponto que é regulado através da redondilha maior. Esse metro de caráter popular é bem afim à expressão do galopar, geralmente contendo quatro pés a perfazerem um compasso de quatro tempos¹⁴¹. O galopar propiciado à leitura impede, nas primeiras investidas, de se notar que a ordem corrente no advérbio está trocada. O que seria *a galope de cavalo* é *a cavalo de galope*. Com essa inversão, talvez de origem popular, a posição da palavra “galope” é assegurada para manter o ritmo e a simulação do galopar¹⁴².

A repetição literal dos versos, porém, não é apenas uma simulação do galopar, mas, com esse galope, é também a expressão gráfica da aproximação da morte. Longe de significar o mesmo, cada verso soma-se ao anterior e modifica, sem deturpar, o conteúdo até então exposto.

¹⁴⁰ Por exemplo, em uma brincadeira infantil.

¹⁴¹ No caso, a seqüência pirríquio, troqueu, pirríquio, troqueu.

Lotman esclarece acerca das repetições do texto, declarando: “a duplicação da palavra não significa uma duplicação mecânica do conceito, mas um conteúdo diferente, novo, mais complexo”¹⁴³. Segundo ele, “quanto mais precisa é a repetição, mais importante é a função distintiva de sentido da entoação, que se torna então o único traço diferenciador na microcadeia das palavras repetidas”¹⁴⁴. Somar e ampliar o conceito expresso no verso “A cavalo de galope” até fazê-lo intenso e presente, em ritmo, sentido e métrica, torna forte o contraste com o quarto verso da quadra, “lá vem a morte chegando”. Se o galopar havia até então se avolumado, era porém galope sem direção dada, sem cavaleiro que cavalgasse. Quem cavalga é a morte, e a morte não vem “passando”, vem “chegando”, cada vez mais perto.

Ao aproximar-se, a morte mostra ao eu-lírico tudo o que até agora levou. As estrofes seguintes enumeram de modo geral todos os que passaram para além do véu. O estribilho repetir-se-á com menor carga numérica, mas servirá como ponto de retorno ao galope da aproximação da morte. Esse aspecto formal classifica o poema, segundo a nomenclatura extraída de Gilberto Mendonça Teles, entre os poemas “em que o primeiro verso se repete mais ou menos modificado nas outras estrofes”¹⁴⁵. No caso presente, sem nenhuma modificação, o verso repete-se nas quadras, variando somente sua posição. Assim, por exemplo, na quarta e quinta estrofes:

A morte sem avisar
a cavalo de galope
sem dar tempo de escondê-los
vai levando meus amores.

A morte desembestada
com quatro patas de ferro
a cavalo de galope
foi levando minha vida. (p. 69)

O estribilho, repetido com variação de posição, possibilita a recuperação da instância de

¹⁴² Poderia considerar também que cada verso contém não um mas dois advérbios (“a cavalo” e “de galope”), em que a supressão da vírgula auxiliaria a compor o ritmo galopante, desenfreado.

¹⁴³ LOTMAN, Iuri. Op. cit., p. 222.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁵ TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p.72.

aproximação da morte e seu cavalgar. Após a primeira carga, mais forte e reiterada, o estribilho é cada vez menos reforçado. Entretanto, sua aparição única na estrofe já é capaz de trazer a intensidade do cavalgar e da distância (no caso, do tempo) que a cada segundo se encurta, ao mesmo tempo aumentando sua velocidade. Já Gilberto Mendonça Teles dissera que o advérbio reiterado intensifica o valor da ação na obra do poeta¹⁴⁶. Mais adiante, diz que, no presente, “a presença do advérbio traz velocidade, enfatizada ainda mais por recursos tipográficos, como a inclusão de um hífen ou a supressão de uma vírgula”¹⁴⁷. O advérbio repetido aqui expressa o chegar da morte que, no caminho, leva todos os que o eu-lírico ama. Amigos, pais, irmãos, amores, a vida enfim, nada escapa dos braços do quarto cavaleiro¹⁴⁸. O galope que anuncia e presentifica a morte, também o faz para com todos os ausentes da vida do eu.

Estes, no entanto, não aparecem. Uma vez mortos, estão onde nenhuma força ou perquirição alcança, aonde o eu dirige-se, levado que foi a partir da quinta estrofe. Até então, os versos finais das estrofes detêm certo aspecto do presente, com o gerúndio apontando uma duração, um instante do tempo presente. No verso final da quinta estrofe, a morte “foi levando minha vida”. Se esse verso demonstra fracamente a passagem da morte ente os instantes dos versos, a próxima estrofe reitera o passado da ação da morte, que “de tão depressa / nem repara no que fez”. Entre as estrofes, a morte veio e capturou a vida do eu, levando-a embora. Os versos finais, repetições do estribilho, ecoam o cavalgar da morte não mais se aproximando, mas afastando-se do eu. Atesta esse afastar o verso/estrofe final. O eu “sobrante e oco”, esvaziado e sem importância. Esvaziado da vida e desnecessário, o eu canta agora essa vida transformada em Nada. Friedrich, dissertando acerca da desumanização da morte, compara poemas de Victor Hugo e Mallarmé sobre a morte de Theophile Gautier. No poema de Mallarmé, “o morto é impelido a uma distância inacessível, arrebatado pelo pensamento de que também a alma morre com a morte, a qual só agora que o homem se extinguiu, se liberta em sua impessoalidade desejada”¹⁴⁹.

O estar oco, tornado em Nada, impessoal, não era o que o eu procurava. Talvez a buscasse para fugir à morte simplesmente, talvez pela ânsia de permanência. Em todo caso, em si não encontrou essa vida. Agora que se torna alma, despersonaliza-se. Sente sua identidade esvaír-se, na esteira de todos aqueles que o precederam na passagem da morte. Quando os amigos e parentes, e todos os que eram seu *alter*, espelho em que o eu refletia-se, desapareceram, e o eu

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 161.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 163.

¹⁴⁸ Apocalipse, 7-8.

não tem mais em que refletir-se, nada mais em si, dentro de si, é chamado à existência, ainda que mental; quando a morte levou tudo, inclusive, com sua presença esmagadora na consciência, a própria memória, o eu esvazia-se para recebê-la. Oco, abre-se para o momento de morrer, de sentir a morte em si. O próximo poema, “Água-desfecho”, canta a morte invadindo o ser.

O soneto inicia com um verso em francês, com a tradução aproximada de “um riacho raso [que] calunia”. Esse riacho desce em direção ao eu, e vem trazendo “fanadas coisas”, até submergir o eu por inteiro. Essa submersão é a imersão do ser no reino pós-vida, e o eu a (d)escreve com a sensação de um fluxo de água a aproximar-se.

Un peu profond ruisseau calomnié

desce em meu rumo, vem-se aproximando.

Se o ouvido sutil de Mallarmé,

ouço-lhe embora o ruído grave e brando. (p. 71)

A referência explícita a Mallarmé cria ligações acerca do teor metafísico expresso no soneto. A intertextualidade, na citação quase completa do verso referido, mostra como o engenho do poeta soube indicar diretamente, ainda que sem palavras, a morte. O primeiro verso do soneto drummoniano retira quase todo o último verso do soneto “Tombeau de Paul Verlaine”, de Mallarmé. Comparando, temos um soneto alexandrino no poeta francês e um decassílabo em Drummond, que cortou a duas últimas sílabas do verso mallarmaico: “la mort”, no original¹⁵⁰. Cortar o verso, transformando-o em decassílabo e convenientemente retirando a morte da explicitação da palavra, dá ao poema essa instância de tratar do tema através de sua transformação em corrente aquática. Como o poeta francês, o itabirano coloca-se frente ao Nada, à destruição, e espera que esta cumpra seu desígnio. Esse Nada vem em forma de água, que, como já dissera Affonso Romano de Sant'Anna, é o elemento da transitoriedade, da impermanência, e que relaciona-se amiúde com a temporalidade e a morte.¹⁵¹ Sant'Anna também estuda os elementos relacionados à água ao longo da obra. Sobre o vocábulo “Rio”, diz que

A idéia do rio surge abrangendo inicialmente dois aspectos da vida: fluxo interior e fluxo exterior.

¹⁴⁹ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 113.

¹⁵⁰ Retirado de <http://poetry.poetryx.com/poems/8776>, em 29/09/2005.

Referindo-se às memórias e a seu passado, à tradição familiar que transporta em seu sangue, esse rio tem suas fontes nos “áureos tempos” e vem trazendo homens, coisas frágeis, sábados, namorada, cão paralítico e o próprio rosto do poeta refletido no círculo de água. (...) Mais do que uma imagem nascisística ingênua, esse rio diacrônico é o elemento de ligação do poeta à sua história familiar. Diferente do ser debruçado sobre águas calmas de um lago, o gauche está diante de uma correnteza meio caótica (...). O rio é parte de uma “geografia perplexa” de um “país inconcluso”, cheio de “condutos subterrâneos”.¹⁵²

A longa citação auxilia na compreensão do poema. Com efeito, esse riacho que se aproxima do eu traz, e a segunda estrofe explicita, certas coisas fanadas, mortas, desaparecidas, que a memória teima em resgatar. Mas mesmo a memória parece carecer de contingente para trazer à consciência do eu. Nenhum episódio ou personagem ou narrativa completa, mas apenas elementos desgarrados, último estoque de evidências da vida vivida: “uma quermesse, vozes, o violino / em febre ouvido, a cor de uma serpente / enovelada sobre o meu destino.”

Não obstante o fanar das coisas na corrente, que levará toda vivência, a arte da palavra aparece, como sempre, brilhante. A aliteração do |v| nas coisas boiando faz-se eco dos versos de Cruz e Souza em “Violões que choram”. O momento de sentir a morte é organizado na palavra, em seu aspecto formal. Embora este possa ser o momento em que o ser perde toda amarra com o mundo imanente, sensual, em direção (quicá) ao desconhecido, o canto poético, organizador, oferece contraponto ao medo, suaviza o drama, na forma pacífica do soneto.

A morte, advinda no sabor amaro da *linfa*, (i.e., água, portanto fluxo e tempo), penetra o ser, ao mesmo tempo absorvendo-o (vide o primeiro verso do segundo terceto). A consciência prossegue, no entanto. A linfa amara, diz o primeiro terceto, percorre até “o mais furtivo poro de consciência”, sem contudo apagá-la. Já sem a vida da memória, roubada nos violinos e vozes do segundo quarteto, resta apenas a vida menor do agora, submerso pela água da morte.

Pois submergido estou, a vida é clara,
e não mais necessita de clemência
o epilogado, esvaecido ser. (p. 71)

O eu está então submergido, isto é, envolto pela escuridão aquática, e contrapõe esse estado

¹⁵¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 154-155.

coordenando de modo justaposto a sentença seguinte: a vida é clara. Luz e escuridão como significado de fases da vida, o eu encontrando-se agora no lado escuro, tendendo ao fim. Mas não está apenas tendendo ou mesmo no fim; sente-se já epilogado, esvaecido. O ser esvaecido é o ser que permanece, ainda que sua essência tenha-se ido; o epílogo é o fechamento após a ação da narrativa. Esse ser é assim o ser que sente o momento agônico da morte presente, tendo já ultrapassado a vida onde a morte se fazia futuro certo mas distante. Epilogado e esvaecido são ainda termos cujo particípio indica passado, acontecimento ocorrido em tempo anterior. No entanto, aparecem como adjetivos do ser, que é presente. O paradoxo sintático é o paradoxo da vida: viver é morrer, pouco a cada dia. “A vida apresenta-se como um cultivar de antíteses: esse crescimento para baixo, essa viagem que se nega, esse tempo que se destrói. Ser já é começar a não-ser. Ser é ser para a morte”¹⁵³.

O ser, em seu epílogo, não cessa. Era própria da personalidade do poeta a inquietude. Em depoimento a Geneton Moraes Neto, Ziraldo dirá das confidências feitas pelo poeta.

‘Quando eu era jovem’, ele me dizia, ‘eu ansiava pela velhice porque acreditava que ela pudesse ser a paz, que ela pudesse conter todas as respostas. Agora que fiquei velho, descubro que é tudo a mesma coisa, a mesma ânsia, a mesma aflição, a mesma angústia, todas as mesmas perguntas sem respostas.’

154

A falta de respostas não apaga as perguntas. Sem um termo que defina o futuro do ser epilogado, ele continua a perguntar o que será de si. A inquirição como modo de vivência, ainda que residual, retorna em “Rifoneiro divino”¹⁵⁵. Passando à sua transcendência, o eu-lírico inquire um interlocutor vazio sobre os procedimentos divinos, para tal utilizando-se de adágios populares.

Responde, por favor: Deus é que sabe?

Sabe Deus o que faz?

Deus dá o pão, não amassa a farinha?

(...)

Pertence-lhe o futuro?

Deus te dá saúde? Deus ajuda

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 161.

¹⁵³ Idem, *ibidem*, p. 182.

¹⁵⁴ MORAES NETO, Geneton. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁵ P. 73.

a quem cedo madruga? (p. 73)

(...)

A figura divina aqui é indiretamente inquirida sobre sua atuação no mundo. Tido como um agnóstico, o poeta (seu eu-lírico) não pergunta aqui se Deus existe, mas se se importa com os destinos de suas criaturas. Os ditados populares, cada um falando sobre a justiça que Deus proporciona, como morada da suprema justiça, tornam-se perguntas que desafiam essa atuação. Mas não há, primariamente, uma ironia por detrás das perguntas. O tom da leitura é de urgência, ainda mais quando confrontado o poema com os poemas circundantes. A ocorrência dupla do imperativo “responde” ao começo e ao fim do texto reitera a urgência de respostas para as perguntas.

Estas farão também um itinerário que parte do mais popular ao mais erudito, a todos os estágios transformando certezas em areia movediça. Se o poema começa pela dubitação literal dos ditos populares, transformando em perguntas expressões como “Deus me livre” e “se Deus quiser”, termina por dubitar proposições filosóficas panteísticas. Mas o conceito de que Deus está em todas as coisas, a ponto de ser formado por elas, e de elas, dialeticamente, estarem “em” Deus, não é afirmado. Sua colocação como dúvida retira qualquer ponderabilidade assertiva. Pensando os planos além deste plano, o eu detém-se na acepção monoteísta. Estar parado frente à palavra “Deus” leva-o à escavação, não do conceito, mas da ação de Deus no mundo (o que a apropriação dos ditos populares reforça). Uma escavação equilibrada finamente pela dúvida incessante: o eu não se dedica a responder uma única das perguntas formuladas, quiçá pela falta de respostas, quiçá pelo excesso, o que redundaria na falta de uma afirmação categórica. Fora de sua dúvida, o eu ainda não sabe o que pensar, o que dizer sobre Deus¹⁵⁶.

O momento de *A paixão medida* traz Deus como incógnita, mistério que se desdobra mas não se desvenda. Esse mistério está na própria relação entre a figura divina e a morte. Se o criador, assim considerado, propiciou o momento de corte final entre o ser e as coisas do mundo, como pensá-lo? Como pode ser misericordioso o ser que separa, sem reparação, um

¹⁵⁶ Ainda assim, Deus está presente na obra do poeta. Por exemplo, no tríptico de poemas "Único", "O Deus de cada homem" e "Deus triste", de *As impurezas do branco*. Embora também possa haver identificação, parece haver divisão entre Deus e a Máquina do Mundo, o primeiro sendo o Ente transcendente a tudo, a segunda o mundo em todos seus segredos desvendados. Deus, segundo o poeta, é triste; dirá isso em *As impurezas do branco*. Em *Corpo*, livro que sucede *A paixão medida*, apresenta outro grupo de três poemas em seqüência: dirá que Deus é "cruel, misericordioso, duplo" (em "Deus e suas criaturas"), traidor (em "Combate") e canhoto (em "Hipótese").

ser do mundo e da vida que desenvolveu no tempo¹⁵⁷? Toda aceitação da morte (e o eu a aceita, embora também a recuse) é passiva, dado não haver outra escolha que não acabe em erro. Lutar contra a morte é perder. Aceitá-la é, ao menos em parte, compreendê-la.

Deus, porém, permanece ainda no mistério. Embora parta das figuras católicas usuais encontradas no *corpus*, toma um viés diferente. Enumero aqui algumas figuras comuns ao catolicismo e à Bíblia, mais presente à medida que a leitura avança. A crucificação de Eliana, bem como sua possessão por demônios; o martírio seu e de Leo em “A cruz e a árvore”; a menção do retorno ao pó, nos versículos do Gênesis em “A corrente”; o “juízo Final” mencionado em “O que viveu meia hora”; a morte como quarto cavaleiro em “A morte a cavalo”. A leitura da Bíblia trouxe ao eu a mística católica, e o eu lança mão dela no momento presente para tentar lidar com o galope da morte aproximando-se. Sem outra teologia para se afirmar, o eu rodeia-se dos mitos bíblicos sem contradizê-los, pois se apóia nos elementos que conhece para pôr em prática a escavação dessa passagem pela morte. Desconhecer o possível mundo além-físico não faz esmorecer o poeta-áporo, que produz poemas-orquídeas ao escavar os sentidos, em si e nas palavras.

No entanto, se não há contradição com os elementos da Bíblia, a escavação do poeta amplia o sentido do Deus do livro sagrado. Se em livros anteriores e posteriores Deus é traidor e triste, no *corpus* presente as perguntas fazem do Ente Supremo o mundo a ser desvendado. Para fazê-lo, toda pré-concepção é abandonada. No instante do poema, esse Outro se insere, por assim dizer, “virginalmente” frente aos olhos do eu-lírico, quando este pergunta. Sim e não convivem à busca de uma resposta.

Quanto aos aspectos formais, a relativa preponderância de hexassílabos não apresenta importância significativa. O verso livre, sendo a medida da série, dá a cada verso uma pausa que suspende o andar do texto, possibilitando assim expressar no verso a pausa e o cuidado com que o eu reflete acerca da ação divina. Afóra certos encadeamentos, a maioria dos versos apresenta apenas um dito popular ou sentença. Outras palavras, adicionadas aos ditos, aumentam a carga de dúvida gerada pelos pontos de interrogação (no caso, “será” no oitavo verso, “e” no início do nono e décimo quinto, e “mas” no décimo quarto). A similitude com a oralidade, construída na forma, não desfaz a séria investigação. Ao contrário, traz a seriedade do pensar a figura divina atuando no dia-a-dia mundano, sem contudo nada afirmar, por consequência sem dogmatismo. Nas palavras do próprio poeta:

¹⁵⁷ Ver os versos “Ele [Deus] também não entende suas criaturas, / condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.”, do poema “Deus e suas criaturas”, em *Corpo*. In: ANDRADE, C. D. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 1244.

O que se pode verificar imediatamente é que existe uma ordem natural, uma organização do universo físico. E essa organização por uns é atribuída a um espírito superior chamado Deus. Por outros é atribuída a um mistério que a natureza vai sucessivamente deslindando — mas ainda está muito longe de esclarecer de todo. Fico no meio.¹⁵⁸

Deus é, aqui, ser e mistério. E, como a todo sim o poeta contrapõe seu não, trará, em seguida ao Deus singular como pergunta, os deuses plurais como afirmação, como seres atuantes no universo físico. Mais especificamente, no corpo do poeta:

Deuses secretos passeiam no território dos homens.

Tramam, destramam nossa realidade.

Os deuses ostensivos, nossos protetores,

tudo ignoram.

Nesse momento, um deus perverso e anônimo

fustiga-me.

Rolo no ladrilho, contorço-me,

Sem gritar.

Não tenho a quem dirigir

palavras de ira ofendida.

Sei que é um deus inominado,

sei que passará,

e vou respirar, aliviado. (p. 75)

O poema “Os deuses secretos” encarna a própria contraposição do poema anterior. Enquanto aquele versava sobre Deus, este fala dos deuses. O anterior era todo composto por perguntas, este é todo afirmativa. Também há como que vivências em planos diferentes: o primeiro pensava, situava-se no plano mental. No presente poema, por outro lado, a atuação dos deuses dá-se, e positivamente, no plano físico, da dor física que faz o eu-lírico descrever sua contorção, sua dor.

No contrapé da única afirmação, tácita, do poema anterior, a da existência do Deus único, o presente traz os deuses plurais na intervenção do mundo. Partindo do que teria dito o pré-

¹⁵⁸ MORAES NETO, Geneton. Op. cit., p. 34-35.

socrático Tales de Mileto, em texto de Aristóteles, de que “tudo está cheio de deuses”,¹⁵⁹ os versos cantados pela voz lírica serão ao mesmo tempo um canto à dor física, na sensação próxima da morte, e um canto possível à transcendência. Os deuses, sucintamente tratados, tripartem-se. Primeiramente, há os deuses que são “secretos”, que passeiam no território humano, e são ignorados pelos outros deuses, “ostensivos”. Dentro dos deuses secretos, um deus perverso fustiga o eu, que não chama o deus de “dor”, mas atribui esta a uma entidade supra-humana.

Esse ente imaterial está fora dos limites do mundo físico. Os versos 10-12 dizer ser o deus um “inominado”. Devido a isso, o eu fica impossibilitado de interagir com esse ser que é sem nome, portanto sem existência no mundo, bem como na poesia, que carece de nome para buscar uma possível transcendência. Sem um deus que apareça, permanece a dor física descrita e a certeza de que ainda não é a dor final, o que os dois versos finais corroboram.

Há, nessa relação entre o nome, o que é nomeado, e a realidade extra-verbal, uma relação paralela entre o que o poeta consegue nomear e o que lhe escapa, bem como o modo com que nomeia as coisas do mundo no poema. Partindo do poema, há um deus perverso e (palavra bem escolhida) anônimo, que fustiga e traz dor ao eu. Sem outra denominação que o explicita, esse deus mostra-se pelo seu efeito, pela dor que traz ao eu. A dor trazida à consciência aproxima desta o corpo agonizante. E embora a consciência fale dos deuses, não tem mais do que um conhecimento indireto acerca deles; não pode adentrá-los, pois que estão além e aquém do nome. Se o corpo se retrai de dor e o eu acaba por ofender-se, as palavras que nascem, de ira, silenciam na boca e na poesia; daí a explicação dos versos “Não tenho a quem dirigir / palavras de ira ofendida”.

Pensando sempre na poesia como construção bem sucedida de palavras, segundo Friedrich¹⁶⁰, o poema não se construirá como descrição dos deuses. Estes aparecem como parte negativa e causal da dor. Esta, em vez de ser diretamente contada, é mostrada e descrita de modo pacato, para usar outra expressão de Friedrich. A dor não é cantada com dor, é descrita. Segundo José Guilherme Merquior, “em Drummond, (...) uma *skepsis* bem século XX não mais permite a transposição da poesia da inquietude ao reino das idéias, ao domínio supra-sensível do idealista Schiller; nele, a “agonia moderna” não é senão consciência da finitude”¹⁶¹.

Ainda que o material contenha uma fonte profundamente emocional, como contém no presente poema analisado, a forma de sua expressão agora encontra-se além, não aquém, de

¹⁵⁹ In SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos - fragmentos, doxografia e comentários (Série Os pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 41.

¹⁶⁰ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 152.

um estado emocional. A descrição em primeira pessoa nos versos 7 e 8, “Rolo no ladrilho, contorço-me / sem gritar”, é plácida sem ser posterior ao evento descrito (daí o presente do indicativo). Não há temperança emocional. A expressão é pacífica e descritiva porque o eu sabe da limitação da língua para exprimir diretamente a dor. Ainda que o poema fosse composto de gritos de dor, pouco mais seria do que expressão indireta. A palavra e a construção formal em poesia ajudam, dentro do possível, a expressão: pode-se ler a distribuição dos versos, especialmente do terceiro ao oitavo, como a exposição gráfica do ato de “rolar no ladrilho”, dito pelo eu-lírico.

A partir do nono verso, a métrica entre os versos aproxima-se em extensão, simulando o acalmar até o alívio dito no último verso. O eu não grita, porque é impossível a interlocução; coloca-se, assim, passivo diante de sua dor. O alívio chegará quando o deus sem nome passar. A consciência de um alívio futuro, por sua vez expresso em palavras, auxilia na vinda desse mesmo alívio.

Novamente centrado, o eu volta, a seguir, à sua reflexão sobre a vida no âmbito da morte, em “Igual-desigual”.¹⁶² Em um poema que se ergue “sobre a repetição de uma frase insistente, modificada ou não”, segundo aponta Gilberto Mendonça Teles¹⁶³, tal recurso funcionaria como “pontos de renovação das energias do poema”¹⁶⁴. Os primeiros versos, prenunciados pelo verso “Eu desconfiava:”, adiantam sobre a estrutura.

todas as histórias em quadrinhos são iguais.
 Todos os filmes norte-americanos são iguais.
 Todos os filmes de todos os países são iguais.
 Todos os best-sellers são iguais. (p. 77)
 (...)

A estrutura criada, em relação com o conteúdo e sua forma, vai sendo construída na forma da similaridade, não da igualdade absoluta. Se cada filme é igual ao outro, se cada história em quadrinho e poema em verso livre, como o eu-lírico dirá mais adiante, é igual ao outro, sua enumeração em uma estrutura igual (pron., “todos” + [algo] + são iguais [predicativo]) proporciona que cada elemento apontado diferencie-se, a partir da confrontação com outros elementos, pelo fato de estarem inseridos em uma mesma estrutura.

¹⁶¹ MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 176.

¹⁶² P. 77.

¹⁶³ MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 72.

Do mesmo modo, a enumeração propicia a semelhança entre os elementos, pela inserção no mesmo estratagema estrutural. A isto Lotman refere-se quando escreve, ao analisar um trecho de um poema de Lermontov, que “o acto de paralelismo tem aqui um sentido diferente. (...) ele põe essencialmente em evidência aquilo que é comum dentro do que é oposto”¹⁶⁵. Mais adiante, na mesma página, refere-se o autor à proximidade, que faz com que a evidência salte aos olhos do leitor. Tal ocorre com os versos do presente poema. Enumerando como iguais tantos elementos, o eu-lírico aproxima-os e os dissocia simultaneamente.

Todos os campeonatos nacionais e internacionais de futebol são iguais.

Todos os partidos políticos são iguais.

Todas as mulheres que andam na moda são iguais.

Todas as experiências de sexo são iguais. (p. 77)

Do trivial, o itinerário do eu-lírico começa a passar ao mais profundo, àquilo que a todos toca. Dos poemas e suas formas, “sonetos, gazéis, virelais, sextinas e rondós” (formas fixas às vezes bastante elaboradas) e os poemas em verso livre, a voz iguala as guerras, as fomes, os amores e os rompimentos, até chegar à morte. E o verso dedicado à morte apresenta uma leve diferença na estrutura sintática, já expressa a partir de dois versos anteriores. Temos: “Todos os amores, iguais iguais iguais. / Iguais todos os rompimentos. / A morte é igualíssima.”

O superlativo, um neologismo, faz da morte, assim como fez com o amor e o rompimento, um elemento diferenciado a partir da sintaxe das orações distribuídas nos versos; além disso, os elementos elencados estão no plural, e apenas a morte é una, causa da ausência do pronome “todos”. Cada um dos três reinventa as variações apresentadas nas orações anteriores, em que apenas uma ordem sintática era apresentada, com repetição literal de quase todos seus elementos (as exceções aparecem nos dois últimos versos da primeira estrofe: “e todos” e o advérbio “enfadonhamente”). A diferenciação, em especial no caso da morte, não se faz por acaso, dado ser esta a situação presente do eu, a matéria por ele escavada. Dois versos depois, a enumeração cessa, com um verso que se coloca em uma terceira posição, que não a da igualdade-desigualdade:

¹⁶⁴ Ibidem, ibidem, p. 78.

Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa.

E continua:

Ninguém é igual a ninguém.

Todo ser humano é um estranho

ímpar. (p. 77-78)

A engenhosidade do poeta o faz colocar a igualdade nascente no meio da desigualdade. E apenas a língua seria capaz de proporcionar tal igualdade. Se todo homem não é igual a nenhum outro ou a nada, apenas *ninguém* seria igual a *ninguém*. Esse verso, quase uma proposição matemática, dá como resultado um número ímpar, o ser humano, um completo desigual. Por outro lado (e talvez aí o único laivo de humor e ironia forte, presente no *corpus*), a desigualdade sendo um traço de conjunção da humanidade, torna iguais todos os desiguais. Essa desigualdade, frente aos tantos desiguais-iguais criados no mundo, é adjetivada como “estranha”. Esse ímpar, não igual aos outros, destacando-se mesmo das criações da natureza, traz subjacente a estrutura do *gauche*, daquele que se destaca pela diferença, por não ser igual aos outros. Longe de ser uma expansão, por parte do poeta, da sua própria *gaucherie* aos seus irmãos (o que seria uma igualdade), o poema traz à leitura a questão da crise na modernidade. Tudo o que foi criado pelo homem é igual, tudo o que o gênero humano fabrica. Separado de suas criações, o homem é um estranho para elas, porque é um estranho para si. Em sua imparidade, iguala-se. Mas o faz em outro nível que não o das criações, assim percebendo o mundo de forma diferente da de seus irmãos em diferença. Cada ser humano, ao ver o mesmo mundo de forma diferente, corre o risco de tornar-se alienado em relação ao mundo. Com efeito, tal realidade ainda impera. Ao pensar em igualdade, teme-se o desrespeito pelas diferenças (assim ressaltando-as). Sem uma coerência final que ultrapasse a dialética, mais aumenta o ser humano sua imparidade, sua possível alienação.

Tal reflexão parte da *equalização* de todas as coisas do mundo frente a esse momento tão difícil de ser trazido à consciência: a certeza da morte. Retorno a uma sentença escrita algumas linhas atrás: dos elementos explicitados, apenas a morte, além do homem, apresenta-se no singular. Entrando na confrontação dos opostos apresentados no verso “A morte é

¹⁶⁵ LOTMAN, Iuri. Op. cit., p. 283.

igualíssima”, pergunto-me a que a morte seria igual. Uma resposta pensada de acordo com a gramática usual diria “igual para todos”. Ainda que tal inferência seja possível, é preciso pensar tal igualdade *non plus ultra* frente aos outros elementos apresentados. Sendo a única de seu tipo, e igual e si, como também qualquer ser humano, a morte pode diferenciar-se para o ser. Além disso, todos os elementos tornados iguais fundem-se num mesmo quadro chamado “vida”, que a todos engloba, menos à morte, que ao mesmo tempo está e não está nos domínios da vida e da continuidade.

Tal divisão mostra não ser arbitrária a seqüência dos versos. Até os amores e os rompimentos, tudo se iguala. No rompimento, a morte (o rompimento da vida) se mostra. Depois da morte, a igualdade de todas as criações da natureza, que está acima da morte (tal consciência aparece já no início do *corpus*, em “A folha”). Junto à natureza, a generalização das ações, não atribuídas a nenhum ser ou entidade. No verso seguinte, o retorno ao homem, ao ser humano, a criatura da natureza que é a negação relativa da igualdade. Ao destacar-se da natureza, saber-se diferente, único, o homem vê-se na ambivalência de pertencer parcialmente à natureza. Ao saber que morre, deseja também continuar além de sua morte.

Só na sua imparidade, que o último verso ilustra, o eu vai escavando, e simultaneamente construindo, projetando para que algo fique (e de tudo fica um pouco), para que, após a morte, o eu específico seja trazido à vida na memória e na poesia. Não lhe foi possível saber de modo concreto acerca da transcendência, nem mesmo na poesia; a inquirição contínua não desenterrou respostas. Mas constituiu-se em poesia e deixou um legado material como prova de vida. Ao suscitar a relação entre a obra e o poeta, seu autor, ressalto que todo poema, na obra drummoniana, é autobiográfico. Tal adjetivo não contradiz a obra como produto eminentemente lingüístico, assim como sua natureza lingüística não contradiz a autobiografia. O depoimento do poeta mostra o ponto de partida da criação:

— A poesia, no senhor, foi vocação?

Drummond: Acredito que tenha sido vocação, embora não tenha sido uma vocação desenvolvida conscientemente ou intencionalmente. A motivação foi esta: tentar resolver, através de versos, problemas existenciais internos. São problemas de angústia, incompreensão e inadaptação ao mundo.¹⁶⁶

Do poeta à obra, a luta com as palavras fê-lo penetrar no reino das palavras, na busca que, ao

¹⁶⁶ MORAES NETO, Geneton. Op. cit., p. 37.

fim, descobriu não produzir respostas definitivas, mas poesia. O itinerário, que vai da fragmentação da realidade até uma síntese no dualismo ruína-construção¹⁶⁷, parte, retorna e permanece na palavra (ou a partir dela), assim ultrapassando a mera instância pessoal; mas ultrapassa para a essa instância retornar, agora transfigurada e direcionada para o mundo, o fora-do-eu. Sem jamais deixar de partir de si, a voz lírica do poeta volta para si como resposta (nem sempre a buscada) plenamente poética. Dado ser poesia, não mais lhe pertence sem jamais deixar de ser sua, pois só de si fala. Daí a conclusão de Friedrich, de que

A poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo, (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu domínio do estilo. Os restos do mundo objetivo normal que recolhe têm apenas a função de ativar a fantasia transformadora.¹⁶⁸

ser relativa, não se aplicando de modo absoluto à poesia drummoniana. Ela acontece como processo interno do vocábulo, recolhido a partir da vivência dos mundos objetivo e subjetivo do poeta. Mas jamais desliga-se deles, sem também jamais desligar-se, uma vez posta em circulação, dos processos de recepção alheios à vida do poeta, processos que são primordial e principalmente lingüísticos. Sendo sua poesia um território do sim e do não, na expressão de Donald Schüler, é também um ponto de encontro em que vida e palavra trabalham urdidadas. Uma urdidura com tal caráter não desmerece a palavra, ao contrário. Toda correlação com elementos exofóricos jamais deve deixar de ser trazida à luz. Também a análise e a crítica devem servir-se, quanto possível, de elementos correlatos ao texto. Apenas que este não pode ser pretexto para que se analise outra coisa que não, no caso, a literatura. Que, como já foi dito a partir de Friedrich, parte de uma experiência que almeja e aponta um mais-além, mas não o alcança devido à sua própria natureza. Mas não há menos perfeição no que é realizado, devido aos planos diferentes em que vida e literatura se realizam. Um trecho de Gilberto Mendonça Teles, versando sobre a insuficiência da linguagem, diz que

O poeta sente mais do que *pode* realmente exprimir. Tem que limitar-se aos elementos da língua. Além disso, vê-se preso às solicitações do vocabulário e dos temas de sua época e deseja imprimir neles a sua marca pessoal e autêntica. E nessa ânsia de originalidade, o poeta se atira contra as fronteiras do idioma, ampliando-as e tornando maleáveis as estruturas que as convenções gramaticais

¹⁶⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 224.

¹⁶⁸ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 150.

havam “fixado” num “plano ideal”, mas estático.¹⁶⁹

Há, aí, a noção da literatura como inserida dentro da vida, dela jamais desvinculada. Se o poeta rompe as fronteiras da língua e a amplia, dá à comunidade o presente de enriquecer o meio pelo qual ela própria materializa sua memória e suas vivências. Ao estudar a literatura em si, pode o crítico encontrar a conexão forte com a vida, ou então dissociar a primeira da segunda e dissecar um sapo morto. O que não dissolve as conexões. De modo análogo ao colocado no último poema analisado, a literatura (poesia) é um ímpar que, por tal, só pode ser abordada em suas relações com o mundo humano, mundo também *sui generis*. Em sua especificidade é encontrada a ponte de contato com a vida.

Assim, a expressão da morte e o desejo de vida (implícito ou explícito) visam a ser, no poema e no *corpus* como um todo, uma continuação da vida do eu-lírico/Carlos Drummond de Andrade. O *gauche*, que raramente diz diretamente, na obra, de seu sofrimento, busca meios de sobreviver ao rompimento definitivo da vida, já próximo e irrefutável na consciência que o investiga. Daí o próximo poema, “A palavra”¹⁷⁰, relegar todo material exofórico e toda busca fora da língua. Da vida de um poeta, apenas sua poesia poderá durar. Que ela seja, então, mais e mais cultivada.

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.

Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a. (p. 79)

¹⁶⁹ TELES, Gilberto Mendonça. Op.cit., p. 171.

Nos primeiros dois versos, o eu-lírico relega um postulado há bastante tempo utilizado, por ele mesmo: a situação da palavra em estado de dicionário. Os famosos versos de “Procura da poesia”, “Ei-los [os versos] sós e mudos, em estado de dicionário”, formam inclusive a porta de entrada para algumas interpretações, na fortuna crítica do poeta. Deixar a situação de dicionário significará, infiro dos versos 3 a 5, deixar de lado a presença tão forte do lastro com o mundo físico, para ir em busca da palavra realmente transcendente. Voltando ainda mais uma vez a Friedrich, tal palavra só pode ser apreendida mediante “determinações negativas”.

O estilo da poesia moderna (...) veda aos conteúdos o direito a um valor próprio e a uma coerência, nutre-se de suas próprias pretensões ditatoriais e se concentra numa dramaticidade insolúvel entre estas e seus conteúdos. Está sempre em busca da “nova linguagem”, como já desde Rimbaud. (...) (...) Todos procuram uma espécie de transcendência da linguagem. Mas ela permanece tão indeterminada como aquela outra transcendência vazia, a qual nos referimos já desde Baudelaire.¹⁷¹

A palavra nova, suscitada pelo eu-lírico, não é dicionarizada nem é neologismo, estando assente na definição negativa dada para seu uso na lírica moderna por Friedrich. Enquanto palavra, aponta para uma realidade dada sem nunca alcançá-la. Nesse poema, o eu delibera não mais ponderá-la de acordo com o dicionário. Não está, aqui, uma refutação da realidade física, mas uma libertação das limitações impostas pelo dicionário.

O desejo (o querer) passa a ser direcionado à palavra transcendente, não inventada, à palavra-mundo impossível de ser concebida, podendo ser apenas experienciada. Interessante é notar o paralelo entre as expressões inferidas do poema e os termos usualmente relativos à divindade. Talvez por não haver decidido sobre as perguntas finais de “Rifoneiro divino”, sobre se Deus vive em nós ou vice-versa, o eu-lírico direciona-se à palavra, tentando viver dentro dela, e estendendo essa vivência a todos, “em comunhão”. Como Deus, a palavra transcendente alimenta as almas com que convive, o último verso assim denota, acrescentando a palavra de um sabor. Todos os verbos, substantivos e locuções expressos são extraídos do mundo físico, mas transpostos a outro plano, onde perdem sua significação física normal; são mais que metáforas, dado serem atributos, mas carecem de lastro maior que o da analogia. Friedrich aponta tal procedimento na lírica moderna, a partir de Rimbaud, chamando-o “irrealidade sensível”, e assim o definindo:

¹⁷⁰ P. 79.

¹⁷¹ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 151.

A substância da realidade deformada fala muito amiúde por meio de grupos de palavras, dos quais cada parte integrante tem uma qualidade sensível. Todavia, tais grupos reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal.¹⁷²

Ao fim da mesma página de onde retirei a citação, há um período em que o autor diz: “estamos num mundo cuja realidade existe só na língua”. Relativamente a Drummond, cuja poesia sempre comportou-se a partir de sua vida, tal passo poderia parecer levar a um outro estágio, em que a vida seria abandonada enquanto matéria de poesia. Mas tal não ocorre. Quando o poeta parte da palavra, não significa que atém-se a ela de modo exclusivo. Palavra é e será, então, o início de uma jornada em direção à vida. Essa vida coloca-se, assim como a palavra transcendente, como meta do desejo, meta de permanência. Para o eu, a vida está, e cada vez mais, na palavra; assim dizem os versos sobre a natureza da palavra além-física: “mais sol do que o sol, / dentro da qual vivêssemos / todos em comunhão”. A partição da oração, já construída em hipérbato, isola relativamente o desejo de vida dentro da palavra “mais sol do que o sol”.

Ainda uma vez mais, o desejo de vida guia o poeta (e o eu-lírico) à vida. Se esta não perdura no reino da natureza “que vemos”, como está nos versos de “A folha”, não havendo também certeza sobre a que “se sabe a si mesma”, natureza interna, imanente, mas que também transcende o ser; se o corpo físico não perdura a não ser na representação artística, como dito em “Ante um nu de Bianco” e “Fonte grega”; se o reino onírico é uma “infidelidade” para o que ainda está preso na carne, que como o papagaio prisioneiro sente inclusive a necessidade da fuga do corpo-gaiola (e poderíamos fazer a mesma pergunta feita para José: “para onde?”); e, finalmente, se a sombra da morte aproxima-se e Deus não responde, como raciocinam, em seqüência, “A morte a cavalo”, “Água-desfecho” e “Rifoneiro divino”, a palavra aparece como salvaguarda da vida. Não poderia ser diferente, para um poeta.

Porém, a supremacia da palavra, na obra drummoniana, não será uma instância autofágica, nem mesmo somente auto-reguladora. A palavra maior traz a palavra no mundo, para ele voltada e com ele em permanente contato. Ainda que apenas sobre si laborasse, a dissociação seria impossível. Se a análise estrutural propicia à poesia um isolamento relativo, ambas, poesia e análise, necessitam da inserção no espaço humano (e não apenas social e/ou histórico) para ampliar-lhes a significação, bem como para fazê-las durar. Mas esse

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 80.

significado começa no âmbito próprio da língua e de sua estruturação lírica e poética. Resolvido pela vida como palavra, o eu-lírico devolve a poesia para o mundo com o mundo em si própria.

Daí a partição “E mais”, como um capítulo em separado que se segue, ser indicativo não de uma quebra, mas de uma continuidade. Essa parte, composta por seis poemas, retoma os temas investigados: a poesia, o mundo social (mas não de modo sociológico), a natureza e Deus. Embora em cada poema possa predominar um tema, encontram-se eles jungidos, de modo que a vida afirma-se, como confluência de mundos racionalmente separados, mas pela poesia amalgamados. O homem¹⁷³ moderno (do qual o pós-moderno é apenas mais uma classificação e, complicadamente, uma separação), em crise com seu mundo, deixa de perceber que eleva sua racionalização fragmentária, um escopo, à condição de paradigma de vivência no mundo. O poeta, com mãos e sentimento, não proporá sistemas, mas dará o mundo ao mundo via palavra. Não de uma perspectiva *plongée*, mas no contato humano diário, nos elementos do dia-a-dia, insertos na poesia. Reafirmando seu trajeto no uso da palavra, que “Arte poética” e “A paixão medida” já sintetizaram, aparece uma resposta ao verso “e que mais?”, desse poema.

Desta parte, não por acaso, o primeiro poema é “A visita”. Em sete cantos, um eu-lírico-narrador canta a visita, real ou imaginária, de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens. O poema circula por várias realidades: a poética, afinal construtora do texto; a narrativa; aquela que considera a declamação da poesia, no quinto canto; a intertextual, em vários níveis: desde excertos de *The raven*, de Poe, até a incorporação de versos dos dois poetas-personagens no corpo dos versos.

O procedimento de colagem, dito tão típico da alta modernidade, pode ser aqui considerado para além de sua inserção co-incidente nos procedimentos poético-literários de nosso tempo. Não há (já desde o princípio do trabalho o dissera) gratuidades na poesia do itabirano. Inserir textos alheios em grande número em seu texto é a forma de conversar com os poetas e com a poesia, expandindo a palavra sem sair de seu foro, tematizando a vida da poesia: na leitura.

O canto central da temática, o quinto, irá justamente tratar da declamação, quando Mário declama Alphonsus frente ao próprio. Aqui não aparecem os versos do(s) poeta(s), mas a impressão (uma palavra perigosa, mas necessária) de Alphonsus a escutar os próprios versos.

O moço lê. O homem escuta, mão no rosto.

Escuta longamente, surpreendido.

¹⁷³ Gênero humano, é claro.

Que lhe diz essa voz, que ele não saiba?
 Que novidade traz, a repeti-lo?
 Não distingue, escutando, os próprios versos.
 Os versos se desprendem do seu dono,
 palpitam fora dele.
 Que poeta é esse, do luar dos adivinhos,
 do cinamomo, da avena soluçante,
 de enlouquecida Ismália, quem é este?
 Quem varou a pobreza do escritório
 para penetrá-lo
 da cintilação de místicos altares?
 Tudo se transfigura em seu redor
 e dentro dele. Como se não houvesse
 o moço a revelar versos alheios,
 mas o verso em si, a revelar-se. (p. 89)

As palavras do poema, calmamente colocadas, configuram um universo em que narrativa e poesia unem-se em seus procedimentos para contar e cantar. Nos versos do poema estão cantados os versos declamados na história contada, que mostra o verso não mais preso ao livro, mas vivo. Apenas fora da página, quando vem a ser canto na leitura do leitor, pode a poesia completar-se. A leitura, também, é a conexão primeira do poema com a vida depois de sua feitura¹⁷⁴. Mais do que a vida do poema, a leitura (e a declamação, no caso de poesia) é o poema *na* vida, nela inserido. O eu-lírico sabe disso, pois coloca o personagem Alphonsus a apreciar seus próprios versos; uma vez desgarrados de si, tornam-se outra coisa. A Ismênia louca é outra que não a sua, é agora da poesia, ou do verso, que segundo o eu-lírico “autocriado expande-se.” Também, segundo o que diz o eu, o verso tem esse poder de desfazer a realidade.

Dissolvem-se as paredes, a mobília
 não tem forma ou sentido, nada existe
 além de um ritmo a girogirar autônomo
 no traço de si mesmo, e regulando

¹⁷⁴ A primeira tese de Jauss acerca da Estética da Recepção já diz que obra literária “é, antes, como uma partitura voltada para ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe

o movimento íntimo do ser,
 não de um ser, não de outro, o ser geral,
 concentrado na essência das palavras. (p. 90)

Demonstra-se no texto a força que o verso tem de atrair para si as vivências humanas e as conduzir, ou regular, porquanto ritmo. Não um ritmo isométrico, asfixiando o dito, mas o ritmo próprio de cada verso, que a outro jungido compõe o andar da poesia em sua leitura. No caso do trecho citado, o decassílabo prepondera, mas apresentam-se (como variação pequena e portanto conectada ao metro principal) um dodecassílabo e outros versos que podem ser escandidos variavelmente, dependendo da pausa efetuada na leitura; o verso “não de um ser, não de outro, o ser geral,” (p. 90), em especial, pode tanto ser um decassílabo quanto eneassílabo, hendecassílabo ou dodecassílabo, em dependência da escolha da pausa em cada vírgula e do quanto cada leitor cinge ou une as vogais átonas.

Para Alphonsus, seus versos tornam-se reais a ponto de vê-los: “O poeta vê sua poesia. Vê, fisicamente vista, / ente real, sonoro, musical.” (p. 90). Essa existência dita, que para os leitores é tantas vezes real, traduz a existência da literatura na vida do leitor, faz da literatura também uma vida, uma vida menor, nos termos do poeta. A literatura será, portanto, essa vida que não é morte, nem eterna ou divina. Será apenas vida, pequenina, calada, indiferente¹⁷⁵. E ainda assim será responsável pela transformação da vida fora do texto, transformando e elevando-a. Mário, ao cabo, agradece Alphonsus por poder ler seus versos, exclamando a vida, desejo de todos: “Sua alegria ressoa em mim, bronze e órgão, / e me faz cantar: Vida, vida, / vida apertada, vida comovida!” (p. 92). Esse canto de vida permanece. Mas permanece em lugar nenhum.

A última estrofe retira das coisas a carga de segurar tanta vida em si. Os sete versos excluem toda matéria dessa outra qualidade de vida. Aí também o ritmo é parte do sentido. O verso central é o menor, redondilha maior ou octassílabo, e o único a dizer onde fica a vida cantada do verso. “Fica no ar, ninguém a sente” (p. 93). A realidade do verso afirma-se assim na negatividade; não no oposto, mas nos interstícios do material. Afirma-se vivo, contra as limitações colocadas pelos sentidos. Responde, portanto, à morte que o assombra com a extinção. Se o poeta morre, sua poesia “fica no ar”, viva.

existência atual”. JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

¹⁷⁵ Vide “Vida menor”. In: ANDRADE, C. D. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 143/144.

O próximo poema a ser apresentado é o mais longo. “O marginal Clorindo Gato”¹⁷⁶, narrado em terceira pessoa, narra eventos póstumos ao assassinato e enterro da personagem nomeada no título. De sua tumba e seu local de morte nasceram dois lírios. Crendo que a alma do marginal fora resgatada, “Doentes de toda a espécie / corriam aos dois locais / rogando ao morto matado / que intercedesse por eles” (p. 96). Acaba-se por descobrir que Clorindo Gato era na verdade justiceiro, sendo que “os erros que dessa faina / também cometera aos mil / não eram mais do que erros / buscando acabar com erros” (p. 100). O governo decide acabar com a romaria então, que se tornara grande demais, mas nem facas nem armas removem os lírios do lugar. Surge então a idéia de transformar o local em centro turístico. Com isso, os lírios murcham e morrem, antes assumindo “linhas trágicas / de punhais e de pistolas” (p. 104). Muitos anos depois, “mais que uma vida de homem” (p. 105), quando máquinas desbravam o mato fechado para construir casas, encontram os lírios radiantes. Espalhada a notícia, mil teorias se inventam, sem nenhuma explicação plausível. Mas

Um simples trator esmaga
os lírios luminescentes.
Os arranha-céus cresceram,
nasceram novas crianças,

vieram outros marginais
outros iníquos eventos,
resignações e protestos,
e não se falou mais nisso.

Clorindo, Clorindo Gato,
foi esse o nome do santo. (p. 107)

Há, acerca do poema, um depoimento do próprio poeta. Nele, o poeta fala sobre forma e conteúdo. Segundo Drummond, “Em ‘Clorindo Gato’, pensei em fazer uma coisa de caráter muito popular, mas, ao mesmo tempo, com alguma sofisticação”¹⁷⁷.

Clorindo Gato não foi tão inventado quanto parece. É uma espécie de síntese de bandidos famosos do Brasil (...). Compus um personagem meio mítico à base desses homens que, ao mesmo tempo em que

¹⁷⁶ P. 95. Publicado anteriormente como livro isolado. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

eram considerados marginais e bandidos, tinham alguma coisa de popular, simpática e até mesmo angélica. (...) ¹⁷⁸

Clorindo Gato ficou sendo um ídolo popular criado por mim, representando as injustiças sociais e, ao mesmo tempo a repressão a essas injustiças sociais, através da figura de Clorindo Gato. ¹⁷⁹

Aparece, nas palavras do próprio poeta, um tema: o das injustiças sociais e o modo como o povo re-elabora seus sentidos. Com efeito, no poema, a repercussão dos crimes cometidos por Clorindo mostra ao povo um justiceiro cujos crimes “não eram mais do que erros / buscando acabar com erros.” Longe de endeusar bandidos, no entanto, diz o poeta que “Quem é a favor dos bandidos é a sociedade — que os cria, os cultiva e faz com que eles se projetem na vida brasileira” ¹⁸⁰. Mas há, ao redor do tema das injustiças, outros temas, levemente tangidos. Como a salvação, dada por Deus e denotada pelas flores perenes e mágicas, surgidas nos locais onde mataram o marginal e onde o enterraram.

Pois se consentira Deus
que dali surdissem flores,
nada mais certo que a alma
por Deus fora resgatada. (p. 95)

Tal estrofe, posta frente à temática da morte, aponta uma busca: encontrar a redenção nas flores produzidas, que brotam do morto. Esse vocábulo plurívoco, se em relação ao marginal é índice de sua santidade, em relação ao poeta aponta para a poesia como flor, a rosa do povo, o lírio que crescerá além do morto e enterrado poeta. Uma vida, ainda que basicamente física, após a morte. Há, também, a incidência do tema da fé, ao qual o poeta em geral se contrapõe, mas que atribui ao povo.

Em pureza, em confiança,
o amor de todos a todos,
ofertando o sentimento
de que o mundo tem sentido. (p. 97)

¹⁷⁷ MORARES NETO, Geneton. OP. cit., p. 205.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, p. 204.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, p. 205.

Os versos podem ser lidos ironicamente, dada a posição agnóstica e cética do poeta; porém também demonstram a existência de um desejo humano, a necessidade de sentido, de entender o mundo sob algum viés, e de certo modo abarcá-lo.

Sobre a forma, especificamente, diz o poeta:

É verdade que o próprio nome Clorindo Gato tem uma intenção. CLO é uma sílaba adocicada, lisa. O “ele” tem esse efeito agradável de adoçar o som. E gato dá a idéia de fenilidade, animal tipo onça — que dá o bote sobre as pessoas e massacra. Clorindo Gato seria uma mistura de gentileza, doçura e ferocidade. As estrofes são muito pequenas, são quadras, tipo redondilhas, sete sílabas.¹⁸¹

Mas há mais além do dito por Drummond. Os encadeamentos feitos ao fim dos versos remetem ao trabalho com caráter popular e ao mesmo tempo sofisticado, como disse o poeta. Hércio Martins, quando analisa o processo rímico no poema “Tempo e olfato”, diz:

...pois se a função das rimas (só neste ponto elas concordam) parece ser aí a de marcar tenuemente, quase imperceptivelmente, o ritmo balanceado, pendular desses dísticos, convém que elas não se acentuem nem se tornem marcadas demais pela reiteração de segmentos da mesma estrutura, da mesma extensão e da mesma constituição, como igualmente convém que variem os instrumentos auxiliares de sua função.¹⁸²

Há um processo análogo na construção dos versos de “O marginal Clorindo Gato”. Nesse caso, entretanto, a tenuidade aumenta e desgarrar-se até mesmo da rima. Quiçá tendo a redondilha como base, e por ser ela métrica enraizada no cantar popular brasileiro, à reiteração fonética aprouve maior distensão. Os sons rimáticos, de fim de verso, não são sustentados por uma cadeia de sons reiterados, mas, na maior parte das vezes, por apenas um fonema, que pode mesmo apresentar-se alterado em sonoridade ou posição nos versos (ou mesmo estrofes) seguintes. Os exemplos encontram-se em todas as estrofes. Vejamos a 44ª e 45ª.

De outras terras, outras gentes

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 204-205.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 206.

em carro, avião, navio
 chegaram para render
 seu preito de amor ao morto.

Suas línguas enroladas,
 seus cânticos divergentes
 iam no rumo dos lírios
 e da memória exultante. (p. 102)

Já na leitura primeira descarta-se o esquema usual de rima. Longe disso, os versos também não apresentam liberdade fonética total, como seria em versos brancos. Há um equilíbrio tênue, já apresentado por Hécio Martins, e que aqui descrevo. Certos fonemas de “gentes”, da primeira estrofe citada, encontram eco em “render”: |ẽ| (um tônico e outro átono), |e| (vice-versa), e o par surdo-sonoro |t-d|. Essa relação estende-se para o último verso, em que “morto” repete alguns fonemas, como |t| e a vogal final e fechada |o|, ou |u|, similar (mas em variação, ou não igual) a |‘iu| de “navio”. Na estrofe seguinte, o mesmo par surdo-sonoro entra em relação em “enroladas” e “lírios”. No segundo verso dessa estrofe, “divergentes” rima com “gentes”, do primeiro verso da estrofe anterior, ao mesmo tempo colocando-se em relação com a partícula anasalada da sílaba tônica seguida do |t| de “exaltante”, no último verso.

Além da atenuação da rima, que se coloca esparsa e disfarçada, mas auxilia na sustentação do ritmo declamativo (como batida percussiva muito leve a cada compasso, correspondendo à redondilha), o semi-parallelismo de “seu”, “suas” e “seus” e as aliterações demonstram a construção que foge aos ditames tradicionais do ritmo e do uso dos recursos oferecidos pela língua. Hécio Martins, mais uma vez, já anunciara que “Drummond parece ter desenvolvido o gosto de, deliberadamente, desfazer esquemas que se iam insinuando ao início da composição”¹⁸². No caso presente, qualquer pretensão de construção esquemática clara se desfaz já desde sua enunciação. O caso do parallelismo citado acima salta aos olhos, nesse respeito. Não há reiteração total, em momento nenhum do poema. No entanto, as diferenças se fazem calcadas em sons colocados em posições-chave, como ao fim do verso, ou na contigüidade de “amor ao morto”, em que (e relativamente ao tema mais ressaltado no

¹⁸² MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 86.

¹⁸³ Idem, *ibidem*, p. 94.

corpus) a união de amor e morte revela-se nas sílabas final e inicial das palavras, respectivamente.

Com relação à dialética morte-vida, o poema, inserto no *corpus*, possibilita a relação com um temor do esquecimento por parte do poeta, que por contraste refere-se ao desejo de não ser esquecido. Todo o trajeto do marginal é contado a partir daqueles que lembram seus feitos. Quando a tramóia política faz murchar os lírios e leva Clorindo Gato ao esquecimento, o tempo passa e eles reaparecem. Quando não há mais solução para os lírios, já soterrados pelo concreto das novas gerações, resta ao eu-lírico cantar e contar, e relembrar o nome do santo. Não se pode esquecer, infere-se a partir dos versos.

O último dístico, “Clorindo, Clorindo Gato, / foi esse o nome do santo.”, estabelece em palavra poética o desejo de duração. Canta para que Clorindo Gato permaneça, em algum aspecto, vivo; mas também para que o próprio eu-lírico alcance certo nível de vida, a vida da palavra. Partindo da análise feita por Affonso Romano de Sant’Anna acerca da obra do poeta, e ainda versando sobre o par vida-morte, estabeleço alguns pontos de conexão e de, não diria oposição, mas continuação.

O crítico parte da asserção de que “a poética drummoniana essencialmente se resume na verbalização dos instintos de vida e morte, numa luta entre Eros e Tanatos, numa empresa de se *afirmar pelos contrários*, de se salvar dentro da decomposição geral”.¹⁸⁴ Ainda sobre o mesmo tema, Sant’Anna conclui que o poeta, a partir de *Claro Enigma*, “Está cada vez mais interessado naquilo que pode salvá-lo da destruição”¹⁸⁵. Diz a seguir da descoberta da memória como elemento intemporal por parte do poeta, que desenvolverá “a temática do *nihil*, do ser e do parecer, e iniciar[á] o confronto definitivo com a morte, primeiro através da meditação sobre [o] desaparecimento de seus amigos, depois pela observação de que ela se torna cada vez mais íntima habitante de seus dias”¹⁸⁶. Dado a análise de Affonso Romano de Sant’Anna estender-se até *Boitempo*, produção mais recente do poeta até a época, falta-lhe um outro desdobramento sobre o confronto com a morte: o da necessidade de duração, a salvação da destruição, pelo outro elemento pendular para o poeta, sua outra riqueza: o vocábulo.

Quando a memória esvaiu-se, esvaziou-se, restando apenas alguns violinos e uma quermesse, apenas a palavra à frente, presentificada, dá esperança ao poeta de safar-se. Longe de enveredar pela metalinguagem, o poeta sabe que a palavra traz tudo em si, cria o mundo em seu âmbito. Não procura perdurar investigando a palavra, desmontando-a exclusivamente,

¹⁸⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 139. Grifo meu.

¹⁸⁵ Idem, ibidem, p. 144.

¹⁸⁶ Idem, ibidem.

até por saber dessa necessidade para todo perscrutador da linguagem. A metapoesia, portanto, inscreve-se na poesia drummoniana dentro da metafísica do poeta: a própria palavra, a linguagem, realidade que nasce do mundo físico mas dele se desprende em direção a um mundo espiritual, não necessariamente platônico, mas constituído pelo sentimento, pela razão e pela forma; intangível, nem por isso menos real.

E se tudo pode ser cantado, a morte instaura-se como tema, tanto quanto outro qualquer. O cantar da morte, a seguir, dirige-se a partir do canto para a amada, em “Declaração de amor” (p. 109). Esse poema em prosa apresenta vocativos em um único parágrafo-estrofe, em que a amada é chamada por nomes de flor; ou, antes, em que a própria flor, enquanto objeto plurívoco, é objeto do amor do eu-lírico. A preferência pelo uso do ponto para separação dos períodos, quase sem vírgula (apenas uma, e marcando interjeição), a supressão da vírgula na enumeração (“Minha flor minha flor minha flor.”) e a aglutinação de nomes de flores (“Floramarílis. Floranêmona. Florazálea.”) são os principais recursos visuais e sonoros utilizados no poema, transformado a língua em canto de amor e de morte, que se encontram jungidos ao fim do poema, em “Minha corola sem cor e nome no chão de minha morte”. Se considerada a declaração para uma amada, torna-se ela a coroa dada ao morto.

Pensar nas flores, ou na multiplicidade de sentidos evocados pela flor, essa palavra-prisma a apontar para tantas direções, possibilita pensar seu sentido atribuído tanto à amada quanto à própria poesia, também uma corola de flores que permeia a morte do poeta. A iminência pensada pelo poeta (e toda a exploração do tema vem dessa iminência, advinda quiçá do medo de morrer sem concluir sua obra), dizendo-se já morto, aceitando na palavra o que não pode ser recusado na vida (e não obstante, cada momento é uma luta contra a morte, e busca da afirmação de vida) aceita a morte e Deus, cujos “Versos de Deus” definirão a figura divina.

Ao sentir nos pássaros
tanta liberdade
e aéreo poder,
imagina um pássaro
superior a todos
e tão invisível
que seu vôo deixe
sensação de sonho.
Com leveza e graça
o homem pensa Deus. (p. 111)

O poema arranja-se em cinco microcantos, com a maioria dos versos em redondilha menor. Deus é definido não por teorias ou teologias, mas pela descrição de seus atos. O

pássaro com características extraordinárias “desfere vôo / e sai por aí / bicando as coisas / indiferente às coisas / bicadas, / encantadas.” (p. 111), tocando levemente o mundo e a ele indiferente. Como o pássaro visto no céu, Deus segue envolto em mistério. No microcanto III, Deus bica os olhos do eu-lírico, que diz ser isto “antes referência / que repreensão.” Quando, após, perdoa o eu, este diz: “O que Deus perdoa, / só o sabe Deus.” (p. 112). A ação mágica, onipotente do Pássaro, não entrega respostas ou reflexões; age no mundo sem explicações, sem dizer mais do que o essencial. A enumeração das possíveis decisões divinas vem do ruminar divino, vendo o homem como ser caprichoso. Mas apenas no último canto é dado o esclarecimento desse Deus-Pássaro terrível e misterioso.

Ao findar o tempo
tudo se acomoda
à sua vontade.
Já não há projeto
de outro Deus ou vários.
Laços entrançados,
gemidos, crepúsculo
sempre continuado.
O homem arrependo-me
da criação de Deus,
mas agora é tarde. (p. 113)

A plurivocidade dos itens lexicais lança possibilidades várias de sentido. O possessivo “sua”, no terceiro verso remete tanto a “tempo”, no primeiro, quanto a “Deus”, terceira pessoa do poema. Deus torna-se o próprio tempo, que a si mesmo devora. O projeto de pensar Deus não se torna possível. Resta apenas o crepúsculo sem fim, num eco perene. E são os três versos finais que aclaram a relação entre Deus, tempo, vida e morte. A quebra sintática de “o homem arrependo-me” faz a inserção do eu em um outro. Esse eu que é outro arrepende-se da criação de Deus, o que não é sinônimo necessário de “haver criado Deus”.

Assim como pode ser lido com esse sentido, a criação pode também ser tudo o que foi criado por Deus, inclusive o próprio homem. No canto anterior, quando Deus ruma e se pergunta o que fazer, a maioria dos atos enumerados é de catástrofes ou artificialidades: terremotos, guerras, caprichos idiotas. O arrependimento pode surgir, então, da própria inserção do homem no mundo, quando, em desalento, enfoca o negativo do mundo. Sendo criado por Deus ou criando-o, o homem procura caminhar sem essa conexão; no caso do poeta, a impossibilidade de crença simples (ou mesmo complexa) para além de si mesmo gera a impossibilidade de entrega a um plano metafísico invisível, pensado porém não conhecido. Finalmente, o último verso dá a relação final entre o eu-lírico e o Deus pensado. A oração

“agora é tarde” espalha-se não apenas sobre a estrofe ou o poema, mas por todo o *corpus*. Não há mais tempo para arrependimento, para se entender as misérias da vida, para conceber Deus com algum acerto. O eu sente o fim, no crepúsculo que, embora continuado, já não aponta sol para nascer. O tempo que finda, se é Deus, é também o tempo do eu-lírico, findo, no qual o eu-lírico está alerta, consciente de seu apagamento. Se vai em direção a outra ordem de coisas, é impossível saber. Não lhe é possível conceber tal ordem, embora haja a necessidade de conceber uma vida após a morte.

Daí cantar a poesia na poesia, daí homenagear Camões nos dois poemas finais. A vida necessita prosseguir, e o eu-lírico tentará de todos os modos conectar-se aos canais vivos que a poesia possibilita. Se o próprio cantar, a declamação, a leitura, se esses procedimentos são a vida da poesia, entrar em conexão com a poesia consagrada na história torna-se estratégia de a poesia drummoniana permanecer viva para os leitores. Dado o próprio poeta desconfiar tanto de si, e achando que seria esquecido (confessa o próprio poeta na entrevista a Geneton Moraes Neto¹⁸⁷), as composições aparecem como tentativas de não ser esquecido, de que as conexões se mantenham e mantenham a poesia-vida de Drummond viva para o mundo.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, as citações de Camões na obra drummoniana revela, “além da natural admiração ao Mestre, um simples recurso literário, (...) Drummond tem consciência de que a sua linguagem poética se instaura sobre as possibilidades expressivas da língua portuguesa.”¹⁸⁸. Por isso “se lança à tarefa de ampliar e renovar essas possibilidades”¹⁸⁹. Ainda segundo Teles, “Drummond parece recorrer algumas vezes ao nome do Poeta para comprovar alguma idéia, como citação, mas sem cair nas citações pretensivas”¹⁹⁰. O intertexto com Camões tem, em *A paixão medida*, outras implicações. Vejamos os poemas a seguir.

“História, coração, linguagem”¹⁹¹. o primeiro desses dois poemas, canta Camões de modo camoniano, altivo e maneirista. Os decassílabos, em grande maioria heróicos, falam ao poeta, sem nomeá-lo até o meio do texto.

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jazigos dizem nada. (p. 115)

¹⁸⁷ MORAES NETO, Geneton. Op. cit., pp. 53 e 57.

¹⁸⁸ TELES, Gilberto Mendonça. A variante expressiva: “Cammond e Drummões”. In: _____. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979, p. 243.

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p.247.

¹⁹¹ P. 115.

Já os dois primeiros versos retomam a questão geral da poesia enquanto permanência de vida após a morte. Maria do Carmo Campos dissera, sobre esse poema, que “numa focalização nada linear da linguagem e de suas representações, dirime-se a epopéia em favor de seu cantor, e a história heróica passa a equivaler ao bardo que a assegura para a posteridade”¹⁹². Do tema cantado nada resta, a não ser o canto em si, perpetrado pela leitura. Os heróis já não mais existem. O eu-lírico segue confirmando sua posição.

É teu verso, teu rude e teu suave
 balanço de consoantes e vogais,
 teu ritmo de oceano sofreado
 que os lembra ainda e sempre lembrará. (p. 115)

A partir da determinação do verso como instância de vida, que faz permanecer na palavra tudo o que foi perdido na existência, o eu-lírico homenageia a poesia camoniana, e ao mesmo tempo o poeta. Ambos fundem-se, tornam-se um só para o eu. Essa fusão se faz na apresentação antitética dos elementos, às vezes mesmo na forma de *conchetto*. Grande parte das expressões e orações apresentadas no poema constroem-se com base na aproximação dos contrários. Por exemplo, em “teu *rude* e teu *suave*”, “balanço de *consoantes* e *vogais*”, “*oceano sofreado*”, “Bardo, foste *os deuses mais as ninfas*”, “*lodoso* material fundido em *ouro*” (p. 115).

Há casos também de reiteração de morfemas, em que a diferença final propicia reiterações parciais, ecos modificados que enriquecem ainda mais o universo cantado: “Tu és a história que *narraste*, não / o simples *narrador*”, “cabe tentar, cabe *vencer, perder*, / e nisto se *resume a irresumível* / humana condição no eterno *jogo* / sem sentido maior que o de *jogar*”. São partes de estratégias copiadas a Camões, por exemplo nos versos “Ah! minha Dinamene! Assi *deixaste* / quem não *deixara* nunca de querer-te?”, ou em “é um *contentamento descontente* e “*É um não querer mais que bem querer*”, em que a negação tanto se estabelece entre elementos de sintagmas diferentes como pertencentes ao mesmo sintagma.

O léxico, bem como a sintaxe, fogem ao cotidiano, mostrando-se cultos, formais, em imitação às formas de um português mais arcaizado (vide a conjugação em “tu”, além da anteposição dos adjetivos). Mais do que cantar em homenagem a Camões, o eu-lírico utiliza os recursos da poesia deste para fazê-lo. Embora apresente uma única estrofe, há como que

vários quartetos inseridos no poema. As seqüências dos versos 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 24-27, 33-36, 37-40, 41-44 e 45-48 são séries de quatro versos que podem ser isolados enquanto períodos, intra-estrofes que remetem às quadras clássicas. Os versos brancos dividem-se em duas seções para cantar a obra do lusitano. Até o verso 23, os versos evocam *os Lusíadas*, nas armas e barões, nos deuses e nas ninfas, na luta contra o fado. A partir do verso 24, o eu-lírico tratará do material amoroso, cantado em sonetos, redondilhas e outras formas.

E quando de altos feitos te entedias
e voltas ao comum sofrer pedestre
do desamado, não te vejo a ti
perdido de saudades e desdêns. (p. 115-116)

O canto camoniano seria assim abrangente, tocando tanto os elementos altos e divinos quanto o amor terrestre, fruto das paixões; mas o é porque é linguagem trabalhada, enriquecida pelo canto, trabalho de criação pela língua. Daí o eu poder dizer, em intertexto direto com o soneto “Transforma-se o amar na coisa amada”, que Camões é o próprio amor, pois o é “pelo verbo”.

És a linguagem. Dor particular
deixa de existir para fazer-se
dor de todos os homens, musical,
na voz de órfico acento, peregrina. (p. 116)

Temos, nesses versos, mais um indício da consciência do eu-lírico sobre a preponderância da língua sobre a existência humana. Há tanto tempo desencarnado, Camões ainda vive na poesia. Assim como seu tempo pode ser acessado em seus textos, e assim permanecer na vida, pode também o poeta ser trazido à vida pela leitura. Uma vez transformado em linguagem, no entanto, a voz não é mais apenas sua, mas de todos os que a lêem. Seu acento órfico, de canto e invenção, possibilita o cantar da vida, o próprio eu-lírico enumerando, na pergunta, algumas possibilidades: “e não sabe mais se é dor, delícia, / espinho, afago, morte, renascença?” (p. 116). O eu-lírico está, em todos os momentos, inserindo sua experiência de leitor camoniano. A voz pessoal tornada universal é, para esse eu, uma voz de alívio, um “pássaro lascivo” permeando o “queixume” talvez seja o que o eu chama “volúpia de gemer”

¹⁹² CAMPOS, Maria do Carmo. Nem esplendor nem sepultura: Drummond e Cabral na poesia brasileira do século XX. In: _____. *A matéria prismada*. O Brasil de longe e de perto e outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p. 116.

(...) e do gemido
 destilar a canção consoladora
 a quantos de consolo careciam
 e jamais a fariam por si mesmos? (p. 116)

Se esse pássaro for a volúpia de gemer, entre os que carecem de consolo certamente está o eu-lírico. Se antes, como atessa o poema “A palavra”, ele buscava o vocábulo fora dos dicionários pra expressar tudo, chega ao fim do *corpus* tendo-a encontrado.

Já tenho uma palavra pré-escrita
 que tudo exprime quanto em mim se turva. (p. 116)

Esta palavra não é outra senão “Camões”, também chamado de “discurso de geral amor”. A busca pela vida na palavra foi encontrada. Ela ressoa nas sílabas do poeta. Atribuindo esse ressoar a Camões, pode o poeta atribuí-las a si próprio. Os próprios versos do poema podem demonstrá-lo. “Dos heróis que cantaste, que restou / senão a melodia do teu canto?” são versos de esperança também para o eu-lírico. Ele sabe que a história persiste no canto, mais do que no tempo, já que o explicita (versos 10-12).

Sem deixar de sentir a morte rondando (ela é inferida a partir do “quanto se turva”, no verso 48), o poeta volta-se para aquele que se faz presente no futuro, como no passado; que portanto ainda vive. A busca por vida chegou a um termo: o poeta que, morto, ainda vive, no texto mais que no tempo. Não posso afirmar sobre a necessidade exata de Drummond de também chegar a “durar” além de sua morte física. O depoimento do poeta é lacônico a esse respeito.

— O senhor diz que não vão falar do senhor no futuro, mas, no fundo, sabe que vão falar sim...
 Drummond: Pode ser que falem. Olhe aqui: é muito lotérico, é muito pouco provável. (...) Não fica nada! É engraçado, mas não fica mesmo não. Não tenho a menor ilusão. E não me aborreço: acho muito natural. É assim mesmo que é a vida.¹⁹³

Não se pode dizer com segurança o quanto o poeta desejava viver após sua morte. Muito embora Affonso Romano de Sant'Anna diga, sobre a preparação para morte na poesia de Drummond, que “Está cada vez mais interessado naquilo que pode salvar da destruição”¹⁹⁴.

¹⁹³ MORAES NETO, Geneton. Op. cit., p. 53.

¹⁹⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 144.

Se essa salvação já havia aparecido como a intemporalidade da memória, e depois com a consciência do desaparecimento dos amigos e com a convivência mais e mais próxima com a morte (o que os poemas do objeto aqui estudado acentuam), a salvação aparecerá aqui na forma da palavra, no trabalho poético; ao apurar-se mais ainda, e talvez buscando concentrar toda poesia em um só nome, o poeta acabou por encontrá-lo em Camões. Se Camões vive na poesia, por que não Drummond? Uma vez morto, o poeta torna-se, nesse mundo cuja faixa vibratória partilhamos, pura linguagem. Através dela, e com ela, vive em nós, como memória e como presença.

Também a partir da abordagem ao texto é possível pensar as conexões na evocação camoniana, de modo a clarificar por que o eu-lírico o faz. Já havia dito acerca do desejo de duração da vida frente à morte. Aqui esse desejo aparece negativamente. Resolvido seu “veículo”, a palavra, , resta ainda esclarecer sobre o porquê da homenagem a Camões, em específico. Em entrevista, o poeta mostra-se pessimista sobre a possibilidade de ser lembrado/lido.

Quem é que fala hoje em Humberto de Campos? Não se fala. Agora passou o centenário dele, quase despercebido. Quem é que fala em Emílio de Menezes? Quem é que fala em Goulart de Andrade? Quem é que fala em Luís Edmundo? Eram os poetas que dominavam, tinham imprensa, trabalhavam em jornais, eram lidos e faziam parte da Academia. Ninguém se recorda deles!¹⁹⁵

Comparando-se a eles, de modo sutil, não vê o poeta com muita esperança que sua poesia/vida permaneça na vida/tempo do mundo. Essa entrevista aconteceu em 1987, dias antes da morte de Maria Julieta, filha do poeta, e de seu posterior desencarne. A indeterminação permanecia, apesar do esforço feito no *corpus* aqui estudado. Porque homenagear Camões foi um modo de conectar-se a ele, o poeta que atravessa os séculos lido e amado. Explicitamente inserido na poesia de Drummond, o Bardo estabelece uma conexão histórica que, ao ser estudada, dá a revitalização do texto, realizando-o. Tal estratégia gera um horizonte de expectativa para a leitura dos versos de Drummond, conectando-os aos versos e à obra de Camões. Jauss, em uma de suas teses iniciais, diz que

a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a "meio e fim", conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso

¹⁹⁵ MORAES NETO, Geneton. Op. cit., p. 53.

– colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.¹⁹⁶

Jauss trata aqui do horizonte de expectativas que o leitor ou uma dada sociedade tem, e que uma obra pode reafirmar ou desconstruir, entre outras opções. Mais adiante dirá que, na ausência de sinais explícitos (o que não seria o caso no poema presente), “a predisposição (...) com a qual um autor conta para determinada obra pode ser igualmente obtida a partir de três fatores”, entre os quais está a “relação implícita com obra conhecidas do contexto histórico-literário”¹⁹⁷. Relacionar-se a Camões implicaria, assim, ao poeta, não ser esquecido.

Tal relação, por outro lado, só pode construir-se a partir da leitura das obras camonianas e drummonianas, o que é parte de um processo histórico-literário, bem sintetizado nas palavras de Jauss: “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”¹⁹⁸. Vez por outra, pode alguém encontrar-se nas três posições. Drummond o é, nesse poema, bem como em outros, leitor e produtor. E leitor crítico. Mais do que se apegar ao histórico ou a determinado ponto de vista alheio acerca de Camões, faz sua leitura, retirando da poesia do lusitano um viés que, além de conveniente para si, é o viés que pode abarcar sem problemas outros pontos de vista.

Explico-me. A história, a ciência, o mito, a metafísica, a psicologia, todas as convenções e sistemas estruturalmente construídos, irmanam-se por serem produtos de linguagem. Daí não haver metafísica suficiente que dê conta da poesia drummoniana, tanto quanto um formalismo. Não por que não se possa abordá-la de tal viés, mas porque a poesia e o que ela canta dizem ser o estudo da linguagem, em toda sua amplitude, com todas suas valências e polifonias, o único foro em que o canto pode ser suficientemente explicado. Quando Lotman diz que “todos os tipos de equivalências secundárias suscitam no texto unidades semânticas suplementares. O fenômeno da estrutura no verso é sempre um fenômeno de sentido”¹⁹⁹, parte de um ponto microcômico que se espelha na macroestrutura da poesia. O som gera sentido, e do mesmo modo o canto. Ainda em Lotman: “Os sons são significativos”²⁰⁰, Assim, por exemplo, nos últimos três versos, a aliteração do |s| une as palavras onde esse som aparece: “som”, “ressoando”, “sílaba” e “sonho”. Mais do que jogo

¹⁹⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 28.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 29.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 25.

¹⁹⁹ LOTMAN, Iuri. *Op. cit.*, p. 209.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 218.

reiterativo, é o estabelecimento de uma conexão entre essas palavras: o *som* que forma a *sílaba* pode *ressoar* o *sonho* (a presença do som |s| em “entrelaçados” é mais um componente de união que forma um sentido paralelo ao que o verso explicita). É possível acessar o próximo poema a partir da abordagem da língua, de suas significações.

“O poeta”²⁰¹ é uma quadra em decassílabos com esquema *abab*, com as rimas *b* toantes, que funciona, a princípio, como um resumo do anterior:

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. (p. 117)

Mas há, sutilmente, outros aspectos. Segundo Maria do Carmo Campos, “aqui a estranheza dá-se na constituição da linguagem, numa dicção da língua portuguesa haurida entre a elevação do poeta clássico e o lugar do poeta moderno, banido com Baudelaire da ‘intensa luz e das ondas altas dos vocábulos’”²⁰². Se o eu-lírico procura o distanciamento do moderno em uma linguagem elevada, não se torna necessariamente parte dessa luz.

Os dois primeiros versos cantam a canção eterna de Camões. Esta vem da vida e da cruz do poeta, fazendo de ambas a canção no trabalho da língua. Mas a intensa luz que o Luís de ouro vaza (em jogo de palavras com o “Vaz” de Camões) está sobre as ondas altas dos vocábulos. Além de uma metáfora para o ondular físico e desenhado das palavras no papel, faz-se a conexão com o poema “Memória húngara”, onde o eu diz que “onda alta” é a tradução de “Drummond”. Se há os “Drummonds” dos vocábulos, aqui personificados em um poeta, infere-se do poema a altura acima onde Camões se encontra, pois sua luz intensa vaza “por sobre” as ondas. Já turvo, como dissera no poema anterior, o eu ainda procura a luz, que é Camões, mais ainda do que vazada por ele (“Luís” e “luz” equivalem-se quando colocados em posição de epanalepse, não idêntica, porém modificada e análoga).

Esse retorno aos poemas antecedentes do *corpus* lança luz sobre outros poemas, mormente os sonetos. São cinco ao todo. Destes, três remetem à lírica camoniana de modo mais forte: “Ante um nu de Bianco”, “O nome” e “Confronto”, sendo que a gradação relativa aos recursos formais intensifica-se nessa ordem, a mesma da apresentação dos poemas no *corpus*. Com efeito, o primeiro dos três sonetos tem como tema o corpo como fenômeno, tema por demais “moderno” para um soneto camoniano, além de final à maneira do soneto inglês.

²⁰¹ P. 117.

Os sonetos seguintes chegam a temas mais clássicos e míticos, como o do nome misterioso que choca o universo (e que aqui aponta, de modo plurivalente, para dois nomes: “morte” e “Camões”) e o do amor, no soneto personificado em Amor. Este último não apenas bebe na fonte camoniana, mas constrói-se totalmente nos moldes do soneto renascentista. Amor e loucura são personificados, em uma metáfora do amor que é “desatino”. A sintaxe culta, altaneira, mas sem os requintes parnasianos, também é construída a partir de um português à primeira vista mais arcaizado, mas límpido no léxico e nos sintagmas. Há, assim, ao longo do *corpus*, uma busca pelos parâmetros da poesia viva, da poesia na vida; uma busca feita nos temas desenvolvidos, bem como formalmente, nas escolhas lexicais. Um busca que, ao contrário das (ou talvez devido às) perguntas reiteradas ao logo dos poemas, obtém resposta. Nos termos de Jauss²⁰³, Camões coloca-se como resposta à pergunta implicada no *corpus*: como driblar a morte? Como fazer vida de minha vida?

Submetendo-se novamente às perguntas que fez em “A folha” e “A suposta existência”, o eu-lírico talvez encontrasse uma resposta além da percepção do tempo correndo. Se o concreto é falso ou não? A linguagem poética é concreta e abstrata, é ilusão e verdade, talvez percebida mais à frente, a partir da conexão feita em “A festa do Manguê”. Já antes disto havia a metapoesia, expressa em “Arte poética” e “A paixão medida”. Se esses dois poemas faziam da poesia uma “vida no papel”, não havia ainda a culminância da busca da vida na proximidade da morte. Ainda insatisfeito, o poeta sente em si o peso do fim da vida (certamente da sua, mas também da pré-sentida morte da filha, que sabia doente). Ao mesmo tempo, continua desejando a vida; por exemplo, a pergunta “E que mais, e que mais”, de “A paixão medida”, obtém como resposta a partição “E mais”, contendo os seis últimos poemas do livro; há assim uma afirmação de mais, de persecução, de continuidade, firmada no papel, na palavra.

A montagem seqüencial dos poemas estabelece, para o leitor, uma seqüência de pensamento, que vai da consideração do decorrer temporal até a idéia de morte, e desta parte para uma afirmação das vivências da vida. Tal seqüência está mais ou menos inferida no texto, e pode ser a partir da teoria do vazio de Wolfgang Iser. Segundo Iser, a relação entre texto e leitor é estabelecida a partir da existência de “complexos de controle” com certo nível de imprecisão²⁰⁴, mais adiante chamados “vazios”. “Os vazios”, diz Iser, “possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar essas

²⁰² CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. Op. cit., p.117.

²⁰³ JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p. 53, por exemplo.

perspectivas”²⁰⁵. Torna-se tarefa do leitor, portanto, utilizar os elementos textuais presentes para trazer significação a espaços textuais não-explicítos. “Como elementos de interrupção da conectibilidade, [os vazios] tornam-se o critério de diferenciação entre o uso da linguagem ficcional face à cotidiana: o que nesta é sempre dado, naquela primeiro há de ser produzido”²⁰⁶.

O sentido de escapar à morte aqui, portanto, nunca é dado explicitamente. Enquanto a morte se explicita, seja como tema principal de um poema, seja como tópico tangido em um verso de um poema com outro tema, ela se faz presente. Sua vontade de viver, para além da vida que se turva, evidencia-se por contraste com a morte reiterada. O escrúpulo do poeta, sua aceitação das evidências físicas acerca do viver e do morrer, impedem-no de fantasiar uma vida física, um elixir da vida (física) eterna. Seu pudor torna impronunciável o desejo; o eu-lírico jamais diria “quero viver para sempre”, pois é a voz construída do eu torto, pudico, *gauche* a tudo implícito, tímido, dizendo sempre mais do que a palavra, com a mínima (ou a falta de) expressão.

Mas Camões, palavra que o eu, ao fim, tem, possibilita a expressão da vida que se turva, e do que ela quer dizer. Ele é “som de vida ressoando”, vida que continua no tempo além do próprio Camões; que é um “discurso” de amor, pelos leitores e poetas do passado e do futuro. Se “Camões” é vida, é também a vida procurada pelo eu. Em “A palavra”, ele diz querer a palavra “mais sol do que o sol, / dentro da qual vivêssemos / todos em comunhão,”. Pode ele viver dentro dela, agora que a encontrou. Tal vida pode colocar-se minimamente, como citação de Drummond na fortuna poético-crítica relativa a Camões. Haveria medo do esquecimento parte do poeta por parte dos leitores, da sociedade. Mas uma vez inserido na história da literatura, mesmo como subsidiado à “vida no papel” de Camões, ele poderia ser “redescoberto”. Embora diga, alguns anos mais tarde, não mais preocupar-se com a vida eterna²⁰⁷, nesse momento, quando a morte faz-se premente no pensamento e no sentimento, tal busca projeta-se, ressalta a partir da estrutura construída entre os poemas.

²⁰⁴ ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 89.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 91.

²⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 107.

²⁰⁷ MORAES NETO, Geneton. *Op. cit.*, p. 54.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após passar por todos os poemas do *corpus*, neles procurando as conexões que permitam a formação de uma leitura global, proporcionada pelo próprio *corpus*, é chegado o momento de englobar os elementos dados em um todo coerente. Os temas que emergem

foram citados ao longo da análise, sendo então mais ou menos abordados e estudados. Agora, faz-se necessário ressaltá-los, buscando a seguir sua interconexão. Não tenho a pretensão de, no presente trabalho, exaurir as possibilidades investigativas sobre os temas do *corpus*, ou mesmo de aprofundá-los. A própria amplitude destes os torna vastos demais para encetar uma discussão satisfatória. Por outro lado, tomar partido de uma determinada teoria (ou mesmo de várias) limitaria o estudo do *corpus*. Em qualquer dos casos, basta remeter para a própria obra estudada: ela possui as respostas para o que pergunta. De qualquer modo, a leitura dos poemas buscava os temas nos termos do poeta, de sua poesia. Partindo dela, a ela voltaremos.

O tema central da Morte é também um tema norteador para a leitura do *corpus* como um todo coeso e coerente. Ele não será apenas uma força motriz da poesia de *A paixão medida*, mas irá também colocar-se como contraponto aos outros temas, irrompendo nos poemas que cantam Eros.

Assim, o tema espalha-se pelo livro explícita e implicitamente. Da poesia explícita sobre a morte, é possível considerar o que disse Affonso Romano de Sant'Anna: “A morte em Drummond, poder-se-ia dizer, é muito pouco latina. Ela não é imprompta: é uma decorrência e transformação do fluxo, forma de fluir completamente, último lance e um contínuo processo e entropia vital”²⁰⁸. As formas fluidas de remeter à morte realmente aparecem no presente *corpus* de estudo, em “Água-desfecho” ou “A corrente”, por exemplo. Sua não-latinidade, por outro lado, não afeta sua dramaticidade, própria do *gauche*. Esta é originada, segundo Donaldo Schüller, da falência declarada, na obra de Drummond, do esforço de compreender, pelo pensamento racional e teológico, os pares opositivos em sistemas coerentes. “Na poesia de Drummond, as oposições co-existem sem razão, incoerentes”²⁰⁹. E aqui, nesse “momento” da obra, a presença da morte não é mais a de uma força pré-vista ou pré-sentida. A partir desse momento, o poeta sente-se engolfado pela onda da morte. À diferença das investigações anteriores, que traduziam aceitação misturadas à amargura e à ironia, em *A paixão medida* o estar presentemente tomado pelo sentimento (e pela sensação) de morte mostra-se em uma entrega sem ironia marcada em mais que algumas linhas. Assemelha-se a alguém que vê uma onda aproximar-se e a teme, dada sua grandeza; no entanto, sendo a fuga inviável, sente-a (a onda) sem a dor maior da surpresa, seja por haver-se preparado, seja por haver-se proposto experienciar a onda que ora o envolve. Menos que a dor, é vazio, “sobrante e oco”, o adjetivo do ser envolto pelo pensar-sentir a morte. Fica a amargura, como fica a esperança, assim

²⁰⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. Cit., p. 184.

²⁰⁹ SCHÜLER, Donaldo. Op cit., p. 116.

como permanecem a dúvida sobre Deus e o pós-físico, pois o ser vazio possibilita a tudo ser gerado em si.

Tal qual a palavra poética, em parte esvaziada de sentido para que outros sentidos sejam gerados a partir dela, a morte estabelece um vazio que se faz base para a criação da vida. Sua consciência levou à consciência do tempo, já não como evento cronológico ou psicológico, de fruição do mundo, mas como possibilidade de criação. Daí, de um estudo do mundo externo a si, que tentou aprofundar mas fez perder-se, o eu-lírico do *corpus* passará ao vazio e à palavra. E da palavra fará voltar os elementos do mundo, da memória e de si mesmo, além da volta à palavra cantando a si mesma. Sua poesia, assim, busca tornar-se um abraço à vida, em uma espiral que se projeta indefinidamente, indo do mundo ao sentimento, deste à palavra, e desta ao mundo. Vejamos, a seguir, como aparecem o mundo, a palavra, o corpo, a memória, entre outros temas do *corpus*, buscando sempre sua interconexão.

O *mundo externo* é o passo temático inicial, na ordem de recepção, de *A paixão medida*. Sua investigação se faz em tonalidade séria, em termos quase filosóficos. Suas asserções não se constroem como filosofia por não privilegiarem a sistematização e, por assim dizer, a resolução intelectual. Todo ponto desenvolvido será contraposto a outro ponto contrário ao primeiro, não para solucioná-lo, mas para adicionar o não-ser necessário ao equilíbrio.

Esse equilíbrio mostra-se, a princípio, nas perguntas desconfiadas e recorrentes de “A folha” e “A suposta existência”. Não respondê-las propicia a coexistência entre um sim e um não, o que enriquece as possibilidades poéticas e interpretativas, à custa justamente do que o eu procura: as respostas. Como não as encontra, o eu-lírico irá descartar o mundo externo como instância apta a defini-lo, embora jamais descarte a existência do próprio mundo. Ao contrário, faz do mundo físico uma certeza e do eu uma hipótese. Esse eu irá apresentar-se mais adiante, em “O homem escrito”, buscando sua realidade enquanto palavra. Pois é nessa instância que o eu pode dizer-se real. Adiante disserto sobre a questão das faces da metapoesia presente no *corpus*. Por ora, pensando no mundo físico circundante, o eu preocupa-se com aspectos concernentes à realidade do mesmo. Atestando essa realidade, traz ao poema elementos do mundo, tais como a natureza, o corpo, a flor. A natureza e os elementos naturais são recorrentes no *corpus*. Em entrevista, o poeta diz que

A beleza ainda me emociona muito – não só a beleza física, mas a beleza natural. Hoje, com quase oitenta e cinco anos, tenho uma visão da natureza muito mais rica do que eu tinha quando era jovem. Eu reparava mais em certas formas da beleza. Mas hoje, a natureza, para mim, é um repertório surpreendente de coisas magníficas e coisas belas. Contemplar o vôo do pássaro, contemplar uma pomba ou uma rolinha

que pousa na minha janela... Fico estático vendo a maravilha que é aquele bichinho que voou para cima de mim, à procura de comida ou de nem sei o quê. Mas a inter-relação dos seres vivos e a integração dos seres vivos no meio natural, para mim, são coisas que considero sublimes.²¹⁰

É grande o número de referências aos elementos da natureza. Neles formam-se muitas das metáforas construídas nos poemas, além de serem, esses elementos, sempre elementos de diálogo e referência para o eu-lírico. A folha; o caracol, duas vezes citado (em “A folha” e “A corrente”); a lesma encaracolada, sua correlata; os eucaliptos; as formigas; o pássaro de “Os cantores inúteis”; a sanguessuga; o cachorro; o papagaio prisioneiro; o jamelão; as palavras-reses de “Patrimônio”; a montanha; os cogumelos; o jardim; o cavalo da Morte; o rio; os lírios de Clorindo Gato; as flores de “Declaração de amor”; Deus personificado em um pássaro nos “Versos de Deus”; aqui está a maior parte das criações da natureza explicitadas nos poemas do *corpus*.

Com maior ou menor presença na formação de sentido na leitura de cada poema, os elementos demonstram a afinidade do poeta para com a natureza, os elementos vitais que nos contatam todo o dia, e que permanecem tão desconectados, por vezes, da vida urbana erigida na modernidade. A natureza é, para o poeta, uma fonte de beleza; mas também é, claramente, uma fonte de vida. A vida afirma-se ao redor, nas mais variadas formas. Na divisa da consciência da morte, a natureza torna-se contraponto, sendo vida na poesia. Nessa última, todos os elementos serão irmanados, incluso a morte. Voltarei a ela mais adiante. Por ora, volto ao elemento *corpo*.

O *corpo* demonstra-se, a princípio, pensado como coisa a durar na arte, fora da natureza, pois nesta, como elemento natural, deteriora-se até a morte e depois. O corpo é a prisão da alma²¹¹, fonte de dor²¹², depósito infiel das lembranças do sonhado²¹³, É o instrumento imperfeito de captação e relação com o mundo. Apenas na arte, na pintura e escultura, pode o corpo desfazer-se dos elos que o desgastam. Assim o dizem “Ante um nu de Bianco” e “Fonte grega”. Dentro do reino da natureza, o corpo e seus sentidos (olhos, tato, pernas) tendem à submersão, a tornarem-se apenas casca que espera a morte, como em “A morte a cavalo” e “Água-desfecho”.

Como contraponto ao corpo, a *alma* é também tema que gira ao redor do centro “morte”. Nos poemas “O prisioneiro”, “A cruz e a árvore” e “aparição”, o tema é tratado de

²¹⁰ MORAES NETO, Geneton. Op. Cit., 1994, p. 29.

²¹¹ Em “O prisioneiro”.

²¹² Em “Os deuses secretos”.

²¹³ Em “Aparição.”

várias formas, desde a metáfora da alma como pássaro preso pelo corpo, à alma que traz suas lembranças a um corpo incapaz de abranger suas memórias, ou à alma purgada das paixões humanas, santificada pela dor.

Afora esses poemas, o tema pode ser pensado relativamente à morte. Para Drummond o homem não é apenas corpo. Sua contraparte, no entanto, cria nos poemas essa via de incerteza, que por sua vez leva à via da possibilidade, que se realiza em poesia. A indeterminação sobre os destinos da alma humana após a morte física são inferidas na “certa promessa de vida” de “A corrente”, por exemplo, nunca se resolvendo mesmo com uma funda inquirição. “A própria imortalidade”, diz Bergson, “não pode ser provada experimentalmente: toda experiência se dá numa duração limitada; e quando a religião fala de imortalidade, faz apelo à revelação”²¹⁴. Alma e corpo existem, portanto; o destino de um é certo, o da outra, incerto. Essa incerteza espalha-se pelo *corpus*, e concentra-se em poemas específicos.

As *perguntas* surgem maciçamente em “A suposta existência”, e tornam-se uma estratégia reiterada em todo o *corpus*. As primeiras questões fazem-se relativas à realidade do mundo e do ser humano. Inquirindo sem dar oportunidade de qualquer resposta, portanto de qualquer certeza, o eu-lírico irá da incerteza sobre sua própria existência no mundo até a incerteza do momento em que morrerá, expresso em “O homem escrito”. Conquanto seja possível pensar que, havendo tomado consciência da morte, o eu-lírico pudesse afirmar-se vivo, já nos últimos versos de “A suposta existência” ele diz necessitar saber “se existimos / ou somos todos uma hipótese / de luta / ao sol do dia curto em que lutamos.” Procurar a realidade do mundo, além das hipóteses, não acaba com a lide diária da vida no mundo. Essa lide mostra-se, ou sente-se, perto do fim. Ainda sem saber sobre a natureza do mundo, ou sobre o momento de sua passagem para outro possível mundo, o eu-lírico procura projetar-se e leva sua dúvida para o que o aguarda, para Deus. No entanto, dentro de sua imponderabilidade, não consegue decidir sobre a ação ou natureza divina. Ainda preso a um corpo, que pensa como real, não como parte intrínseca sua, dirige sua inquirição incessante sobre um interlocutor invisível, escavando sem trégua o conceito e a ação de Deus em “Rifoneiro Divino”.

Deus, o mistério final, o criador, insere-se, dentro da obra drummoniana, na mitologia cristã. Os intertextos com a Bíblia aparecem em vários poemas: na “torneira ablucional” e a santa dourada de “A festa no mangue”; a cruz onde Eliana é pregada em “A cruz e árvore”, bem como a possessão da mesma, feita por “porcos infernais”, alusão à manada de porcos

²¹⁴ BERGSON, Henri. A alma e o corpo. In _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 104.

expulsos por Jesus²¹⁵; a “promessa de vida”, relativa à vida eterna, em “A corrente”; o juízo final, citado em “O que viveu meia hora”; a morte como cavaleiro em “A morte a cavalo”; a serpente “enovelada” sobre o destino do eu-lírico em “Água desfecho”, intertexto com a tentação de Adão e Eva pela serpente, o que causou a expulsão do paraíso e tornou o ser humano mortal; a crença em santos, com o exemplo de Clorindo Gato. Há, em Drummond, uma intensa conversa com a tradição bíblica e católica. Essa tradição é tanto reafirmada quanto subvertida, dubitada quanto justificada. Frente à possibilidade da morte, os elementos da tradição religiosa serão trazidos para clarear a busca por respostas. Mas os símbolos cristãos e bíblicos não dão resposta alguma. O Deus católico perde-se na incógnita das perguntas sem respostas.

As perguntas são respondidas, no *corpus*, pela *metapoesia*. Essa temática, longe de ser apenas uma reflexão sobre a arte poética como tema, mostra-se ao eu-lírico como porta de passagem para a vida. Maria do Carmo Campos, dissertando sobre a morte na poesia drummoniana, diz que esta, “inconformada com a nossa condição não só de mortais, mas de morituros, impõe-se como penetrante afirmação da vida”²¹⁶. Donald Schüller diz, sobre o mesmo tema, que “na iminência da morte nasce a indagação da eternidade”²¹⁷. Já Affonso Romano de Sant’Anna, somando-se aos sentidos anteriores, diz: “a linguagem poeticamente articulada pode salvar o homem da destruição de si mesmo e a perpetrar uma obra que sobreviva ao seu corpo”²¹⁸.

A consciência dessa linguagem articulada como garantia de vida, um certo tipo de sobrevivência ao tempo, é um dos elementos positivos de *A paixão medida*. Se os temas acham-se entremeados em seus opostos; se o amor a si próprio transforma em sofrimento; se a alma sente o corpo desfazer-se; se o mundo faz do eu um ser perdido; se a vida conduz à morte; se as antíteses não se mostram capazes de apontar uma resolução, o poeta nota (sabe) o caminho que a poesia mostra para escapar da morte: ela própria. No caso presente, é a poesia que resolve o mar de perguntas acerca da realidade do eu e do mundo. “Tudo mais é sentimento ou fingimento / levado pelo pé”. A “vida no papel” resolve a vida fora do papel, organiza-a, possibilita a permanência, a memória e mesmo a transformação. Se a “melodia interna” e a “canção absoluta” existem, conforme os termos de “Os cantores inúteis”, permanecem sem serem ditas (embora não em silêncio) dentro de nós; a natureza, por outro

²¹⁵ Evangelho segundo São Mateus, 8,30-32.

²¹⁶ CAMPOS, Maria do Carmo. Nove variações sobre a morte em Drummond. In: WALTY & CURY (orgs.). Op. cit., p. 78.

²¹⁷ SCHÜLER, Donald. Op. cit., p. 106.

²¹⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Op. cit., p. 191.

lado, tem seu fluxo, no qual a morte se inclui como parte obrigatória para todos os entes. A pretensão de resistir à morte e gerar, necessariamente, outra espécie de vida, é pretensão humana²¹⁹.

Também humana, a língua falada e escrita aparece, em Drummond, sempre como instância afim à vida, à permanência. O historiador, não por acaso, “veio para ressuscitar o tempo”. Ressuscitado o tempo, também a vida morta ressuscita. O tempo é retomado, no estudo da história (e todo acontecimento humano pode ser historicizado), com o veículo principal do texto. A língua humana guarda na palavra escrita seus tesouros, sua memória, sua história, mas também seus desejos, suas previsões, suas ânsias. Referindo-se ao escritor e seus níveis de consciência, Olavo de Carvalho escreve: “tudo aquilo que no outro, por falta de registro, foi se perdendo, se dissolvendo no esquecimento, cavando um abismo entre a consciência presente, verbal, e a consciência profunda não-verbal, nele se conserva e está presente a cada momento”.

A causa dessa presença é a escrita, a palavra em partitura na possibilidade de ser lida e entendida, e de então tornar-se parte da vida psicológica, social, histórica, metafísica e mesmo mística. Na palavra, na língua, está a salvaguarda da vida presente. Assim consciente, Drummond canta a palavra como sua riqueza (“Patrimônio”), emudece as feras com um nome (“O nome”, onde o primeiro terceto fala profundamente acerca do poder da palavra: “Que poder tão terrível permanece / nas sílabas cruéis e musicais, / a recordarem quanto a mente esquece?”), vê-se como escrita, transformado em palavra ao morrer (“O homem escrito”). Só o que quer é “A palavra”, “mais sol do que o sol”.

Na busca pela palavra específica, que irá salvar sua vida após a vida, da vida restante e em diálogo com a vida, demonstram haver o poeta chegado a *Camões*. Essa palavra a tudo engloba e tudo possibilita. Camões permanece lido e amado, e lembrado. Nele, em sua poesia e em seu nome, Drummond encontra sua vida. Tanto em relação à poesia quanto à história. Aqui, os dois foros unem-se. A poesia constrói-se em um sem-tempo, por isso remetendo a qualquer tempo. A conexão entre as informações é sempre tornada factual nos momentos de leitura, que atualiza esse sem-tempo em direção à história. A história pode conectar as informações da poesia a outras, enriquecendo sua interpretação. Mais do que a “fatos históricos”, a outros textos. Em sua quinta tese acerca da Estética da Recepção, Jausz diz: “a tradição literária não é capaz de transmitir-se por si mesma (...), portanto, um passado literário

²¹⁹ FEUERBACH. O segredo da ressurreição e do nascimento sobrenatural. In: *O gênio do cristianismo*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002. “O homem, pelo menos na situação de bem-estar, tem o desejo de não morrer. (...) Aquilo que vive quer afirmar-se, quer viver e, por consequência, não quer morrer.” P. 161.

só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente”²²⁰. Um dos motivos prováveis para esse retorno do antigo ao presente, diz Jauss, é de que, “num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria das coisas passadas”²²¹.

Essa reapropriação de Camões por Drummond, usando os recursos do homenageado para homenageá-lo, tem no entanto um caráter diferente do estabelecido por Jauss. Enquanto este, em seu texto inaugural da Estética da Recepção, pensa as obras recentes como respostas às perguntas colocadas pelas obras anteriores, daí estabelecendo um vínculo, um vetor de direção pergunta – resposta. No caso presente, Drummond, partindo de suas perguntas, vai a Camões para obter suas respostas.

Tendo em mente a presença sempiterna do poeta lusitano no horizonte da crítica, e portanto da leitura (embora a leitura seja uma instância muito maior do que a apresentada pela crítica), é possível concluir que Drummond canta Camões para unir-se a ele na memória e na recepção dos leitores, que lançam na vida novamente as palavras organizadas em poesia, cheias de sentimento, reflexão, ânsia, intertextos, possibilidades. Assim, o itinerário feito, saindo do mundo, da natureza externa, passando pela metapoesia, vida, dor, morte, amor, dúvidas, chega ao fim respondido e satisfeito. Sua resposta por vida foi tornada vida. Sua poesia resiste, torna-se possível de existência além do horizonte planejado pela morte e suas possíveis dissoluções. Como mostram tantos trabalhos publicados antes e depois da morte do itabirano, sua voz persiste. O elo com Camões parece desnecessário para o poeta que era o irmão mais novo do século XX, e com ele partilhava suas misérias, ao mesmo tempo em que o alimentava com sonhos. Desnecessário para todos, menos para Drummond. Que perdura por tudo o que fez e faz.

²²⁰ JAUSS, Hans Robert. Op. Cit., 1994, p. 44.

²²¹ Idem, *ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 201-214.
- AGUILERA, Maria Veronica. *Carlos Drummond de Andrade: a poética do cotidiano*. São Paulo: Expressão e Cultura, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. *Tempo vida poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Erechim: Edelbra, 2000.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AURÉLIO, Marco. Meditações. In: *Os pensadores*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 5. p. 271-329.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BASTIDE, Roger. Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62.
- BERKELEY, George. Tratado sobre os princípios do conhecimento humano. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Antonio Sérgio. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 7-50.
- BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BRUNO, Haroldo. *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário português-francês*. Porto Alegre: Globo, 1957.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1868.
- _____. *Redondilhas, canções, sonetos*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1980.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e o poema. In: _____. *A matéria prismada o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 93-188.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Tradução de Newton Roberto Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CASTRO, Silvio. A poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *A revolução da palavra: origens e estrutura da literatura brasileira moderna*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- CERQUEIRA, Dorine. Drummond e o sentimento do mundo do pós-guerra. In: _____. *O espelho de Maria Dusá e outros ensaios: o textual e o intertextual*. Ilhéus: Editus, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CROCE, Benedetto. *A poesia*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1994.
- CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: AGE, 2003.
- DESCARTES, René. *Discurso do método & regras para a direção do espírito*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURANT, Will. *A história da filosofia*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Artanova, 1972.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário da língua portuguesa*. Porto Alegre: Globo, 1968. 2 v.
- FEUERBACH, Erich. *O gênio do cristianismo*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. Tradução do autor.
- GOMES, Inara Ribeiro. Uma leitura fenomenológica de Drummond. *Cadernos Literários*. Rio Grande: FURG. v. 4, p. 55-66, 1999.
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. Sobre a essência da verdade. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 325-343.
- _____. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Tradução de Jorge Leal Ferreira. Brasília: UNB, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção I. In: _____. *O espírito e as letras: estudos de crítica literária, 1947-1958*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2.
- HUME, David. Investigação acerca do entendimento humano. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Abril Cultural, 2000. p. 47-154.
- HOUAISS, Antonio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Braga e João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1973.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Telaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

LAO-TZU. *Tao-te king*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 2005.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 283-306.

LIMA, Hildebrando de (org.). *Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

LOCKE. Ensaio acerca do entendimento humano. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 139-.

LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. Drummond: dentro e fora do tempo. In: _____. *Razão e emoção literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p. 105-112.

LUIJPEN, W. *Introdução à fenomenologia existencial*. Tradução de Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: EPU; Edusp, 1973.

MARTINS, Cristiano. *Camões: temas e motivos da obra lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

MARTINS, Hércio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 301.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MORAIS, Regis de et al. *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. De quadrilha em quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Holanda. In: BOSI, Viviana et al. *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

POE, Edgar Allan. Theory of poetry. In: _____. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1996. p. 7-94.

POUND, Ezra. Retrospectiva. In: _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.

REICHMANN, Ernani. *O instante: texto e notas*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1981.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCHÜLER, Donald. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1979.

_____. *A palavra imperfeita*. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1979.

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

SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (*Os pensadores*)

SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.

SZKLO, Gilda Salem. Baudelaire e Drummond: afinidades espirituais. In: _____. *As flores do mal no jardim de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995. p. 47-90.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. A variante expressiva: "Cammond e Drumões". In: _____. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Tradução de Maria José Azevedo Pereira e Caterina Baronte. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Tradução de Maria José Azevedo Pereira e Caterina Baronte. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.