

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de pós-graduação em Estudos Literários

Samuel Rezende

**A AVENTURA DE ESTAR NO MUNDO:
uma forma de vida em Drummond**

BELO HORIZONTE
JUNHO/2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de pós-graduação em Estudos Literários

**A AVENTURA DE ESTAR NO MUNDO:
uma forma de vida em Drummond**

Tese apresentada por Samuel Rezende, sob a orientação do prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Literatura e políticas do contemporâneo.

BELO HORIZONTE
JUNHO/2022

Rezende, Samuel.

A553.Yr-a A aventura de estar no mundo [manuscrito]: uma forma de vida em Drummond / Samuel Rezende. – 2022.

304 f., enc.: il., grafs, color.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 294-304.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Alguma poesia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Boitempo – Crítica e interpretação – Teses. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Novos poemas – Crítica e interpretação – Teses. 4. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Impurezas do branco – Crítica e interpretação – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 6. Liberdade na literatura – Teses. I. Said, Roberto Alexandre do Carmo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *A aventura de estar no mundo: uma forma de vida em Drummond*, de autoria do Doutorando SAMUEL REZENDE MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Baião Viotti

Prof. Dr. Marcos de Carvalho - UNIFAL-MG

Belo Horizonte, 24 de junho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinicius de Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 27/06/2022, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Baião Viotti, Usuário Externo**, em 28/06/2022, às 10:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos de Carvalho, Usuário Externo**, em 28/06/2022, às 13:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 28/06/2022, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 29/06/2022, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1538883** e o código CRC **F5C9F930**.

*Para minha mãe e para Quel,
incipit vita nova...*

AGRADECIMENTOS

A Raquel, a Mônica e a Maria Cristina, pelos estímulos constantes;

a Júlia, pela companhia aventureira;

ao Roberto Said, pela confiança;

ao Eloésio, pelo incentivo;

aos amigos de Belo Horizonte, de Itajubá e de Alfenas;

à secretaria do Pós-Lit;

aos professores Fernando Viotti, Marcos de Carvalho, Marcus Vinícius de Freitas e Sérgio Alcides, pelas leituras cuidadosas e atentas;

à Capes, pela bolsa concedida.

O verso é uma vitória sobre os limites da linguagem.
(Drummond, *O avesso das coisas*)

Resumo

O nosso objetivo é interpretar parte da poesia de Carlos Drummond de Andrade, abordando-a por três eixos operacionais que abarcarão “sujeito”, “linguagem” e “mundo”, para pensar, com isso, uma configuração por meio da qual se constitua nos poemas uma vida estruturada pela conexão de determinadas matrizes de ideias, como “abandono”, “aventura”, “destino” e “liberdade”. O percurso interpretativo se dá por meio de cinco peças poéticas que julgamos representativas desta obra, sendo elas “Poema de sete faces” e “Política”, ambas de *Alguma poesia* (1930), “Gesto e palavra”, de *Boitempo* (1968/1973/1979), “Estâncias”, de *Novos poemas* (1948), e “Canto brasileiro”, de *Impurezas do branco* (1973). As matrizes encontradas indicam pela leitura sincrônica a caracterização de uma “forma de vida” reflexiva e especulativa, na qual a materialidade da linguagem poética torna-se determinante para a interpretação. Assim, será possível explorar e descobrir novas associações nos poemas.

Palavras-chave: abandono; aventura; destino; liberdade.

Abstract

I aim to discuss part of the Carlos Drummond de Andrade's poetry, based on three axes which comprehend “subject”, “language”, and “world”. From there, I identify in the author poems a life structured by the connection of certain matrixes of ideas, such as “abandon”, “adventure”, “fate”, and “liberty”. My interpretation broaches five poems, which are representatives of what I want to show in Drummond's work. These poems are “Seven-sided Poem” and “Politics”, both from *Some Poetry* (1930), “Gesture and word”, from *Oxtime* (1968/1973/1979), “Stanzas”, from *New Poems* (1948), and “Brazilian chant”, from *Impurities of the Blank* (1973). The matrixes founded out indicate by the synchronic reading the characterization of a reflexive and speculative “form of life”, in which the elements of the poetic language become decisive for the interpretation. Thus, it will be possible to explore and discover new associations in the poems.

Keywords: Abandon; Adventure; Fate; Liberty.

Sumário

Introdução	10
SUJEITO	
1. O sujeito oblíquo e abandonado no “Poema de sete faces”	29
1.1. O <i>gauche</i> entre o erro e o acerto	33
1.2. Conciliação pela embriaguez	64
2. A “vida do poeta” explorada e descoberta em “Política”	80
2.1. Existência esquisita	85
2.2. Seguindo a esmo	104
2.3. Solidão comunicativa	121
2.4. Parado na ponte	129
LINGUAGEM	
3. Forma de vida revelada em “Gesto e palavra”	150
3.1. Saber pentear-se em arte maior	154
3.2. Disputa pela exata forma de vida	164
3.3. Instauração da crise	173
3.4. Trágico instrumento	183
3.5. Forma de uma vida nova	192
4. Exploração e descoberta: teoria e práxis em “Estâncias”	202
4.1. A amplitude espacial e o fluxo temporal	212
4.2. Amor: elemento ígneo e sempre vivo	222
4.3. Abolição e retenção da posse	238
4.4. A <i>teoria</i> da forma de vida	248
MUNDO	
5. “Mundo aberto”: um “Canto brasileiro” como projeto de liberdade	259
5.1. <i>Poiesis</i> : o acontecimento inaugural	260
5.2. Um mundo inobjetivável	270
5.3. Ziguezague de equívocos	278
5.4. Mundo aberto no traço	283
Considerações finais	290
Referências bibliográficas	294

Introdução

O presente estudo tratará da poesia de Carlos Drummond de Andrade, a qual será abordada a partir de três eixos operacionais que abarcarão sujeito, linguagem e mundo. Essa divisão torna-se necessária a fim de projetar a partir da obra poética do itabirano uma reflexão possível, nosso objeto de tese, a respeito do que tentaremos nomear como “forma de vida”, isto é, uma configuração por meio da qual se constitui nos poemas uma vida que opera a partir da conexão de matrizes de ideias, tais como “abandono”, “aventura”, “destino” e “liberdade”.

O intuito de nossa perspectiva é demonstrar que, nos poemas drummondianos, o sujeito, ligado à linguagem e ao mundo, ao tentar se desprender de ordenações com propósitos reguladores, sem contudo negá-las, abre a possibilidade de contemplação e especulação por meio da forma poemática. As ações observadas nos poemas tentam independentemente trazer à luz comportamentos que mexem com lugares tidos como imóveis ou imutáveis. O olhar para si mesmo, para a linguagem e para o mundo ajuda a formular, a partir dos próprios poemas, uma reflexão possível sobre o real, levando em conta a percepção assombrada e espantada daquele que vê.

A tripartição didática dessa poesia em sujeito, linguagem e mundo não pretende categorizar e, portanto, sedimentar o entendimento de cada uma dessas instâncias de forma autônoma, pois, como deverá se esclarecer nas interpretações a seguir, elas se interpenetram e ajudam a criar a imagem formal dos poemas. Devido a isso, não se pode dizer da superioridade de um dos elementos em relação a outro, embora, evidentemente, em determinados poemas possa haver a presença maior de um elemento em face de outro. Na verdade, o fundo dessa partição didática não procura delimitar o todo dessa poética, impondo-lhe uma redutora apreciação sistemática. Os elementos dessa divisão funcionam como vetores interdependentes cujo foco é auxiliar a transmissão da informação a respeito dos temas.

Para a composição da tese, nós optamos por construir o percurso interpretativo por meio de cinco poemas representativos daquilo que compreendemos a respeito desta obra, sendo eles “Poema de sete faces” e “Política”, ambos de *Alguma poesia* (1930), “Gesto e palavra”, de *Boitempo* (1968/1973/1979), “Estâncias”, de *Novos poemas* (1948), e “Canto brasileiro”, de *Impurezas do branco* (1973). Essa decisão refere-se ao

fato de enxergarmos em cada uma dessas peças um exemplar profícuo para a apresentação daqueles temas supracitados que, para nós, dão o sopro existencial para a vida poética presente nos poemas. Além disso, cabe deixar claro que, ao delimitar o movimento da tese basicamente àqueles poemas, temos a intenção de abarcar, ainda que de maneira reduzida, diferentes momentos da obra poética drummondiana.

Nesse sentido, com essa demarcação de ordem metodológica, nós iremos passar tanto pela fase “anedótica” como pela “metafísica”, além da “social”, mas sem nos prendermos demasiadamente a essas tendências. Entendemos que elas podem se constituir, sem dúvidas, em balizas importantes para a aproximação segura aos poemas do autor, o que em muito nos ajudará no rastreio de elementos originariamente tratados como pertencentes a uma ou mais fases específicas. Embora não nos furtemos à possibilidade de que essas balizas possam surgir no presente trabalho, apenas não as tomamos como horizonte do nosso caminho.

O pressuposto de nossa tese se volta, no âmbito dos poemas acima assinalados, para o esforço de trazer à luz a constituição de uma forma de vida literária, sustentada pela condição “abandonada” do sujeito. Esse abandono não se trata de uma disposição exclusivamente ligada às experiências transgressoras do sujeito poético, por meio da qual ele se relaciona com estratos menores, fracos e inferiores. Essa disposição vincula-se, a nosso ver, a uma condição em que o abandono, sendo uma força de dramatização naqueles poemas, abre-se para uma reunião em que convergem e divergem elementos contrários e contraditórios.

Assim, como Sant’Anna, nós queremos destacar a característica topológica do *canto*, o qual “representa o refúgio, posto de observação, lugar onde o *gauche* se recolhe para espiar o mundo”¹. No entanto, no contexto desta investigação, o espaço em que essa reunião acontece é o próprio *canto* do sujeito, compreendendo-se nisso ambigualmente a voz e o lugar, de onde se tem o horizonte para a “aventura”.

O procedimento aventureiro é a sina do abandonado para o contínuo estar em obra de movimentos que nunca cessam de revelar perspectivas diferentes sobre o próprio sujeito, a linguagem e o mundo. Por sua vez, o “destino” não se desvincula do elemento aventureiro por ser esse dispositivo aquele que caracterizará a projeção para a pesquisa, para a procura e para a busca. Tendo em vista que “teoria” é um léxico ligado

¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*, p. 43.

à capacidade de ver, o sujeito abandonado está pelo refinamento dos órgãos destinado em sua aventura a especular teoricamente modos para articular, no próprio *canto*, elementos contrastantes do mundo, como a novidade exterior, vinda da rua, e a tradição interior, dada pela família.

Finalmente, a “liberdade” não se institui como uma ação pela qual o sujeito tem o salvo-conduto para agir sem qualquer propósito. A livre ação se estrutura atada à condição abandonada do sujeito, cuja aventura é o destino de a todo instante revelar-se para si mesmo, para a linguagem e para o mundo. A disposição para a liberdade não desconsidera limites, balizas e fronteiras previamente instituídas pela tradição cultural, familiar, cristã ou, ainda, poética. Na verdade, é a partir do conhecimento de cada uma dessas estruturas que o sujeito constrói a sua “forma de vida”, pela qual ele encontra-se na iminência de, pela via especulativa, transfigurá-las.

A configuração do nosso pressuposto não é exatamente nova na história interpretativa do poeta, visto que intérpretes de calibre abordaram pontos importantes para a sustentação do nosso argumento. A ideia sobre existir uma vida literária na obra poética drummondiana já havia sido sugerida, ligada a outros propósitos, por Affonso Romano de Sant’Anna, em *Drummond: um gauche no tempo*. Na ocasião, o crítico afirmava que, “como obra dramática, a poesia de Drummond cria essa ‘ilusão de vida’”², cuja hipótese geral é de que o poeta toma como tarefa a criação de um pedaço da vida, elaborando nos poemas uma experiência ao modo dos fatos já sentidos e vividos.³

Embora não esconda a perspectiva de que nos poemas haja o traçado de uma vida íntima do poeta,⁴ da qual o tipo *gauche* pode ser uma expressão,⁵ Alcides Villaça, em *Passos de Drummond*, não insiste na circunscrição do assunto. Na verdade, para ele, há a construção de uma experiência possível atada na linguagem pelo ritmo dos conceitos e pelo encadeamento das imagens, os quais, pelo fato de estarem ligados “conferem à linguagem o raro estatuto pelo qual a prosa do mundo e a verdade lírica não admitem separar-se, alimentando-se de seu espelhamento dramático”⁶. A experiência dramática do sujeito, que, para nós, tem lugar na vida criada, ou seja, na

² SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 41.

³ IDEM, p. 42.

⁴ VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*, p. 17.

⁵ IDEM, p. 21.

⁶ IDEM, p. 9.

linguagem, se dá pela interseção, nem sempre tranquila, entre as efusões líricas e o prosaísmo mundano. Cara para nosso propósito, a particular tensão que subjaz a essas relações é gerada, segundo Villaça, pela “complexa consciência que o sujeito poético tem de si mesmo e do mundo”⁷.

O âmbito da profunda conscientização que o sujeito poético drummondiano possui, por exemplo, de si mesmo, da linguagem e do mundo, eixos que orientam nossa pesquisa, tem sido tema ou base de estudos importantes que formaram uma espécie de cânone crítico da obra poética do autor. Além de Sant’Anna e Villaça que com propriedade tratam do assunto, é importante destacar o estudo de Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, em que o crítico notava inquietações com aspectos de ordem social e individual, as quais eram sintetizadas na expressão,⁸ também esta compreendida como uma inquietude. Tendo em vista a exibição da personalidade, essas preocupações aparecem a partir da própria inter-relação que mantêm entre si, pois se interpenetram uma nas outras, e talvez sejam originárias de um “egotismo profundo”.⁹ De acordo com Candido, a conscientização do sujeito quanto às suas relações estaria no fato de aceitar o egocentrismo sem, contudo, abrir mão de sensações, como “remorso” e “incerteza”, que despertariam nele a vontade de “escapar do eu”, com o intuito de “sentir e conhecer o outro” para “situar-se no mundo”.¹⁰ A força das inquietudes é que faz com que a obra de Drummond oscile entre aqueles eixos que dão sustentação ao nosso trabalho, “entre o eu, o mundo e a arte”.¹¹

A potência dessas preocupações, que dão forma à capacidade reflexiva dos poemas drummondianos, é abordada com profundidade por Davi Arrigucci Júnior, em *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. O crítico percebeu no corpo da obra uma continuidade, oferecida pela imagem da estrada pedregosa com destino “à ‘máquina do mundo’ e ao enigma”, que permite pensar em uma unidade estruturante do conjunto.¹² Desse modo, partindo do entendimento de que é possível tratar a obra por um fio-condutor que, em seus níveis profundos, atravessa as diversas fases, o crítico antecipou pontos importantes da nossa abordagem. De acordo com ele,

⁷ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 18.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, p. 68.

⁹ IDEM.

¹⁰ IBIDEM.

¹¹ IBIDEM.

¹² ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido*, p. 15.

Drummond precisou inventar uma expressão que fosse adequada para abranger as suas inquietações íntimas e que, ao mesmo tempo, pudesse se transformar em fonte de conhecimento.¹³ No procedimento expressivo criado pelo poeta é onde se encontra o “núcleo de sua concepção e de sua prática do trabalho de arte”¹⁴, ou seja, é por meio da maneira de se expressar que torna-se possível trabalhar a multiplicidade na unidade.¹⁵ Esse aspecto apontado é importante para o contexto deste trabalho porque ajuda a pensar a unidade do poema como um *canto* que recolhe elementos múltiplos, convergentes e divergentes. Para nós, assim como para Arrigucci Júnior, o processo de ordenação da multiplicidade não é uma tentativa forçada para apaziguar os contrários, porque uma característica dessa obra é que nela “tudo acontece por conflito”¹⁶. O trabalho sisífico de reunir tamanha multiplicidade na unidade do poema é exatamente, para o crítico, o que faz com que o conjunto dos poemas atinja a sua característica reflexiva, misturando na expressão drama e pensamento.

O procedimento de mistura pelo qual se procura coordenar as diversas disputas para que também encontrem expressão no âmago da estrutura do poema é algo que passa pelo próprio estilo. Foi José Guilherme Merquior quem observou essa perspectiva estilística como dado importante na obra do poeta mineiro. Em *Verso universo em Drummond*, enfrentando um largo *corpus* de livros do autor, Merquior aponta que um ponto significativo na fundação da lírica moderna é a mistura de estilos.¹⁷ Essa prática, baseada nas teorizações de Erich Auerbach, ajuda a enfatizar, nos poemas drummondianos, as dinâmicas múltiplas na expressão, ao tratar com atenção reflexiva assuntos demasiadamente humanos, ao rés do chão.¹⁸ Dessa forma, a articulação dos assuntos pela palavra reforça a perspectiva de que na obra há um esforço para coordenar a multiplicidade na unidade por meio daquilo que Merquior indica, a partir de Leo Spitzer, como sendo uma espécie de “‘democracia’ das palavras e das coisas”.¹⁹ O plano dessa projeção “política” na ordem do estilo não visa a determinar a existência dessa aspiração “democrática” como uma forma apaziguadora das possíveis diferenças existentes nos poemas, a fim de dar-lhes uma identidade fixa. Na verdade, assim

¹³ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ IBIDEM.

¹⁵ IBIDEM.

¹⁶ IBIDEM, p. 15.

¹⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*, p. 43.

¹⁸ IDEM.

¹⁹ IBIDEM. (Grifo no original).

achamos, essa dimensão “democrática” no âmbito do estilo deve promover exatamente a tensão não no sentido de uma disputa beligerante e irreflexiva, mas como instância vigente na forma de vida existente nos poemas.

A articulação desses elementos é uma trama armada que alinha movimentos diversos, pertencentes tanto ao âmbito particular e interior como ao coletivo e exterior do sujeito poético. Quanto a isso, Roberto Said percebe, na tese *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*, que há na obra do autor itabirano uma “hermenêutica particular e local”, cuja construção está “carregada de intencionalidade e de desconfiança, de desejo e de recusa”.²⁰ Devido a essa dramatização pela qual a pujança dos afetos ajuda a dar forma ao modo como a interpretação se realizará, Said informa que o exterior não é apenas observado para ser puramente apresentado nos poemas. Segundo ele, deve-se ressaltar na obra, tendo em vista a força daquela “hermenêutica”, “a perspectiva dinâmica com que [os signos exteriores] são reunidos, desenrolados, interpretados na trama poética”²¹. Said quer dizer com isso que aquilo que o sujeito poético impuro, porque tomado por afetos que influenciam a sua percepção, observa é interpretado, compondo na unidade do poema uma reunião que, assim achamos, deve ressaltar o dinamismo, o desenvolvimento, do que é acolhido. É desse esforço acolhedor proposto pela ação hermenêutica que, de acordo com Said, “sai um aprendizado – para o poeta e para o leitor”²², ou seja, um conhecimento possível, produzido e colhido nessa forma de vida.

Os elementos fisgados em cada um dos críticos supracitados estimulam a aproximação às peças escolhidas. A seleção dos poemas que orientam a nossa leitura da obra drummondiana procura realçar, de certo modo, uma trajetória que tem como intenção valorizar aspectos ligados aos temas perseguidos – abandono, aventura, destino e liberdade – sem perder de vista, ao mesmo tempo, a conexão com os eixos estruturantes da pesquisa, o sujeito, a linguagem e o mundo. Embora por vezes tenhamos nos aventurado, devido à exigência interpretativa, à citação de outros poemas, não houve o desígnio de perseguir toda a riqueza do caminho do poeta, simplesmente por exceder os limites do que nos propusemos para a interpretação da obra.

²⁰ SAID, Roberto. *Quase biografia*, pp. 46-47.

²¹ IDEM, p. 47.

²² IBIDEM.

Sendo assim, destacamos a nossa estratégia metodológica para a abordagem dos poemas ora apresentados, “Poema de sete faces”, “Política”, “Gesto e palavra”, “Estâncias” e “Canto brasileiro”, a qual pretende de maneira “sincrônica” ler em detalhes cada uma das cinco peças selecionadas. Para tanto não nos furtamos a demorar na conversa com aquilo que a materialidade dos poemas pode oferecer para a interpretação. O nosso esforço tentou ao máximo dar ênfase aos elementos compositivos, realçando as características dos fonemas, dos ritmos e das metrificações como fontes de significações também. Ao nos lançarmos em tal desafio, não queremos afirmar, mesmo que dissimuladamente, o total controle autoral do sentido. Nós não embarcamos em uma escolha que toma as evidências encontradas a partir do realce da matéria do poema como se tivessem sido “intenção” do autor. Não se trata disso.

Para além do aspecto semântico representado, nós tomamos aqui a sequência dos signos como uma composição, empiricamente verificada porque apresentada em forma de texto poético, em que a presença dos sons, das palavras e da gramática, estrategicamente contribui para a produção de significações. Embora o autor dos poemas tenha dado a forma final dos versos, seria muito difícil afirmar que a diversidade de contradições e associações encontradas por nós e pela tradição crítica no âmbito dos elementos frasais possa ter sido fruto da “intenção” do poeta. Contudo, esses elementos estão lá, promovendo significações por meio da instabilidade de sua organização. A opção pela interpretação que se atenha, em primeiro plano, aos aspectos significantes do texto é uma forma de tornar a leitura interpretativa passível de ser revista, visto que ela não parte de ferramentas que *a priori* conduzem e definem o objeto. Na verdade, é do embate com os elementos textuais que a articulação reflexiva vai sendo projetada e experimentada. Isso ficará claro, por exemplo, quanto à versificação, pois, mesmo no plano formal, é revisada no próprio seio poético não exatamente para ser refutada, mas para possibilitar a sua reconstrução.

Sendo assim, é importante ressaltar que não procuramos atribuir maior ou menor validade a um determinado tipo de interpretação. Em nosso próprio percurso, nos aproximamos dos textos tanto pela abordagem da análise intrínseca como pelo comentário, sendo que as passagens selecionadas para o comentário advêm da necessidade e do esforço de confirmar as ponderações surgidas das passagens dominadas pela leitura intrínseca. Além disso, seríamos injustos e contraditórios na

atribuição valorativa a um determinado tipo de abordagem exatamente porque diversos autores com reflexões importantes para a nossa pesquisa optam por estratégias tendentes ao comentário e à proximidade semântica. Isso significa que não buscamos nos prender a uma teoria interpretativa fundamental, mas, mais propriamente, queremos a partir dos elementos da obra, entendida por nós como meio em que diversos aspectos convergem e divergem, configurar uma leitura possível.

A estratégia interpretativa que perseguimos passa, portanto, pela consideração metodológica dos aspectos materiais do significante, atentando-se para o arranjo de signos que envolve a gramática do poema, enquanto um todo coerente, e os desvios que dela podem ocorrer. A sincronicidade da leitura não pretende circunscrever a interpretação apenas aos elementos intrínsecos da obra, mas, como ficará claro no desenvolvimento do trabalho, se esforça para alinhar de modo diacrônico trechos de poemas que, apesar de pertencerem a contextos de produção diferentes, aproximam-se em relação à significação do tema em questão abordado e trabalhado. Nesse sentido, o caráter sincrônico é também relativizado ao ser colocado em perspectiva diacrônica pela consideração histórica de uma espécie de metrificação, procurando nesse exercício justamente as possíveis marcas de historicidade existentes nesses elementos formais que possam contribuir para a interpretação dos versos, em particular, e do poema, em geral.

A historicidade do poema é abordada por João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade*, onde a imagem do leitor no poeta, bem como a ciência de o próprio poeta ser também leitor, é o que vai demarcar precisamente as relações entre poeta e leitor histórico. Com isso, Barbosa destaca que o poema, além de mostrar as marcas particulares do poeta, carrega a sua camada histórica por meio de seus elementos constituintes, sendo eles o verso, a imagem, o ritmo e o traço semântico. O poema é compreendido como um espaço feito de linguagem cuja significação não aponta necessariamente para o contexto de vivências do próprio poeta, porque com a leitura abre-se um filão no qual estão vinculadas a “história” do poeta e do leitor, com as suas circunstancialidades, e a “historicidade” do poema, com seus embates críticos.²³

A compreensão do poema como um espaço de linguagem ganha aspectos de um realismo particular que nos ajuda a pensar a “forma de vida”, de modo que o espaço torna-se a *terra* para onde pensamentos e sentimentos são projetados para produção de

²³ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*, p. 14.

uma outra vida. Como deverá ficar claro no percurso da investigação, *terra* aqui retém os sentidos de local de nascimento, de terreno, de território, de solo e, por extensão, de *canto*, em que o arado do verso rasga o chão, sendo, portanto, o lugar da “vida do poeta”: uma vida enformada na qual o poeta encontra uma “vocação” e um “destino”.²⁴ O liame entre história circunstancial e a historicidade do poema, neste caso, poderá estar no conceito de “aventura”, o qual é tomado como um operador dinâmico e crítico, responsável por envolver no drama poético poeta e leitor, porque, como Drummond já havia postulado, “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”²⁵.

A via proposta por Barbosa é importante para a metodologia seguida nesta pesquisa por investir em uma abordagem interpretativa sincrônica: modo de leitura que possibilita pensar o poema como um “território”, demarcado e autônomo, onde o espaço e o tempo podem convergir e divergir, contrastando-se e divergindo-se por meio da interpretação. Dessa maneira, a leitura ora apresentada não visa apenas ao reconhecimento das partes integrantes que constituem a forma final disposta na página. Busca-se, na verdade, perscrutar e colher nos versos uma amarração que conduza à possibilidade de haver, por exemplo, no corpo da letra, na organização dos versos e no uso gramatical, camadas de significações.

Essa metodologia se configura, portanto, como um modo de leitura que se coloca dentro do texto, tentando a partir dos elementos materiais encontrar uma linha reflexiva que estabeleça correspondências entre as partes de um poema e entre os poemas. O mote para tal interesse foi encontrado a partir dos seminários sobre “Herança e criação”²⁶, onde se discutiu a produção literária pela ótica dos próprios escritores enquanto leitores. Entre os autores estudados, Vladimir Nabokov se insere como o paradigma do escritor que, deslocado de seu país de origem, portanto fora de seu lugar de conforto, encontra na docência o espaço para ler e escrever sobre obras literárias. Lecionando nos Estados Unidos, Nabokov ofereceu por meio das suas *Lições de literatura*, russa e europeia, diversas análises muito particulares a respeito da arquitetura e da construção das obras. Essa aproximação ao objeto literário deve conduzir o leitor

²⁴ LIPKING, Lawrence. *The Life of the Poet*, pp. viii-ix.

²⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*, p. 25.

²⁶ Os seminários aconteceram no segundo semestre de 2018, tendo sido oferecidos pela professora Dr.^a Graziela Ravetti (*in memoriam*) e pelo professor Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

para a exploração das camadas do texto. Por isso, afirma o autor de *Fogo pálido* aos seus discentes, o “meu curso, entre outras coisas, é uma espécie de investigação detetivesca do mistério das estruturas literárias”²⁷.

O que interessa na citação é exatamente a ideia de a abordagem da obra figurar como uma ação investigativa, cujo objeto, as “estruturas literárias”, não é tão claro porque envolto em “mistério”. O processo investigativo deve levar a uma exploração do sentido das camadas estruturais para a descoberta da significação. Para tanto, Nabokov aponta a existência de dois tipos generalizados de leitores a partir de duas “espécies de imaginação”: a “imaginação pessoal” e a “imaginação impessoal”. A primeira é tratada como menor por estar concentrada em emoções mais simples e pessoais, cujo exemplo é Emma Bovary²⁸; a segunda é a que está em conexão com o prazer artístico, pois o leitor nesse caso mantém certa distância com o intuito de saber o momento de conduzir a imaginação e, assim, descobrir as significações por conta própria.²⁹ Nesse sentido, é importante para Nabokov que o leitor combine sensibilidade artística e rigor científico.³⁰

Os apontamentos gerais de Nabokov sobre o leitor e a relação com a obra literária servem, neste contexto, de base para considerar os desdobramentos encontrados pelo escritor argentino Ricardo Piglia sobre o leitor. Em *O último leitor*, ele se lembra do escritor russo pelo interesse quanto à leitura que se aproxima da composição da obra, constituindo ela a imagem do leitor mais apreciado por Nabokov.³¹ Sendo assim, Piglia se impõe a difícil pergunta sobre “o que é um leitor”, destacando, ainda no rastro de Nabokov, o fato de que “a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço”³². Essa “arte” um tanto quanto obsessiva projeta um tipo particular, ou seja, “na

²⁷ NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*, p. 130. Embora o termo “estrutura” esteja marcado nas correntes críticas dos estudos literários do século XX pelo advento de estruturalismo, a abordagem de Nabokov se encontraria talvez mais próxima da dos compatriotas “formalistas”, também estes preocupados com as estruturas do texto literário. Entretanto, diferentemente dos russos, Nabokov lê sem se preocupar demasiadamente com a enumeração dos níveis de sentido, o que o levaria a ter que identificar as constantes nas funções, nas determinações das unidades, nas classificações etc.

²⁸ NABOKOV, *op. cit.*, p. 184.

²⁹ IDEM, p. 40.

³⁰ IBIDEM, p. 41.

³¹ PIGLIA, Ricardo. *El último lector*, p. 165-166: “Leer desde donde se escribió no define al lector ideal como el que mejor lee sino como el que lee desde una posición cercana a la composición misma. Nabokov lo señala con claridad: ‘El buen lector, el lector admirable no se identifica con los personajes, sino con el escritor que compuso el libro’”. (Tradução nossa).

³² IDEM, p. 20: “la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio”. (Tradução nossa).

literatura, aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica (do contrário não se narraria); na verdade, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo”³³.

Nesse sentido, a leitura pressupõe um leitor com curiosidade detetivesca para se abandonar à aventura misteriosa da composição, ou seja, “um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo”. Essa espécie de leitor entra no jogo compositivo, lendo como se, arrebatado pelo texto, caminhasse de modo deslocado, um tanto *torto*, à procura do que pode estar oculto sob a clareza imagética dos signos. Com sutil ironia Piglia chama a esse tipo de leitor, “viciado” ou “insone”, de “puro”: o valor adjetivo desse leitor tem no vício e na insônia traços negativos que, tortuosamente, transformam-se em pureza positiva. Para o escritor e crítico argentino, a esse leitor “a leitura não é só uma prática, mas uma *forma de vida*”³⁴.

Durante os seminários sobre “Herança e criação”, pairava a questão sobre como reverberar a partir da leitura uma “forma de vida” sem que a própria ação de ler se resumisse unicamente ao leitor com seus tiques. O caminho encontrado foi justamente considerar a obra em sua materialidade, tentando resguardar o que de concreto pode haver na estrutura compositiva, coordenada pelo arranjo particular de signos do texto poético, abordando-o como um todo coerente.

Embora o foco da pesquisa não seja necessariamente a investigação dos valores na literatura, esse aspecto está presente, *surdamente*, no método interpretativo ora experimentado, como uma escolha “política” baseada em “valores”. Essa consideração leva em conta o fato de que, para a teoria e a crítica literárias contemporâneas, trabalhar com a ideia de valor significa tratá-lo a partir de suas condições de existência, por meio de um procedimento investigativo em que o valor dos valores possa ser questionado, avaliado e interpretado. O trabalho de pesquisa com determinado texto literário não se esquiva do valor, cuja constituição histórica deve ser sempre colocada em questão, tal como, contemporaneamente, os estudos culturais têm proposto, nos estudos literários,

³³ IBIDEM, p. 21: “En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más bien como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo”. (Tradução nossa).

³⁴ PIGLIA, *op. cit.*, p. 21: “El lector adicto, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. Los llamaría lectores puros; para ellos la lectura no es sólo una práctica, sino una forma de vida”. (Itálico nosso). (Tradução nossa).

uma espécie de transvalorização, com a qual novos valores são trazidos à baila. O valor não se encontra aquém e além da vida, pois estão imbricados.³⁵

Sendo assim, é importante ressaltar que os valores não são constantes que já estão dadas em princípio. Baseando-nos nas problematizações de Barbara Smith³⁶, cuja preocupação em *Contingencies of Value* se concentra também em torno do ato de interpretação, é possível considerar que “todo valor é radicalmente contingente, não sendo nem um atributo fixo, uma qualidade inerente ou uma propriedade objetiva das coisas, mas, antes, um efeito de múltiplas variáveis, cambiantes e interagentes”³⁷. De acordo com Smith, o valor é, por ser um elemento contingente, “o produto da dinâmica de um sistema, especificamente um sistema *econômico*”³⁸.

O que salta à vista, sem dúvida, é a habilidade e a perspicácia da pesquisadora em alinhar a questão do valor literário com o “sistema econômico”, em ligação óbvia com o sistema de produção de objetos cujos valores de troca estão sujeitos às variações do mercado, regido por diversos fatores, entre eles, oferta e procura e custos de produção e distribuição.³⁹ No entanto, sem esquecer que obras de arte estão sujeitas,

³⁵ As considerações desse parágrafo têm como origem o seminário da disciplina “Formas literárias do saber”, ministrada pelo prof. Dr. Roberto Said, em 27 de março de 2015. Na ocasião, para a abordagem do tema “genealogias”, foi debatido o texto *Genealogia da moral*, de Friedrich Nietzsche, suplementado pelos capítulos: “O procedimento genealógico: vida e valor”, do livro *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, de Scarlett Marton; “Nietzsche, a genealogia e a história”, do livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault; “Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno”, do livro *A ilha deserta e outros textos*, de Gilles Deleuze. A disciplina ocorreu no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁶ O texto de Smith foi lido e debatido durante os seminários da disciplina “O valor literário depois da teoria”, ministrada pelo professor Dr. Sergio Bellei no primeiro semestre de 2018, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷ SMITH, Barbara. *Contingencies of Value*, p. 30: “All value is radically contingent, being neither a fixed attribute, an inherent quality, or an objective property of things but, rather, an effect of multiple, continuously changing, and continuously interacting variables”. (Tradução nossa).

³⁸ IDEM: “the product of the dynamics of a system, specifically an *economic* system”. (Tradução nossa).

³⁹ A questão da relação entre valor, arte e mercado não é estranha aos estudos literários brasileiros. Na publicação *Valores: arte, mercado, política*, cujos textos têm origem na ABRALIC de 2002, os organizadores Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela ponderam exatamente a respeito da “vulnerabilidade de todo e qualquer valor à avaliação crítica”, o que significa que “devemos estar sempre atribuindo valor e avaliando os próprios valores, inclusive o valor mesmo, num exercício permanente de reflexividade, cientes de que a valoração constitui uma necessidade e de que ninguém fica de fora do jogo do valor”. O ponto que os pesquisadores querem reforçar “é a reflexão acurada sobre como tais valores interagem uns com os outros”, destacando nisso “a necessidade de estarmos sempre pensando as condições e os processos de produção dos próprios valores” (p. 8). Na ABRALIC de 2009, Idelber Avelar recupera a questão valorativa com o texto “Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo”. Ao passar pelo tratamento do valor dado pelas correntes críticas anglo-americanas, o crítico segue a trilha aberta por Smith, quando esta aborda a questão do “exílio da avaliação”. O grande fato a ser destacado do texto de Avelar é exatamente a avaliação à qual submete o capítulo final de *Altas*

enquanto objetos de compra e venda, às variações mercadológicas, uma produção literária cujo valor intrínseco esteja ligado à imaterialidade simbólica, logo impalpável, da experiência e do conhecimento também está sujeita a um outro sistema econômico. Do mesmo modo que tem seu valor no plano maior do mercado como um todo, o valor de um objeto artístico para um indivíduo “é *também* o produto da dinâmica de um sistema econômico”, isto é, “da constituição da economia pessoal pelas necessidades, interesses e recursos do sujeito”, incluindo-se aí questões “biológica, psicológica, material, experiencial”.⁴⁰ Nesse sentido, segundo Smith, é importante destacar que esta economia particular, tal como qualquer outra, “é também um sistema em contínua flutuação ou variação, pois nossas necessidades, interesses e recursos individuais são em si funções da nossa mudança contínua em relação a um meio que pode ser relativamente estável, mas que nunca é totalmente fixo”⁴¹.

Essa falta de fixidez e estabilidade do meio é, portanto, o que ajuda a caracterizar o estado de contingência dos valores, permitindo que, por exemplo, categorias tradicionais como “sujeito” e “objeto” possam ser deslocadas de seus valores universais e determinados. Nesse sentido, a compreensão da obra literária como um meio, constituído de um arranjo particular de signos instaurado previamente por um autor, não define arbitrariamente a interpretação, devido às variações e flutuações pelas quais está sujeito o leitor-intérprete com os seus valores. Sendo assim, a ação interpretativa realça na obra a qualidade mutável e diversificada de seus elementos, cujos valores são transfigurados de acordo com as condições da interpretação.

Diante disso, a questão sobre como fazer reverberar a partir da leitura uma “forma de vida” sem que a própria ação de ler se resumisse unicamente ao leitor ganhou força por meio da possibilidade de que a leitura “sincrônica” deve levar em conta os elementos intrínsecos, os quais por não terem um valor absoluto podem eles mesmos ser

literaturas, de Leyla Perrone-Moisés, apontando como “qualquer definição trans-histórica de literatura, qualquer resposta essencialista à pergunta sobre sua natureza, qualquer tentativa de defini-la em termos puramente imanentes fracassará no teste da falsificabilidade” (p. 132).

⁴⁰ SMITH, *op. cit.*, pp. 30-31: “the value of an entity to an individual subject is *also* the product of the dynamics of an economic system: specifically, the personal economy constituted by the subject’s needs, interests, and resources – biological, psychological, material, experiential, and so forth”. (Tradução nossa).

⁴¹ IDEM, p. 31: “Like any other economy, moreover, this is a continuously fluctuating or shifting system, for our individual needs, interests, and resources are themselves functions of our continuously changing states in relation to an environment that may be relatively stable but is never absolutely fixed”. (Tradução nossa).

balizas fundamentais para a noção de “forma de vida” pretendida aqui, ou seja, como uma vida que esteja forjada na forma. Isso significa que nessa dinâmica de leitura, como vista com Barbosa, o valor não se concentra na vivência do poeta, mas a partir da leitura interpretativa poderá ser aberta uma picada onde estarão vinculadas as circunstâncias da “história” do poeta e do leitor e também as disputas críticas que dão a “historicidade” do poema. Nesse sincronismo, de modo ainda mais fundamental, encontra-se a contribuição de uma leitura que leve em conta os elementos constituintes do poema, o verso, a imagem, o ritmo, o fonema, o traço semântico, enquanto operadores “estruturantes”, sempre em sentido aberto e inacabado, na ação interpretativa com o intuito de configurar essa “forma de vida”.

Sendo assim, tenta-se um arranjo metodológico em que os valores literários sejam partícipes na construção da reflexão teórica. Esse arranjo exige a atenção às camadas dos poemas, visto que constituem propriedades de produção de sentido. Não há um domínio de um sujeito em relação ao objeto simplesmente pelo fato de que há diversos sujeitos implicados nos poemas: o sujeito do poema não é necessariamente o sujeito da leitura e menos ainda o sujeito da escrita do poema. Entretanto, todos estão incluídos nesse jogo em que o objeto elide o sujeito, ou os sujeitos. O valor aqui é destituído de qualidades em princípio, porque se constrói à medida que tem lugar a experiência com a linguagem poética, pela compreensão de que “a leitura é uma arte da microscopia”, para retomar Piglia, e que demanda para tal uma “espécie de investigação detetivesca do mistério das estruturas literárias”, para lembrar Nabokov.

Esse lançar-se em abandono à leitura investigativa retém um sentido evasivo que dramatiza e coloca em obra a regularidade estanque dos valores, como sugerido por Smith. Não se trata de uma fuga a um mundo desprendido das relações humanas, onde tudo acontece por mera fantasia. Preocupado com os valores morais, o filósofo Vladimir Jankélévitch se pergunta sobre o lugar da “aventura” na modernidade. Para ele, “as evasões da aventura nos servem para sentir, dramatizar e atribuir paixão a uma existência demasiadamente bem regulada pelas fatalidades econômicas e sociais, além dos comportamentos estanques da vida urbana”. Assim, Jankélévitch diz que “a aventura nos lembra que as barreiras sociais são fluidas”, de modo que, nivelando os inferiores e os superiores na escala social, diante das desigualdades, “suprime as

distâncias, perturba as hierarquias, suaviza uma justiça demasiado rígida”.⁴² O próprio filósofo aponta a qualidade investigativa ou exploradora presente no termo, pois, para ele, “a aventura explora possibilidades ocultas na miséria ou adormecidas na tediosa beatitude”⁴³.

Procurando indicar uma relação entre “amor” e “*destinée*”, Jankélévitch entende que há fatalidades que formam o destino, as quais dizem respeito a questões de ordem econômica, social, fisiológica e biológica. No entanto, o amor não necessariamente compõe esse destino fatal e determinado. Para ele, o amor não participa do destino em sentido fatalista porque é mais propriamente o elemento que possibilita deslocar o determinismo. O aspecto para o qual o filósofo parece querer lançar luz refere-se ao fato de em francês *destinée*, que significa “destino”, “fado”, ser um substantivo feminino, o qual, devido ao gênero, parece assumir, para Jankélévitch, uma figuração que opera como uma fonte capaz de transformar o destino como fatalidade. Essa possibilidade transformadora não é outra senão a liberdade: “a liberdade pela qual o homem modifica sua própria sorte é um ingrediente dessa *destinée*”⁴⁴. A aproximação sugerida por Jankélévitch é, portanto, que “aventura” e “*destinée*” ligam-se ao “amor”, demarcando a “aventura amorosa”. Diferentemente do vocábulo francês, o substantivo “aventura”, em português, contém “ventura”, o que permite transpor para o léxico a possibilidade aventada pelo filósofo. O “amor” será *surdamente* o elemento que imantará e entrelaçará no arranjo teórico-reflexivo, proposto como “forma de vida”, os conceitos de “aventura”, “destino”, “liberdade” e, também, “abandono”.

Nessa armação teórica e reflexiva, a leitura é o meio pelo qual no *canto* do texto o leitor coloca-se em obra. No entanto, mesmo essa atividade hermenêutica está conectada, ainda que de fundo, pelo sentimento amoroso, o qual impulsiona a reflexão teórica para as minúcias da própria composição. Ainda que aqui não exista a

⁴² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, p. 38: “¿En qué aspecto es la aventura característica de nuestra modernidad? Las evasiones de la aventura nos sirven para sentir, dramatizar e poner pasión en una existencia demasiado bien regulada por las fatalidades económicas y sociales y por los comportamientos estancos de la vida urbana. (...) la aventura nos recuerda que las barreras sociales son fluidas; nivela al inferior y al superior, acerca a los desiguales, suprime las distancias, trastoca las jerarquías, suaviza una justicia demasiado rígida”. (Tradução nossa).

⁴³ JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 38: “La aventura explora las posibilidades ocultas en la miseria o adormecidas en la tediosa beatitud”. (Tradução nossa).

⁴⁴ IDEM, p. 30: “La libertad por la cual el hombre modifica su propia suerte es un ingrediente de esa *destinée*”. (Tradução nossa).

preocupação em acentuar profundamente as práticas que orbitam o termo,⁴⁵ filologia aparece tomada pelo sentido literal de “amor pelas palavras”⁴⁶, mais, especificamente, pela qualidade daquilo que Edward Said atribui à atividade, ao dizer que “uma verdadeira leitura filológica é ativa”⁴⁷. Interessado em destacar o humanismo na produção crítica dos estudos literário e cultural, o insuspeito pesquisador informa que, tal como existe sexismo, elitismo e racismo, pode ser detectável o “leiturismo”, ou seja, a leitura tomada em um nível tão sério, e até ingênuo, que se transforma em um defeito. Tal deformidade, de acordo com Said, encontra-se no argumento que sustenta essa visão em relação à leitura, para a qual dispor-se a uma leitura detida e atenta significa ser direcionado pelas armações autoritárias de poder.⁴⁸

Na contramão dessa lógica, o estudioso assevera que o leitor que vai de uma leitura acelerada e rasa para afirmações abrangentes a respeito das estruturas de poder estaria, na verdade, deixando de lado a base da prática humanista, que “é no fundo o que tenho chamado de filológica, isto é, um escrutínio paciente e detalhado e uma atenção de vida inteira que tem como foco as palavras e as retóricas pelas quais a linguagem é usada por seres humanos que existem na história”⁴⁹. Assim fica mais claro o porquê de a leitura filológica ser ativa, pois, paciência para um escrutínio detalhado com foco no que pode ser explorado e descoberto nas palavras, “implica adentrar no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós”. Essa visão pressupõe uma consideração mais sensorial e mais real da linguagem, na qual “as palavras não são marcadores ou significantes passivos que

⁴⁵ Gumbrecht detalha que “identificar fragmentos, editar textos y escribir comentarios históricos son las tres prácticas básicas de la filología”. Ele afirma que, “para poder emplear estas prácticas y la competencia filológica que conllevan, sin embargo, tenemos que presuponer, además de las tres habilidades filológicas básicas, una conciencia de las diferencias entre distintos periodos históricos y distintas culturas, es decir, la capacidad de pensar históricamente. Y finalmente, la activación de estas habilidades también (y de modo inevitable) supone la intención de hacer uso de los textos y culturas del pasado dentro del contexto institucional de la enseñanza” (GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Los poderes de la filología*, p. 15).

⁴⁶ Para uma discussão teórica ampla e aprofundada sobre a terminologia e a prática filológica, conferir o capítulo “Uma filologia intertextual da recepção literária” da tese *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítáfo de um poeta-leitor*, de Júlia Batista Castilho de Avellar, FALE/UFMG: “O vocábulo φιλολογία combina exatamente a ideia de ‘amor’ à de ‘palavra’, ‘discurso’” (p. 116).

⁴⁷ SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*, p. 82.

⁴⁸ IDEM, p. 84.

⁴⁹ IBIDEM.

representam despreziosamente uma realidade mais elevada, mas antes uma parte formativa integrante da própria realidade”.⁵⁰

Pensar e produzir essa prática filológica e humanista de modo que as palavras não sejam tomadas passivamente e possam revelar algo “incompleto”, “distorcido”, “mascarado” e “oculto” exige uma leitura ativa que prepare um caminho para uma experiência outra na e com a linguagem, na qual a experiência da morte, enquanto metáfora de uma vida outra, solicita o simbolismo da embriaguez, estado desarticulador de estruturas sedimentadas, concretas e, portanto, fixas. Esse modo de operar, por um lado, conduz a interpretação por um passo em que entra em cena a própria conjuntura do termo “reflexão”, a partir do qual se destaca a característica flexível como algo possível de torcer, retorcer, curvar e recurvar; por outro lado, leva a interpretação por um caminho torto pelo qual a “teoria” não procura prender qualquer coisa sob sua posse, o que permite revelar uma disposição para a exploração e descoberta. Nesse sentido, o conceito de “forma de vida” abarca essas instâncias interpretativas em um *jeito mestiço de ser*, em que o estado de embriaguez faz a reflexão se recurvar e se retorcer e, ao mesmo tempo, a teoria explorar e descobrir em uma prática cuja ação operativa não visa à retenção, sujeição e posse do objeto.

Assim, procura-se especular, a partir da matéria poética, a abertura para matrizes de ideias que brotam da unidade dos poemas, sem ter em vista a divisão forma e conteúdo, mas entendendo tratar-se de uma unidade em que a reflexão advém de tensões, convergentes e divergentes. Nesse sentido, se, como se afirma no poema “Desligamento do poeta”, pelo “arsenal de sons e signos” se revelam as paixões reflexivas do sujeito, ou seja, “o sentimento de seu pensamento”, então o drama praticado pelo sujeito para evidenciar aquelas tensões, jogos de concordâncias e discordâncias, no âmbito da unidade poética pode envolver as estruturas, os sons e signos, dando a ver possíveis modos de pensar. Essas estruturas materiais próprias do poema não constituem por si só fontes de significações em si, ou seja, elas dependem da relação, nem sempre clara, segura e serena, com outros campos do saber. Esse é o propósito de nossa abordagem, partir dos elementos intrínsecos da linguagem com o intuito de especular com alguma pertinência possibilidades de articulações nos âmbitos

⁵⁰ IBIDEM, p. 82.

da filosofia e da história.⁵¹ Sendo assim, os elementos próprios do poema se tornarão matéria para a constituição da “forma da vida”, na qual se articulam as matrizes de ideias.

As propriedades do poema são, na verdade, a própria *terra* em que o sujeito nasce torto, se reconhece abandonado, lança-se à aventura da vida pela linguagem, lida com os acasos do destino e persegue a liberdade de ser um meio em que os contrários encontram guarida para se reunirem, ainda que conservando o âmbito próprio de suas diferenças. Lembra Benedito Nunes, teórico informado pelo pensamento heideggeriano, que, “na poesia, o elemento obscuro da Terra vai, pois, se transferir para a linguagem em sua sonoridade: a poesia é feita com palavras. (...) A linguagem é o limite, o limiar de toda experiência e, conseqüentemente, também da arte cujo produzir-se requer a prévia situação de intercurso verbal”⁵². Portanto, é no âmbito da linguagem que a “forma de vida” do sujeito poético se constitui como *canto* que se torna a sua terra, onde o limiar da experiência através de luz, de sombra, de tom, de som, de silêncio, de cor e de ritmo tem lugar. Em disputa com essa *terra* surge um *mundo*, que se abre a partir das tensões entre novo e tradicional, entre interior e exterior, entre o certo e o errado, entre o aberto da rua e o fechado da casa. O *mundo* adquire feições de um país cuja unidade mestiça pode apontar para um projeto deslocado em que vigoram as diferenças.⁵³ Da relação umbilical entre “sujeito”, “linguagem” e “mundo”, o *canto* abre-se para a forma

⁵¹ Tomando-se a observação de Frank Kermode sobre o fato de que “o grande florescimento da teoria literária parece acarretar uma indiferença, e até mesmo uma hostilidade, quanto à ‘literatura’” (KERMODE, Frank. *An Appetite for Poetry*, p. 13, tradução nossa), o interesse para abordar o poema em suas estruturas para a partir daí especular um alinhamento que o vincule à tradição, à história ou à filosofia surgiu dos seminários sobre “crítica liberal”. Na ocasião, o texto de Kermode era discutido em vista da necessidade de se atentar para o fato de parte do campo da teoria literária preocupar-se com aspectos importantes dos campos histórico, sociológico, antropológico e filosófico sem, contudo, esforçar-se para construir as pontes necessárias entre as reflexões tratadas e o texto literário. Ocorrido em 16 de nov. 2015, o seminário foi dado pelo professor Dr. Marcus Vinícius de Freitas como parte da disciplina “A crítica liberal”, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵² NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*, p. 118.

⁵³ Essas considerações nascem dos seminários sobre “Corpo e territorialidade”, parte da disciplina “Políticas da escrita do contemporâneo”, ministrada pelo professor Dr. Wander Melo Miranda, em 20 de outubro de 2015. Na ocasião, tendo em vista as considerações do texto “Soberania sem territorialidade” de Arjun Appadurai, discutia-se que, na contemporaneidade, a diferença entre território e nação repousa na subjetividade, pois é no território em que há a possibilidade de deslocar, de desterritorializar. A disciplina ocorreu no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

de vida fomentada e possibilitada pelo abandono, pela aventura, pelo destino e pela liberdade.

SUJEITO

1. O sujeito oblíquo e abandonado no “Poema de sete faces”

A constituição do eu que fala nos poemas de Carlos Drummond de Andrade é-nos oferecida pela perspectiva da observação de quem parece estar sempre de canto, à espreita, explorando o mundo. A construção literária desse sujeito começa, portanto, com a publicação do primeiro livro do poeta itabirano. Embora alguns críticos nos lembrem da existência de uma série numerosa, praticamente inédita, referente ao trabalho literário e intelectual de Drummond durante os anos de 1920, portanto antes da publicação do livro de estreia, optamos aqui pela materialidade estabelecida pela obra completa do autor.⁵⁴

O primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia* (1930), não é o resultado de uma reunião feita ao léu por um ainda jovem amante dos versos. Trata-se “de uma primeira arrumação”, tal como nos lembra Alcides Villaça a partir da primeira nota à carta “XIX”, de *A lição do amigo*. Portanto, é uma redução mais bem burilada, com adições e supressões, daquilo que até então, durante a segunda metade da década de 1920, constituía o arcabouço poético drummondiano.⁵⁵ Dessa primeira reunião de poemas, optamos exatamente por iniciar o percurso desta investigação com aquele que dá início à coletânea, “Poema de sete faces”, por caracterizar o modo como o sujeito lírico de Drummond será entendido a partir de então.

O sujeito *gauche* recebe no nascimento a determinação fatalista quanto à sua condição de ser: “vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. Tal como Villaça afirma, “a sombra e a tortuosidade estão na origem e no destino desse sujeito Carlos, que também assina o poema”⁵⁶. Entretanto, alinhada a todo o campo semântico dessa condição do sujeito, pretendemos, principalmente, a partir dessa origem, evidenciar ao longo de todo o nosso trabalho a marca do *abandono* como um jeito de ser na forma de vida desse sujeito.

O “Poema de sete faces” exprime aquela característica descrita por Antonio Candido, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, ao configurar, já neste início da trajetória poética do autor, o estado de espírito de um “eu todo retorcido”, caracterização que se transforma, na opinião do crítico, em uma temática ao redor da

⁵⁴ Quanto a esse período da produção drummondiana, conferir a dissertação de Thaís Isabel Castro, *Dez anos de lirismo desenfreado*, FALE/UFMG, 2004; a tese de Roberto Said, *Quase biografia*, FALE/UFMG, 2006; e o livro de John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, 1981.

⁵⁵ VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*, p. 17.

⁵⁶ IDEM, p. 23.

qual a experiência poética drummondiana tem lugar.⁵⁷ Enquanto Candido pensa a temática ao abranger parte considerável da obra do poeta mineiro, Francisco Achcar considera-a no próprio poema em questão, afirmando que a torção do sujeito reflete-se nas diversas faces, como se fossem, sugere o crítico, os pontos de vista de uma imagem cubista. Assim, o sujeito torna-se espécie de objeto de análise a fim de ser explorado por meio das várias perspectivas evidenciadas por cada um dos sete fragmentos descontínuos, os quais rearticulam as diferentes faces desse sujeito.⁵⁸

A relação desse poema com a estética cubista já havia sido apontada, em *Verso universo em Drummond*, por José Guilherme Merquior, para quem o poeta itabirano não projetou a arquitetura do poema a partir de uma continuidade lógica de desenvolvimento, mas, ligado ao “polimorfismo” incentivado por Mário de Andrade, reverenciou o “simultaneísmo cubo-futurista”, enquanto estética que trabalha a descontinuidade, sendo o próprio poema o “equivalente literário de uma imagem cubista”.⁵⁹ Tanto os apontamentos de Achcar como os de Merquior podem ser observados a partir da rejeição a um encadeamento linear de versos com apelos retóricos, os quais ligariam gramaticalmente cada uma das estrofes e serviriam de apoio para a perspectiva tradicional centrada em um sujeito a refletir sobre si mesmo por uma ótica única, sem revelar, portanto, um plano amplamente multifacetado do próprio eu enunciador. A alusão ao cubismo, feita por ambos os críticos, tem fundamento quando pensamos em um dos pilares da constituição do movimento de 1922, anterior, portanto, à aparição do “Poema de sete faces”.

Dado o seu caráter sintético, a estética cubista é um dos afluentes que abasteceu a reflexão de Oswald de Andrade – “Oswald só me escrevia de cubismos”⁶⁰, recorda Mário de Andrade em missiva a Drummond. Para aquela estética, como aponta Benedito Nunes, em “Antropofagia ao alcance de todos”, texto introdutório ao quarto volume das obras completas de Oswald, a invenção de novas formas era a garantia de criar algo original e surpreendente, cujo choque pretendia subverter a maneira comum,

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, p. 70.

⁵⁸ ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*, p. 22.

⁵⁹ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*, p. 37-38. Vale apontar também que Roberto Said menciona a estética cubista na interpretação do *prosímtron* “Outubro 1930”: “Neste texto, incorporado a *Alguma poesia*, na edição de 1942, o autor narra, de modo descontínuo e fragmentado, como se compusesse um grande painel cubista, alguns dos acontecimentos daquela disputa político-militar” (SAID, Roberto. *A angústia da ação*, p. 24).

⁶⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*, Carta XXXVI, 28 de fevereiro de 1928, p. 126.

até então concebida, de experimentar arte, ainda que determinada produção artística parecesse uma trivialidade.⁶¹ Esse *esprit nouveau*, para lembrar a expressão de Guillaume Apollinaire, na conferência “O espírito novo e os poetas” (1917), em relação às revelações da nova lírica,⁶² está presente no poema drummondiano pelo procedimento sintético de cada uma das estrofes e pela aparente candidez das expressões. Embora se verifique em alguns momentos o recurso à supressão de algum elemento frasal e à falta de uma ordem na pontuação, pois são soluções técnicas válidas no que tange, principalmente, a poemas sintéticos, é inegável que a maior parte da expressão do poema aproxima-se da fala cotidiana, trivial e informal.

A descontinuidade dos fragmentos demonstra que cada um deles concentra um sentido próprio regido por suas qualidades imanes, como os arranjos de versificação e também como a presença de uma dicção ora tendente ao cômico ora ao drama, configurando-os, portanto, como “faces contíguas e autônomas, ligadas, mas descontínuas, movimentando-se segundo a lei de uma alternância dramática”⁶³. Entretanto, isso não significa que os fragmentos estejam totalmente separados e isolados, porque é justamente a justaposição das “faces” estróficas, sem qualquer conexão retórica entre si, que, de forma livre e solta, oferece a imagem retorcida do sujeito.

O crítico de arte especializado no movimento cubista John Golding, ao concentrar-se no cubismo “analítico” de Pablo Picasso e Georges Braque, aponta que após um período formativo, cuja influência maior para ambos havia sido Cézanne, sobreveio uma fase, de 1910 a 1912, em que se deu uma quebra decisiva com as aparências naturalistas, sendo alguns quadros desse momento, dada a dificuldade de uma leitura à primeira vista, considerados até mesmo “herméticos”.⁶⁴ Os elementos de composição dos quadros nos remetem a aspectos importantes para o alinhamento com o poema de Drummond, pois, de acordo com o crítico, a imagem “é construída através de uma rede muito mais solta e mais linear de linhas verticais, horizontais e diagonais,

⁶¹ ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, p. XX.

⁶² TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 198.

⁶³ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*, p. 44.

interagindo entre si (sugeridas em parte, pelo menos pelo objeto), das quais ficam suspensos planos e facetas semitransparentes que interagem da mesma forma”⁶⁵.

Por não estarem atados a um encadeamento lógico-gramatical e pelas linhas ajudarem a sintetizar cada uma das imagens, esses elementos compositivos colaboram para o entendimento do poema pelo fato de a característica “solta” da rede completa da imagem nos levar a compreender cada uma das “faces” do poema: primeiramente, como a descrição fechada e vertical da imagem do sujeito, espécie de “identificação com foto 3x4”⁶⁶, precisa e rente ao plano simples, direto e, até mesmo, trivial; passando por linhas mais abertas, dando a medida do horizonte de observação do sujeito, em que se notam o bonde cheio de pernas e a vastidão do mundo; e, finalmente, apresentando por linhas diagonais, portanto oblíquas, o *gauche* abandonado, observador de si mesmo e do mundo que, no poema, congrega por justaposição e aproximações semânticas os vértices dos ângulos formados pelas outras linhas.

Sendo assim, “desse complexo de elementos composicionais”, como mais uma vez assevera Golding, o sujeito, isto é, “o objeto emerge lentamente, para logo se perder de novo na ativação espacial global da superfície, de modo que é estabelecida uma espécie de diálogo entre os objetos representados e a continuidade espacial em que eles se inserem”⁶⁷. No caso do poema drummondiano, então, o sujeito diagonalmente oblíquo ora submerge ora emerge por meio da leitura de cada uma das faces, conectando essas unidades que estão separadas, a fim de difusamente criar a sequência espacial do todo, ou seja, o próprio poema com as suas sete faces.

O alinhamento feito entre o poema e a estética cubista visa, na verdade, à percepção de que essa possibilidade de leitura devolve o poema para as raízes modernistas, bem como o leva, ainda que já estivesse nas malhas da reflexão da nossa vanguarda, diretamente a uma escola pertencente à vanguarda europeia, dotando-o de certo cosmopolitismo estético e congregando uma aprimorada sofisticação formal com cadência de ritmos prosaicos e regionais. Esse manejo de ourives com que o poeta lida com a forma poemática articula a maneira de dizer, pois o refinamento formal do tecido do poema não deixa de se refletir no modo de dizer, isto é, a maneira como o poema diz não se desvincula do que ele diz.

⁶⁵ IDEM, p. 45.

⁶⁶ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ STANGOS, *op. cit.*, p. 45.

Portanto, se o choque era o modo de subverter o jeito comum de conceber poesia, pensando em novas formas que pudessem garantir a produção de algo original, o poema drummondiano explora recursos técnicos europeus, como o cubismo, que não apenas servem a uma aplicação estéril e sem vigor da poética moderna, mas ajudam a descobrir a cada leitura a dinâmica incessante do eu lírico e do próprio poema, o qual não é estático completamente, mas modular e fragmentado, articulado, como o entendemos aqui, por um posicionamento desconjuntado do sujeito.

Essa nossa passagem pelo cubismo não pretende determinar a estética do poema, mas ajuda a perceber que, no plano estético-formal, as projeções sugeridas pelo caráter solto e livre das faces estão relacionadas exatamente à linha transversal assumida pelo eu lírico e pelo próprio poema, seguimento que nos permitirá refletir sobre o posicionamento contemplativo desse sujeito em relação a si mesmo, à linguagem e ao mundo. Essa ligação cubista não se trata da única possibilidade de compreensão formal da obra, porém, a nosso ver, ela contém matéria fecunda para as análises que se seguirão ao ser alinhada a outros instrumentais teóricos.

Se o que o poema diz não se desvincula do modo como diz, a partir das características observadas pela aproximação à estética vanguardista, com o intuito de confirmarmos ainda mais essa aceção, devemos, agora, olhar detidamente para os elementos de composição de cada uma das estrofes. Trata-se, portanto, de arregimentar o trabalho com as formas métricas da tradição do verso em língua portuguesa, com a presença elaborada e particular do aspecto sonoro em algumas palavras e com a cadência rítmica próxima da fala cotidiana, de onde emerge o sujeito poético abandonado. Com isso, ainda que desconjuntada, esperamos figurativamente apresentar alguns delineamentos dessa forma de vida desajeitada.

1.1. O *gauche* entre o erro e o acerto

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.⁶⁸

O início do poema recupera em tom de prosa uma conversa em três versos com rima e métrica polivalentes, construídos por apenas um *enjambement*, como se o

⁶⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 5.

narrador em primeira pessoa, estivesse contando para alguém a origem de sua própria história, marcada pela determinação um tanto transversal e oblíqua desse mesmo narrador, cujo nome também é “Carlos”. Verifica-se de entrada uma assinatura que sela o pacto entre sujeito lírico e empírico, em que, ao que parece, aquele que surge diagonalmente na escrita passará a reunir camadas de significações deslocadas, movidas por sutis ironias, adensadas, contudo, pela descontinuidade em relação ao plano empírico e ao próprio jeito de portar-se, visto que o próprio poema é feito de camadas mais livres e descontínuas. Essa liberdade desponta no plano formal, por exemplo, com o recurso a diferentes metrificações, pois, mesmo que Davi Arrigucci Júnior nos lembre que os versos do poema não são necessariamente livres por haver a predominância de heptassílabos e octossílabos,⁶⁹ há o jogo, a nosso ver, descompassado que demonstra a preocupação com os seguimentos metrificados tradicionais, misturando-os a fim de deixar em primeiro plano o ritmo da fala. Assim, o trabalho de ourives é disfarçado pela cadência rítmica em tom de prosa. Parece-nos exatamente ser isso o que se passa nessa estrofe inicial.

A estrofe aparentemente se arma em versos octossílabo, heptassílabo e decassílabo a partir dos quais notam-se rigorosa preocupação formal e consciência quanto à tradição do verso em língua portuguesa, alinhadas ao senso modernista, ao mesmo tempo, destruidor e reconstrutor. É interessante avaliar a metrificação do primeiro verso, um verso de oito sílabas clássico, com cesura exata entre a quarta e a quinta sílabas poéticas. Manuel Bandeira, em “A versificação em língua portuguesa”, lembra que os versos de oito sílabas raramente eram usados antes de António Feliciano de Castilho – autor do *Tratado de metrificação portuguesa* (1851) –, o qual recomendou o uso dessa métrica.⁷⁰ Segundo Bandeira, foram os parnasianos que, com frequência, o utilizaram, “nunca deixando, porém, de fazer cesura na quarta sílaba”.⁷¹ Ainda que haja a ocorrência de pausas em outras sílabas, como o próprio Bandeira exemplifica, a informação nos é profícua. O verso que abre o poema é um octossílabo com cesura na quarta sílaba, em /nasCI/, reforçada pelo uso da vírgula como indicação de pausa.

Olavo Bilac, em seu *Tratado de versificação* (1905), escrito em parceria com Guimarães Passos, asseverava que as vogais cujas pronúncias fossem mais acentuadas,

⁶⁹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido*, pp. 38-39.

⁷⁰ BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*, p. 540.

⁷¹ IDEM.

fortes ou pausadas, só poderiam sofrer elisão com a vogal seguinte de forma violenta, visto que a absorção poderia gerar uma assonância, algo, para Bilac e Passos, a ser evitado.⁷² Drummond era atento à tradição poética e, principalmente, à posição de corifeu que Bilac exercia dentro das letras brasileiras. Em “As condições atuais da poesia no Brasil”, seu primeiro texto crítico, publicado em duas partes no jornal *Gazeta Commercial*, de Juiz de Fora, em 20 e 22 de julho de 1924, há algumas análises a respeito das transformações feitas pela Semana de 1922. Segundo Murilo Marcondes de Moura, o texto é marcado por uma autonomia intelectual do poeta, que, mesmo ligado ao modernismo, pensava os novos valores a partir do ícone parnasiano. Assim, de acordo com o próprio Drummond, “emudecida a lira gloriosa de Olavo Bilac, operou-se no país uma grande transmutação de valores poéticos”. O caráter de independência do então jovem poeta crítico, como apontado por Moura, é também afirmado por Affonso Romano de Sant’Anna, precisamente por reconhecer o valor de Bilac, o que naquele momento de efervescência do modernismo, constituía “sinal de coragem e individualidade crítica”.⁷³

É, portanto, sintomático que o verso inicial do poema que abre a primeira reunião poética de Drummond esteja ligado formalmente a uma metrificação, retomando Bandeira, mais frequentemente utilizada, no Brasil, pelos poetas parnasianos. Nesse sentido, o poeta demonstra a partir do aspecto formal clara preocupação tanto com a ordem vigente, a relação dos parnasianos com o octossílabo, como com uma tradição mais ampla da poesia em língua portuguesa, ligada às cantigas medievais e ao classicismo, evidenciada pelos versos seguintes formados por um redondilho maior e um decassílabo.

É importante apontar que não há precisamente um consenso sobre o fato de o verso inicial ser ou não um octossílabo. Antonio Carlos Secchin afirma, no artigo “Alguma polimetria”, que a estrofe é composta por “redondilha maior, versos 1 e 2, e o decassílabo, verso 3”⁷⁴. Para essa afirmação, entende-se que Secchin deve estar

⁷² BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*, p. 39. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4711/1/002928_COMPLETO.pdf>.

⁷³ Todas as informações e citações referentes ao texto “As condições atuais da poesia no Brasil” foram baseadas e extraídas de “A primeira crítica do jovem Drummond”, presente no caderno de “Cultura”, do *Estadão*, de 8 de nov. de 2002, disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-primeira-critica-do-jovem-drummond,20021108p2694>>. Acesso em 6 de abr. 2020.

⁷⁴ SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*, p. 204.

considerando a elisão silábica, no meio do verso, em “nasci, um”, onde já havíamos apontado a ocorrência de pausa, verificando-se a similitude com o uso parnasiano. Com isso, estaríamos diante de um impasse, pois como resolver um detalhe formal ligado à declamação. Na verdade, não devemos optar pelo caminho que afirma um lado, refutando outros, exatamente porque a poesia drummondiana visa, entre outras, à afirmação do impasse, do verso bêbedo que caminha com dificuldade de maneira embaraçada e torta, e, por isso, pisa em falso.

Sendo assim, da pausa intervalar marcada pela vírgula, acontece pela elisão silábica aquilo que Bilac condenava, isto é, a possibilidade de uma assonância forçada ou violenta, o que se aproxima mais de uma dissonância por não soar agradavelmente, como um acorde semitonado. Com isso, verifica-se a hesitação estranha no interior do verso entre o harmônico e o desarmônico, a assonância e a dissonância, a medida acadêmica bem marcada e a popular com ritmo torpe, que se inicia como uma história sendo contada, marcada por certo suspense meditativo pelo recurso às vogais claras e nasais em /quANdo/, /NAsci/, /ANjo/ e às escuras e também nasalizadas em /quandO/, /UM/, /anjO/, /tOrtO/, /sOMbra/ e /gAUche/.⁷⁵ Todas estão articuladas em torno do eixo do nascimento, que como um grito estridente marca a tônica desengonçada e desafinada de /nascI/ – porque também é /nascⁱUm/ – e movimentada a meditação entre a clareza alegre do nascimento e o barulho surdo e grave da presença do anjo estranho, deixando no som a perspectiva sombria.

O ritmo e a métrica mudam do primeiro para o segundo verso. Atesta-se, portanto, uma nova pausa no *enjambement*, pois ocorre mudança na dicção. Se no primeiro verso há certa cerimônia ao narrar o nascimento, agora mais propriamente acontece uma quebra na estrutura sintática que leva a um comentário à parte, como se um parênteses fosse aberto, em que o sujeito do poema qualifica o anjo, dizendo em tom prosaico e descompromissado: “um desses aí que vivem na sombra”. Novamente ao fim do redondilho maior, há a ocorrência de nova pausa, sendo prosseguida pelo verso

⁷⁵ Todos os comentários, neste trabalho, referentes ao som e seus possíveis sentidos têm como inspiração o capítulo “Os fundamentos do poema” do livro *Estudo analítico do poema*, no qual Candido repassa a teoria de Maurice Grammont a respeito da consideração dos sons como formas de expressão. Também nos baseamos nos livros *A fenomenologia da obra literária*, de Maria Luíza Ramos, *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi, e *Six lectures on sound and meaning*, de Roman Jakobson, no capítulo “Estilo lírico: a recordação” do livro *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger, e no trabalho de doutoramento de Magali Elisabete Sparano, *Balada, canção e outros sons*. Os nossos comentários não tomam as apreciações dos autores literalmente, porque visam à interpretação dos elementos fônicos respeitando o contexto dos versos drummondianos aqui em questão.

decassílabo, que retoma a continuidade frasal do primeiro verso. A tradição do verso decassílabo estipula marcações na sexta e na décima sílabas, para o heroico, e na quarta, oitava e décima sílabas, para o sáfico. O ritmo da metrificação nesse verso é todo deslocado e desconjuntado, porque se vincula ao modo de ser de “Carlos”, o sujeito poético, o qual a partir de então será *gauche*.

O modo desarticulado dos três versos da estrofe enlaça pela homofonia das vogais tônicas fechadas e graves de /tOrto/, /sOmbra/ e /gAUche/ – todas verticalmente alinhadas na disposição do poema – a característica desse sujeito oblíquo e diagonal, que gosta de estar na sombra, à espreita, observando o mundo. É importante apontar ainda que o adjetivo francês “*gauche*” possui como primeira entrada no antigo dicionário Littré, na versão online, exatamente “qui est de travers”, que é paralelo ou perpendicular, referindo-se a qualquer coisa mal posicionada, além de algo “qui se présente en obliquité”, que se apresenta obliquamente. Ou seja, ambos condensam a ideia de algo que está fora da norma.⁷⁶ Da maneira como estão expostos esses significados não deixam de orbitar os sentidos do adjetivo “torto” que acompanha o anjo do início da estrofe.

A aproximação semântica indica que o sopro do anjo no nascimento do sujeito pode ser a ventura a ser experimentada ao longo desta trajetória poética. Isso tudo porque o adjetivo guarda dissimuladamente no interior o léxico “orto”, o qual nos conduz a duas origens distintas.

A primeira delas é a fonte latina, em que a palavra original *ortus* significa exatamente “aparecimento”, “surgimento”, além de figurativamente conter os sentidos de “começo”, “origem” e “nascimento”.⁷⁷ Já a segunda aponta para a origem grega do léxico, na qual encontramos o adjetivo masculino *ὀρθός* (*órthos*), cujo sentido de forma surpreendente é “reto”, indicando uma posição vertical, ereta ou, até mesmo, perpendicular, bem como metaforicamente aglutina os significados “certo”,

⁷⁶ O uso do adjetivo aparece sugestivamente entre aspas no texto “L’homme et la coquille”, de Paul Valéry, em passagem que hipoteticamente busca afirmar a forma como um intelecto euclidiano se comportaria, por meio de definições e exclusões, diante dos traços tortos, estranhos, repetitivos, sem padronização e, para lembrar imagem conhecida presente em “Áporo”, anti-euclidianos das conchas: “Un géomètre, sans doute, lirait facilement ce système de lignes et de surfaces ‘gauches’ et le résumerait en peu de signes, par une relation de quelques grandeurs, car le propre de l’intelligence est d’en finir avec l’infini et d’exterminer la répétition” (VALÉRY, Paul. *Variétés V*, p. 14).

⁷⁷ LEWIS, Charlton T. *An Elementary Latin Dictionary*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0060%3Aentry%3Dortus2>>.

“verdadeiro” e “correto”.⁷⁸ Essa disposição ambígua que encontramos na qualidade do anjo a acompanhar o sujeito não visa a uma delimitação essencial a indicar sempre a posição “torta” como recusa a tudo já demarcado. Ao contrário, tal como demonstrado no conhecimento da tradição do verso português, Drummond não desconsidera e nem rechaça, mas o toma corretamente para tortuosamente subvertê-lo ao promover uma espécie de embaralhamento cubista de fronteiras entre o que é torto, esquisito e estranho, e o que é reto, correto e verdadeiro.

Assim há no jogo desprezioso uma truculência que repete o passo estranho do verso, entre sete e oito sílabas, ou seja, o jeito de ser “torto” soprado pelo anjo é tão correto porque não visaria ao passo seguro e demarcado do verso bem alinhado. Por ser torto, ele pode tanto simular o modo “certo” como a partir dele criar um jeito novo, porém “errado”. O primeiro verso drummondiano tem naquele que anuncia o que virá uma aventura, um destino, a imprimir nesta poesia o espaço a confluir o que é correto e certo com o que é torto e estranho, tornando, portanto, o deslocamento torto do *gauche* surpreendentemente como o lugar correto para observar a vida e o mundo.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O sujeito concentra-se na sua solitária contemplação ao olhar os movimentos da vida ao redor. A perspectiva nos dois primeiros versos nos é apresentada em duas instâncias: a interior, metonimicamente concentrada nas casas, e a exterior, os homens no enalço das mulheres. Interessante notar, nesse caso, o uso certo do verbo espionar a sugerir, sem ser notado, o modo de olhar e observar discreta e caladamente o comportamento dos homens. Primeiramente, o que está sendo observado é o ritmo mais acelerado do exterior que, contrapondo-se à discrição interior das casas, ao passar então para os dois versos finais revela-se uma ação movida pelo desejo. Vale dizer que o modo de olhar discretamente, por ser uma ação que secretamente se espreita, como se algo exterior estivesse sendo vigiado, indica uma possível transgressão na ação vista.

⁷⁸ LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Do\)rqo%2Fs](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Do)rqo%2Fs)>.

Em “Casamento do céu e do inferno”, essa infração é buscada por aquele que olha de soslaio, de forma oblíqua: “por uma frincha/ o diabo espreita com o olho torto”⁷⁹. A imagem do diabo aqui não deixa de se relacionar com o sujeito torcido da estrofe anterior que, ao nascer, recebera a mensagem de um anjo torto. Assim, tal como o diabo que espreita algo malicioso, a posição de espectador do sujeito que observa a partir das casas, levando-se em conta o anonimato oferecido pelas paredes das residências, sugere que o movimento daqueles que são observados está próximo a uma contravenção, pois o que o nosso estranho espião vê do lado de fora da janela são pessoas que castamente “suspiram rezas?”⁸⁰. Certamente, não. O que o sujeito vê é mais do que o movimento desinteressado de pessoas a andar pela rua: como o diabo que “espreita por uma frincha”⁸¹, o nosso observador está espreitando homens desejosos de mulheres a fim de terem, quem sabe, aquele suspiro “manso/, de amor”⁸².

Toda a estrofe é construída a partir de versos octossílabos, com acentuação rítmica um pouco cambiante, já que se nota uma verticalidade nos acentos das quintas e nas segundas sílabas, com sutil deslocamento no verso final para a terceira sílaba. Se lembrarmos que o poema de sete faces mostra também as faces do sujeito desconjuntado que nele se constrói, a metrificação justa em oito sílabas então resguarda um aspecto do sujeito ainda ligado a uma relação íntima e interior, como no poema “Sesta”, em que “a família mineira/ olha para dentro”⁸³, ou seja, ainda revestido por certo traje tradicional – como vimos, os octossílabos, no Brasil, foram amplamente utilizados pelos parnasianos. Portanto, mesmo que ainda pertencente a essa realidade fechada do lar, a partir desse espaço cerrado, o sujeito espia, espantando-se com a horizontalidade do plano aberto em que os transeuntes são movidos pelo erotismo e pelo desejo.

Do âmago dos versos, surgem os impulsos fortes do exterior a invadir o lugar resguardado do sujeito. Todo o seguimento estrófico é basicamente dominado pelas consoantes oclusivas surdas e sonoras, ou seja, explosivas, as quais dão ao poema uma ideia de choque, como em /Casas/, /esPiam/, /Que/, /Correm/, /aTrás/, /Tarde/, /Talvez/, /TanTos/ e /Desejos/. Dessa forma, o espanto com o exterior, todo iluminado pela tarde,

⁷⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 7.

⁸⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 7.

⁸¹ IDEM.

⁸² IDEM.

⁸³ IBIDEM, p. 33.

mexe com o observador encalacrado na sua sombra, que nem mesmo consegue olhar para o azul, porque se encontra embebido em estado de “dúvida e especulação”⁸⁴, condensado na incerteza do advérbio “talvez”.

O caráter especulativo em relação à condição aberta do céu afirma a concentração do sujeito no ritmo explosivo e pulsante, que lhe surge a partir da sua realidade mais próxima, afirmado ainda mais pelos murmúrios causados pelos sons das consoantes sibilantes /s/ e /z/ que inundam toda a estrofe e que dão a ideia de as vozes exteriores aparecerem para o observador como sussurros e sibilos, sugerindo, ao mesmo tempo, a possibilidade dessas mesmas vibrações externas causarem um frêmito no sujeito. Assim, no observador há o choque entre o âmbito interior e tradicionalmente fechado da casa e de si mesmo e o exterior mais aberto, que começa a invadir o próprio sujeito.

Intérprete arguto do “Poema de sete faces”, Arrigucci Júnior observou bem o recurso à elipse na oração subordinada condicional no verso final da estrofe, “não houvesse tantos desejos”, em que a conjunção “se” é omitida.⁸⁵ O crítico entende haver nisso uma “harmonia impossível” entre o azul da tarde e a agitação intensa dos desejos.⁸⁶ A nosso ver, com esse uso da elipse ocorre, portanto, um intervalo entre a oração principal, que ao especular sobre a possibilidade da claridade serena deixa pressupor o desvio da idealidade pura das coisas celestes, e a verificação plena do mundo. Nesse intervalo lacunar, levando-se em conta que a elipse ao omitir a conjunção, exatamente a partícula gramatical que junta e une, sub-repticiamente instala algo como uma disputa velada entre céu, considerando aqui metaforicamente instâncias interiores idealizadas, e mundo, o espaço aberto em que há a pujança plena da vida com suas contrariedades. Assim o sujeito desconjuntado, *gauche*, de que falávamos na estrofe anterior, começa a fazer sentido enquanto ser estranho precisamente porque se encontra em uma espécie de entre lugar, em que ele mesmo passa a ser invadido pelo ritmo impulsivo do que lhe chega de fora, além da frincha das janelas. Aqui ele não toma uma decisão em relação à sua própria ação, mas exatamente esse impasse entre o interior e o exterior parece-nos ser a iminência da libertação daquele ser diferente que

⁸⁴ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁶ IDEM.

nasceu, porque começa a sair do aprisionamento fechado e tradicional da casa, abrindo-se para o mundo.

É importante ponderar, ainda, que o verso final possui um deslocamento tônico em relação aos versos precedentes da segunda para a terceira sílaba. Isso significa que há um reforço expressivo no âmbito significante, porque da sílaba surgem os verbos conjugados “ver”, /houVEsse/, o qual, alinhado ao “espiar”, enxerga a vibração exterior pelas consoantes explosivas, e “ouvir”, /hOUVEsse/, que escuta o frêmito da correria de fora pelas sibilantes. Já que então o sujeito começa a se abrir, encontrando-se entre duas instâncias diferentes, o fora é internalizado pelo coração. É possível perceber naquele que, espreitando pela frincha das janelas, vê e ouve a pujança da vida, sentindo-a pulsar viva em si mesmo, a intensidade de /Tan-Tos/, soando de forma vibrante, a partir das combinações das consoantes explosivas e das vogais, nos batimentos cardíacos tomados pelos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O olhar que apenas sondava pela frincha da janela os homens correndo atrás das mulheres agora já tem à sua frente um campo de visão mais amplo. A perspectiva não é mais aquela fechada, em que ainda havia a sugestão das paredes como metáfora para a própria timidez do observador. Nessa face, o que impera mesmo é o espanto maior com o lado de fora, ou seja, o mundo ao redor, reforçado pelo abundante movimento já anotado no segmento estrófico anterior. O que ao leitor atento de poesia deve chamar a atenção é a diferença métrica, pois, se anteriormente toda a estrofe é, como bem viu Secchin⁸⁷, isométrica, isto é, todos os versos possuem o mesmo número de sílabas, na presente face há mais bem uma polivalência de metros, já que é possível anotar a presença de três diferentes seguimentos na estrofe. Embora a mudança métrica sugira uma expansão do olhar em relação aos octossílabos da estrofe precedente, os dois primeiros versos eneassílabos ainda se encontram em diálogo com a tradição parnasiana, por exemplo. Porém, com alguma diferença.

⁸⁷ SECCHIN, *op. cit.*, p. 204.

Lembra Rogério Chociay, em *Teoria do verso*, que o uso mais comum desse tipo de versificação é o esquema composto com acentuações na quarta e nona sílabas em que acontece a divisão em dois tetrassílabos, com variações nas quais se atesta a junção entre vogais de palavras diferentes, ou, para ficar no interior do vocabulário poetológico, há o processo de sinalefa.⁸⁸ Mas, no primeiro verso da estrofe em análise, “o bonde passa cheio de pernas”, há a marcação rítmica ternária – na segunda, quarta e nona sílabas – sem qualquer ocorrência de junção. Exatamente por isso o verso possui o ritmo quebrado, meio coxo, por não haver a tônica na sexta sílaba, ou seja, aquela que daria uma sustentação para o segundo tetrassílabo.

O recurso às oclusivas sonoras /b/, /d/ e surda /p/ nesse verso, além de dar continuidade à ideia de choque verificada na estrofe anterior, alinha essa mesma possibilidade à tentativa de emular a própria passagem do coletivo sobre os trilhos, cujo efeito é obtido por meio das oclusivas e do som nasalizado em /on/. Assim, em “o bonde passa”, nota-se a marcação sonora do bonde nos trilhos, cujo ritmo sincopado, explosivo e nasal, associa-se pela propriedade fônica ao verso “passa ponte” de Bandeira, presente no poema “Trem de ferro” – todo ele um magistral exercício de alinhamento entre a regularidade rítmica e o movimento das imagens. Do som ritmado das explosivas, que tonificam a regularidade do andamento do bonde, ressoa, portanto, o ruído alto da passagem do coletivo. Veja-se que em /passa/ há tanto o aproveitamento sonoro e rítmico da tônica como há também o excelente uso das consoantes sibilantes /s/ e chiantes /ch/, as quais amplificam o ruído do coletivo. A falta da tônica em /cheio/ dá-se pela continuidade ruidosa que vem desde o vocábulo anterior, numa espécie de ligadura, em que o bonde horizontalmente passa diante do observador, deslizando com o seu ruído alto e metálico.

Em “Notas sobre os *Quadros parisienses*, de Baudelaire”, Walter Benjamin, ao interpretar o verso baudelairiano de “A uma passante”, “A rua ia gritando e eu ensurdecia”, aponta que a evocação da cidade, em Baudelaire, não apaga os exageros e os excessos que dela advêm. No soneto em questão, os gritos ensurdecidores que emanam da rua não demonstram, segundo Benjamin, apenas a tonalidade da nova lírica. Na verdade, eles são em si mesmos duramente provocativos. A provocação refere-se, nesse caso, ao fato de os barulhos das ruas serem para aqueles acostumados às buzinas e

⁸⁸ CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*, pp. 98-99.

aos roncões dos motores algo naturalizado e corriqueiro. Contudo, se pergunta Benjamin a respeito desse som ruidoso: “qual não seria a sua estranheza para os contemporâneos do poeta?”.⁸⁹ A percepção e a sensação dessa característica das cidades modernas são configuradas, no poema drummondiano, no som das palavras para dar a estranheza assustadora e contemplativa da rua e do mundo que existe além da janela.

Sendo assim, a espantada observação do espectador da vida revela a partir dos versos a agitação que toma conta do lado de fora, pois, se anteriormente verificamos na própria pele das palavras os murmúrios sibilantes dos velozes passos masculinos no encaixe das mulheres, agora esse frêmito se expande para a multidão que utiliza os meios de transportes técnicos com seus sons não naturais, provocados pelo atrito do ferro maciço do bonde a tocar os trilhos. O ruído do deslizamento veicular é acentuado pela pronúncia mais alongada da palavra, o que a associa tanto ao caráter pleno de passageiros do bonde como ao fato de não haver uma distinção entre as pessoas. Há, na verdade, um amontoado de gente. O homem que solitariamente observa a multidão praticamente não vê qualquer distinção substancial. Daí a interpretação levar à ausência de tônica no andamento rítmico, o qual é retomado logo a seguir com as oclusivas da preposição /De/ e do substantivo plural /Pernas/. A passagem do coletivo não deixa o observador focalizar e distinguir cada uma das individualidades aglomeradas, seja pelo amontoado de pessoas, que se tornam metonímia, isto é, apenas uma parte de um todo maior, ou pela passagem rápida do bonde, que impossibilita ao olhar a observação detida. O mundo exterior aqui é rápido, ruidoso e populoso. Ele se contrapõe à calmaria do interior onde se tem a “Sesta” da “família mineira”, que se esquentava ao “sol/ sentada no chão/ calada e feliz”⁹⁰.

O verso seguinte, “pernas brancas pretas amarelas”, dá o tom dessa rapidez, porque construído por uma justaposição de imagens que enfatiza a sensação de velocidade pela supressão da pontuação⁹¹ e pelo uso das oclusivas /b/ e /p/ apoiadas pela consoante líquida /r/, cujo som neste caso dá a ideia de fluidez e de deslize, o que se

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*, p. 196.

⁹⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 33.

⁹¹ Na carta VIII, de 16 de outubro de 1925, portanto, anterior a *Alguma poesia*, Mário de Andrade, após citar algumas passagens do poema “Coração numeroso”, questiona o ainda jovem poeta Drummond sobre o porquê de abandonar a pontuação. Mário argumenta que um problema não deve ter o abandono como melhor forma de solução. Para ele, a pontuação com correção gramatical é forma de expressão, principalmente a “expressão rítmica”. Ainda segundo Mário, o ritmo, ao contrário da métrica preestabelecida, é psicológico (ANDRADE, *Lição do amigo*, p. 60).

intensifica se considerarmos que a variação da pronúncia da /r/ em Belo Horizonte e em Itabira é aspirada. O foco nas “pernas” reforça pela repetição, ocorrida entre a última palavra do primeiro verso e a primeira do segundo, não apenas a obsessão sexual do observador, mas também acentua a única parte dos corpos que em abundância salta aos olhos. A passagem do bonde lotado é rápida e tão etérea que não permite a apreensão exata de quem nele se encontra, o que é possível perceber são as pernas e as cores das roupas de cada pessoa. Aqui o ritmo do verso, diferentemente do anterior, ambos eneassílabos, apoiado pelas consoantes já citadas, que dão a ideia de choque, demarca mais ou menos aquilo que na rápida passagem do coletivo é possível apreender. O ritmo sugere, portanto, uma “grande perturbação sensorial, conduzindo a simultaneidade e confusão de impressões”⁹².

O mundo com toda a sua maquinaria moderna é puro movimento intenso, sem o menor fôlego para a concentração do olhar. Na verdade, seria como se essa intensidade pujante bombardeasse os olhos do observador com o ritmo cada vez mais acentuado. Diferentemente do verso precedente, aqui há um andamento quaternário, adornado pela estranha musicalidade ruidosa sentida a partir da aliteração de /as/: o segundo verso recapitula e reforça o som das rimas internas, como se aumentasse o volume a fim de dar maior intensidade. Nesse sentido, a combinação de som não parece visar a um efeito de emoção. Ela reforça a ideia de estranheza entre o interior e o exterior, entre a costumeira calma e a novíssima velocidade, entre a ortodoxia familiar e a heterodoxia mundana. No entanto, esse fora que fende o dentro do observador toca o próprio coração.

Notamos anteriormente a isometria em oito sílabas com ritmo praticamente estável, a partir da qual houve aumento de intensidade, dado o aparecimento de dois versos de nove sílabas, ainda que com tônicas irregulares entre si. Apesar das modulações rítmicas, há ainda o limite métrico tradicional. O exterior visto pelo observador é enquadrado em um *frame* ditado e estipulado pela tradição. O observador na tentativa de perceber o mundo de fora da janela o faz a partir dos metros conhecidos.

⁹² Após ponderar os questionamentos de Mário sobre o poema “Coração numeroso”, Drummond revela que “procurei justamente exprimir o meu estado de espírito provinciano em uma primeira estada no Rio de Janeiro como rapaz libertado de colégio interno: grande perturbação sensorial, conduzindo à simultaneidade e confusão de impressões”. Sendo assim, na visão de Drummond, o poema estaria fundado exatamente no princípio defendido por Mário, isto é, o da “naturalidade psicológica” (ANDRADE, *Lição do amigo*, p. 65, Nota 16).

A intensidade lateja cada vez mais e o prosseguimento desse crescendo métrico e rítmico, que nos dá a sensação e a emoção pulsante do lado de fora da janela, explode indiscriminadamente por um questionamento espantoso e exaltado: “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração”. Já havíamos indicado a força dos desejos a bater no coração do espectador por meio do advérbio plural /tantos/, no último verso da estrofe anterior. Agora, porém, ele se realiza tanto ritmicamente pela repetição do mesmo advérbio como semanticamente pela aparição da imagem do coração numa taquicardia absurda, marcada, como muito bem apontou Villaça, pelo “aproveitamento expressivo do ritmo e dos sons oclusivos da sequência /p/ /k/ /t/ /t/ /p/ /d/”⁹³, a qual se forma a partir de 16 sílabas poéticas ou dois hemistíquios de 9 e 5 sílabas e cujo tamanho visualmente enfatiza o impacto sentido pelo espantado narrador-espectador.

Quem se espanta é o coração, o órgão a contabilizar fisicamente os impulsos exteriores, desconjuntando toda a dinâmica interior desse sujeito ligado à tradição familiar e à literária. O mundo acelera a pulsação do coração, que modifica o andamento dos versos ao dar novos batimentos às categorias solidificadas e estáveis da tradição. A face do sujeito é também a face do próprio poema, a tradição de um conflui com a do outro. Portanto, estão essencialmente ligados. O coração que sente os impulsos, e, por isso, questiona a quantidade de pernas, revelando a agitação sensória e a confusão gerada pelas impressões, contrapõe-se à placidez estranha, frígida, dos olhos que nada perguntam: “Porém meus olhos/ não perguntam nada”. Os olhos mantêm-se em serenidade, impávidos, como se nada expressassem. O não questionamento está em pleno contraste com o que se passa dentro do ser. A expressão dos olhos, que a tudo observa, não condiz com o jeito de ser, que se revela a cada verso.

Quanto a isso o *enjambement* é revelador por sugerir a partir da pausa em /olhos/ um momento de reflexão, à qual se alinha a conjunção restritiva no início do verso. Enquanto o coração sente e pulsa, arrebatando a metrificação, os olhos, metáfora para semblante e cabeça, pausadamente analisam primeiro, sem perguntar. Essa hesitação transforma-se aqui na ocasião em que, após o arrebatamento sensorial, impõe-se o silêncio sério da reflexão especulativa.

O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma, no ensaio “A ideia da prosa”, a configuração transgressora do *enjambement*, cuja proveniência é dada pela própria

⁹³ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 37.

natureza do andamento nesse tipo de versificação. O *enjambement* mantém a identidade do verso quanto à prosa, por oferecer os meios corretos para que haja a oposição clara entre os elementos métrico e sintático, ao passo que na prosa não ocorre tal oposição. O verso, ao quebrar o liame sintático no segmento métrico em que se encontra, afirmando a sua identidade, é forçosamente levado a criar uma ligação com o verso seguinte. Daí afirmar-se a diferença do discurso da poesia em relação ao da prosa, pois a quebra da linha do verso assinala uma desconexão entre o ritmo e o sentido. Agamben sugere que, na contramão da generalização que confere ao discurso poético a realização da união perfeita entre som e sentido, a poesia talvez viva precisamente dessa “íntima discórdia”.⁹⁴

Essa discordância no plano formal do verso é também ela mesma reflexo da tensão subjacente a todo o poema entre exterior e interior, a qual tem lugar, nessa estrofe, pelo embate entre razão e sentimento. O que parece surgir desse estado conflituoso talvez seja o caráter infinito contido pelo “exterior” e a dificuldade que essa infinitude, pernas, cores, ruídos, perspectivas, apresenta para o observador. A geração infinita de sensações e sentidos impossibilita o sujeito de controlar, sob sua posse, tudo que desse fora advém. O exterior está além da interioridade da família, transcende a casa, excede os valores dos costumes, ultrapassa as regras instituídas para a criação poética, extrapola a reflexão filosófica. Nesse sentido, as formas e as categorias das sensações, dos sentidos, dos pensamentos que dele podem surgir ainda não estão definidas porque se encontram além da positividade do saber trabalhado e tratado como ordenador e regulador das experiências. Por isso, a linguagem para falar do exterior torna-se algo difícil de delimitar, escapando à definição conceitual.

O exterior aparece como uma força a partir da qual, segundo Michel Foucault, em “O pensamento do exterior”, “as palavras se desenrolam infinitamente”⁹⁵. A dinâmica desse infinito desenrolar da rua atinge o interior do sujeito ao desarticular a pontuação frasal do segundo verso e ao pulsar nos fonemas do terceiro verso. Os sentidos e sensações desse outro lado, portanto, exalam de modo indiscriminado, apresentando na linguagem do sujeito valores diversos que criam ritmos diferentes daqueles valores conceitualizados e fixados pelo interior dos costumes familiares e da

⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*, pp. 30-33.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*, p. 224.

linguagem. O espanto diante do mundo é tanto que chega a paralisar a inquirição do olhar. Esse estado assustado do sujeito é a revelação do encontro com um mundo que movimenta, por meio de gestos, formas e matérias, o espaço em que ele se constituiu como unidade ligada a costumes tradicionais instituídos. A abertura à amplitude do horizonte que existe para além da janela é a aceitação de estratos que tensionam a estrutura do sujeito.⁹⁶

A imagem do poema em sua unidade contém fundamentalmente divergências. De acordo com Arrigucci Júnior, “mediante o espírito, o sentimento e a reflexão, ritmicamente entrosados, (...) as divergências se fazem partes orgânicas de uma forma única, o poema como um todo”⁹⁷. Essa tensão imanente no poema pode ser revelada também pelo embate entre fundo e forma, como na estrofe a seguir.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Se a quantidade de pernas causa espanto, tal sentimento só poderia refletir a centralidade, sobriedade e equilíbrio de um sujeito “sério, simples e forte” e que “quase não conversa”, tal como o apresentado nessa quarta face. Difícil não relacionar o homem da estrofe ao vocativo “Carlos” da primeira, revelando-se aqui uma homologia com a imagem do próprio poeta, pois era a forma como Drummond se revelava, com bigode e óculos.⁹⁸ Assim, cria-se no interior do poema, um impasse entre o “homem

⁹⁶ A reflexão sobre o “exterior” presente nestes dois parágrafos surgiu das discussões propostas pelo professor Dr. Sergio Bellei em aulas nos dias 17 e 24 de abril de 2018 para a disciplina “O valor literário depois da teoria”, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, a proposta da aula era discutir por meio de seminários o pensamento de Michel Foucault em textos previamente determinados, cujos temas convidavam a refletir a respeito da construção do valor em torno do “autor”, da “loucura” e do “exterior”. Os textos de Foucault que fundamentaram as conversas foram “O que é um autor?”, “O pensamento do exterior” e “A loucura, ausência de obra”.

⁹⁷ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸ Quanto a isso, ver, por exemplo, a foto de 1930, na página LXXXVII, da “Introdução Geral”, presente na *Poesia completa*, editada pela Nova Aguilar, na versão de 2003. Além das fotografias da época, Villaça menciona também o retrato literário feito por Pedro Nava, em *Beira-mar – Memórias*. Nava recorda que o amigo sempre usava óculos, tinha acima da boca os bigodes, comuns à época, mantinha sempre a seriedade da expressão e, embora bastante reservado, era conversado (NAVA *apud* VILLAÇA, p. 28).

sério” e o desconjuntado *gauche*. Ou seja, são, portanto, as faces ou os modos de ser do próprio sujeito.

Aqui se tem a caracterização em plano fechado, vertical e realista do sujeito, como um verdadeiro retrato em 3x4. Villaça notou muito bem que essa estrofe é a única a ser composta pelo uso da terceira pessoa, recurso narrativo que permite ao narrador olhar para si e se descrever com maior precisão e objetividade.⁹⁹ O que se descreve é o homem comum de todos os dias, fisicamente nosso igual, pois, ainda que se possa falseá-las, tradicionalmente não esperamos de alguém muito mais do que simplicidade, seriedade e vigor. Estas qualidades seriam articuladoras de um modo de ser em sociedade, porque se referem aos comportamentos determinantes para uma boa convivência e conduta entre nossos pares, sendo maneiras esperadas de todo “bom” cidadão e homem “de bem”, isto é, que este seja simples no trato com as pessoas, sério na execução das tarefas e forte frente aos sentimentos e tomadas de decisão. Nesse sentido, a face retratada é, portanto, autossuficiente, plenamente dotada de equilíbrio.

O poema como um todo se forma, como se sabe, a partir de sete estrofes, e a estrofe em questão encontra-se exatamente no meio do poema. Isso não deve dotá-la de uma posição privilegiada em relação às demais. No entanto, é inegável a relação entre a perspectiva equilibrada sugerida pelos adjetivos /sério/, /simples/, /forte/ e a centralidade da face em relação ao todo. Centralidade e equilíbrio podem ser instâncias que ajudariam a dialogar dimensões contrárias, divergentes e polêmicas, como, por exemplo, a comunicação e a incomunicação, a razão e o sentimento, a tradição e a vanguarda e o interior e o exterior.¹⁰⁰ Pode-se dizer, nesse sentido, que o sujeito não visa a tomar as decisões, mas acolhe essas instâncias contrárias como se estivesse entre elas, tal como essa face está entre as outras. Daí o olhar pasmo observar pela frincha da janela a partir de um interior com o intuito de receber o exterior para senti-lo bater no próprio coração. Não há nisso necessariamente recusa. Recolhe-se e reúne-se, aceitando as polêmicas, exatamente porque “a vida, sem contraste, me destrói”¹⁰¹. Para tal aventura deve haver aqui aquele mesmo sinal corajoso de individualidade crítica anotado ao rearticular valores da tradição literária no interior do âmbito vanguardista.

⁹⁹ VILLAÇA, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰⁰ Em *Entre Drummond e Cabral*, Affonso Romana de Sant’Anna anotou o surgimento de diferentes pares na poesia de Drummond, pp. 79-80.

¹⁰¹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 489.

Assume-se, portanto, o risco. Mas a seriedade da figura retratada não é em si mesma senhora do centro, já que tal espaço não é dotado de uma identidade, porque recolhe diversidades.

Os dois primeiros versos compõem um *enjambement*. O verso central é um complemento justaposto aos dois anteriores em estilo telegráfico, separado por pontuação, formando um verso solto. Os versos que fecham o segmento também compõem um *enjambement*, em que o último se forma a partir da repetição do primeiro verso da estrofe, com a diferença notada pela inclusão dos “óculos” como informação nova sobre o sujeito observado, alterando especialmente a metrificação. A seriedade sobre a qual vínhamos discorrendo, em que se vê a ausência do *gauche* e aponta para a sisudez do sujeito, a nosso ver, pode ser aqui contraposta pelo próprio plano formal da construção estrófica. Todo o segmento é construído com versos redondilhos maiores, o primeiro, segundo e quarto versos, redondilho menor, o verso central, e alexandrino, o último verso.

Note-se que o uso expressivo dos redondilhos afirma mais uma vez a relação com a tradição da versificação em língua portuguesa. Tais versos, tanto o redondilho maior como o menor, são originários da poesia galego-portuguesa,¹⁰² tendo sido, portanto, utilizados pelos trovadores medievais nas cantigas de amor e de amigo, e tornando-se a partir de seu surgimento importantes recursos ao longo das diferentes épocas das poesias portuguesa e brasileira que então se seguiram. O uso frequente dessas metrificações dota-as, portanto, de um caráter popular. Exatamente por isso, em relação ao heptassílabo, desde que obviamente o acento recaia na última sílaba tônica, não há uma fixidez que defina os acentos internos, daí a possibilidade de ser o verso mais assíduo “em quadrinhas e canções populares”¹⁰³. Reforçando tal aspecto, Bandeira afirma que os redondilhos maiores “são o metro da preferência popular”¹⁰⁴. Talvez, o poeta tivesse em mente o tratado de Bilac e Passos, no qual se pode ler que o redondilho é “o mais popular dos versos da língua portuguesa”¹⁰⁵.

¹⁰² CHOCIAY, pp. 86 e 88.

¹⁰³ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*, p. 27.

¹⁰⁴ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 540.

¹⁰⁵ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 69.

A estrofe é encerrada com verso de doze sílabas, o “alexandrino clássico ou francês”, como titula Chociay.¹⁰⁶ O nome “alexandrino”, segundo Bilac e Passos, surge do poema medieval francês *Roman d’Alexandre le Grande*, iniciado no século XII e finalizado no século XIII. Embora tal metrficação, segundo Bandeira, “só penetrou na nossa língua pelos meados do século XIX”¹⁰⁷, ressalta-se, por um lado, a sua origem medieval e o caráter heroico e grandioso, por ter como tema Alexandre, o grande, e, por outro lado, destaca-se a mesma proveniência antiga dos redondilhos menor e maior, porém estes com abordagem mais simples e popular. Bilac e Passos asseguravam a existência de uma “lei orgânica” do alexandrino, segundo a qual, partindo da premissa geral de que o verso é composto por dois versos de seis sílabas, estipulava, primeiramente, que se a última palavra do primeiro hemistíquio for grave, ou paroxítona, a primeira palavra do segundo hemistíquio deve iniciar por vogal, ou pela consoante /h/, e, secundamente, que a última palavra do primeiro hemistíquio “nunca” deve ser esdrúxula, ou proparoxítona.¹⁰⁸ Para ambos poetas e tratadistas parnasianos, “o alexandrino clássico, o verdadeiro, o legítimo, é o que obedece a esses preceitos”¹⁰⁹.

Contrariamente ao postulado por Bilac e Passos, o último verso do segmento estrófico aqui em questão apresenta exatamente a contraindicação dos tratadistas, pois a última palavra do primeiro hemistíquio /óculos/ é uma esdrúxula, ou proparoxítona, desarticulando totalmente a norma para o uso do verso francês. É claro que esse verso clássico passou a ser utilizado das mais diferentes formas pelos poetas modernos brasileiros. Contudo, levando-se em conta a força normativa do academicismo na poesia brasileira do início do século XX, isto é, à época de Drummond, é possível interpretar que o alexandrino drummondiano opera como se procurasse sub-repticiamente rasurar a imagem séria do sujeito observado, como se houvesse um laivo irônico, um riso de canto de boca, nos traços dessa imagem. Nessa esteira, a simplicidade pode ser anotada pelo recurso aos redondilhos, porque indicaria a ligação popular – quanto a isso, note-se a musicalidade que soa fácil no primeiro *enjambement*, tendo como adorno a rima toante em /bigode/ e /forte/. Por sua vez, a força pode estar justamente na tensão subjacente aos versos, ou seja, na atenção para criar uma estrofe alinhada tanto com a

¹⁰⁶ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁷ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 542.

¹⁰⁸ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁹ IDEM.

tradição popular dos versos mais simples da história da língua materna como com a tradição erudita do verso francês, sinônimo de alta cultura.

A força desse sujeito e desse poema não está em heroicamente procurar resolver o impasse ou a ambiguidade, apenas optando por um caminho. A potência se encontra precisamente na busca por um equilíbrio que possa fazer conviver e também deixar vigorar no âmago a latência dos contrários. Sendo assim, seriedade, simplicidade e vigor não definem um ser. O traço *gauche* aqui aparece na sutileza dos detalhes de quem obriga-nos a olhar pela frincha, de quem não exclui a pesquisa contemplativa ao aventurar-se pela história da poesia, jogando com as concepções métricas da linguagem poética, e de quem possui atenção minuciosa para ler a si mesmo, a linguagem e o mundo.

Nesse sentido, diferentemente de Villaça, que de forma excelente lê essa estrofe como um “círculo”, em que todo o primeiro verso está contido no último, estendido e fixado com o retorno do ritmo e do conteúdo, vendo nisto “poderoso símbolo da imutabilidade, da unidade original, do equilíbrio”¹¹⁰, nós também notamos, como já demonstrado, o centro. Entretanto, não achamos que este seja uma unidade imóvel. Ao contrário, basta ver que a própria configuração métrica passa de uma originária da língua materna, com apego popular, para uma estrangeira, criada para cantar um herói histórico. A repetição aponta para uma diferença; a unidade equilibra em si dois movimentos diferentes.

Precisamente no centro da estrofe e, principalmente, do poema está o redondilho menor: “Quase não conversa”. Tendo em vista o redondilho “maior” e o “clássico” alexandrino, nesse verso “menor”, aquilo que poderia ser lido como traço de “timidez”, congrega o silêncio e a fala. Os advérbios “quase” e “não” mais uma vez nos permitem olhar pela frincha, pela lacuna do texto, a fim de perceber a ambiguidade pujante no centro. Como se estivesse entregue a si mesmo e livremente abandonado à própria sorte, esse sujeito possui uma *forma de vida* oblíqua, que, ao permanecer entre a possibilidade da fala e do silêncio, faz sentir pelo coração, captando a fala do mundo, e pelos olhos, contemplando e especulando quietamente.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus

¹¹⁰ VILLAÇA, *op. cit.*, pp. 28-29.

se sabias que eu era fraco.

Contrariamente à imagem do sujeito equilibrado e “forte”, a estrofe seguinte, marcada pelo sentimento de crise e desesperança, revela o drama do sujeito “fraco” em seu próprio abandono, instante em que o narrador jogado no mundo questiona o seu próprio modo de estar neste mundo sem a presença de um Deus, enquanto ordem reguladora e ordenadora. Os recursos retóricos revelam aqui o cume da dramatização no poema: pela pergunta em tom desesperado, que informa a presente situação do sujeito; pelo apelo a segunda pessoa do singular, que deixa ver uma antiga intimidade; e pela posição do sujeito, que nestes versos está rebaixada em relação aos anteriores.

A sensação íntima e reflexiva da estrofe ganha ênfase pelo recurso a formas métricas anteriormente já utilizadas, como o octossílabo e o eneassílabo, as quais, como demonstramos, estão alinhadas a momentos que envolvem a interioridade – tradicional e familiar – do sujeito. Isso pode ser notado em toda a segunda face, na qual o observador a partir da casa vê, em versos de oito sílabas com cadência rítmica praticamente idêntica, os homens correndo atrás das mulheres, e o início da terceira, em que o exterior, por meio dos eneassílabos arrítmicos, expande o olhar do observador. A indagação sugere que não foi o sujeito a abandonar Deus, como se tomado por um ato de ceticismo alimentado com o passar do tempo, mas, ao contrário, questiona-se exatamente o porquê de o próprio Deus tê-lo abandonado. Assim como o exterior da terceira face causa, pela quantidade de consoantes oclusivas, um tremendo espanto no sujeito, que o sente pulsar no próprio peito como se o mundo que se abre para o olhar contemplativo fosse internalizado pelo observador que percebe vibrar os “tantos desejos” no coração, o mesmo pulsar arrítmico do lado de fora, que se torna íntimo – numa reunião que no sujeito e no poema concentra o dentro e o fora –, revela até mesmo um modo de dramatizar a íntima relação com o divino. Se naquela estrofe, então tomado pelo frenesi externo, o coração, de modo dissimulado como força de expressão prosaica, indaga, ao recorrer a Deus, sugerindo uma proximidade, pois o observador, como discurremos, espia a partir da intimidade do lar e da família, na presente estrofe, ocorre, portanto, o afastamento em relação à entidade divina, expresso com a mesma força a fim de enfatizar o espanto.

Assim, para dar ênfase ao assombro causado pelo distanciamento divino, vemos no primeiro verso o recurso às oclusivas /d/, /p/, /q/, /b/, /d/ e /t/, reproduzindo, portanto,

o choque em relação à ausência de Deus, o que acaba por demonstrar o isolamento em que se encontra o sujeito. A mesma expressão questionadora que, quanto ao âmbito exterior, indagava a plenitude dos desejos e a quantidade de pessoas a passar a distância no bonde – as quais são aproximadas ao serem sentidas no peito –, agora permeia a estrofe ao questionar o distanciamento do mesmo Deus, tido como próximo. Não há uma posição excludente, mas o poema acolhe exatamente a ambiguidade. Se Deus, de fato, era íntimo ou não, é impossível saber, porque no poema só há o ponto de vista de quem enuncia: o do sujeito. O impasse ambíguo encontra-se no sujeito, na unidade do poema, não havendo nenhum sinal de solução definitiva do caráter do sujeito e do poema. Na sequência dos versos, o sujeito se apóia em considerações que dizem mais sobre uma autoconsciência do que indicam propriamente o conhecimento divino. Implicitamente nos deixa a possibilidade de inferir que Deus sempre soubesse da condição do sujeito, mas, principalmente, deixa ver que neste mesmo sujeito também já há a percepção de sua condição, a qual se apresenta desde o início: “ser *gauche* na vida”.

Nesse sentido, o abandono então se alinha ao “saber”, isto é, ao sentimento de estar largado e sem amparo por meio dos quais se evidencia uma via especulativa – o questionamento em si – a partir da qual se revela uma consciência de si, pois o sujeito não é Deus, mas “fraco”. Villaça vê bem as sibilantes em “tom de prece”¹¹¹, permeando toda a estrofe: são ao todo nove ocorrências da consoante /s/, cada uma delas é aproveitada com o intuito de contribuir para o efeito acústico de uma conversa velada. Essa prece dramática possui uma ligação maior com a tradição judaico-cristã ocidental, porque, como lembra o próprio Villaça¹¹², retomam-se os dizeres de Cristo: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”¹¹³. Momento dramático elegíaco de profunda confiança lamentosa e melancólica, quando o próprio Cristo se vê “fraco” diante de todos, afirmando que “Quanto a mim, sou verme, não homem, riso dos homens e desprezo do povo; todos os que me veem caçoam de mim, abrem a boca e meneiam a cabeça”¹¹⁴.

¹¹¹ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 30.

¹¹² VILLAÇA, *op. cit.*, p. 30.

¹¹³ SALMOS, 22.1. Arrigucci Júnior indica a passagem do livro de Mateus, 27.46. Por nosso turno, asseguramos que a mesma passagem também é relatada no “Evangelho de São Marcos”, 15.34.

¹¹⁴ IDEM, 22.7-8.

Após anotar o “desajeitamento vital do poeta”¹¹⁵ no seu nascedouro, que seria, portanto, parodicamente a “versão drummondiana do gênio incompreendido e solitário”¹¹⁶, Merquior, estudando o mesmo “Poema de sete faces” e apoiando-se no crítico alemão Hugo Friedrich, afirmava que o “espírito da paródia” encontra-se “no cerne da poesia moderna”¹¹⁷. O que se parodia na presente estrofe é a imagem de Cristo que passa a ser o motivo para o rebaixamento do próprio sujeito. Este, dessa forma, por meio de humor velado propiciado pelo tom chocantemente angustiado e melancólico, coloca-se no mesmo lugar do filho de Deus como vítima que, sendo “fraco”, implicitamente agrega os mesmos valores negativos já percebidos por Cristo. Nesse disfarce há a proximidade com os valores da tradição familiar, por incorporar a imagem de Cristo, e, ao mesmo tempo, o afastamento, por aproximar-se daquela imagem pela via da paródia. Nesse sentido, opera-se a mesma desarticulação já demonstrada, por exemplo, com o recurso às metrificações. As marcas da tradição não são tomadas como normas estáveis e castas. Elas estão em obra no poema em todos os versos e estrofes, sendo rearticuladas a fim de adquirirem novas significações. Portanto, a incorporação paródica e dramática da angústia de Cristo, abandonado no mundo e sendo “motivo de riso” e “desprezo do povo”, torna-se, além da representação paródica, motivo para o sujeito lírico situar-se como abandonado, o que não significa apenas em relação a Deus, mas a formas ordenadoras e reguladoras que determinam modos de ser.

Se, como afirma Villaça, “a condição de ‘abandonado’ confina-o no plano do vazio íntimo”, cuja “verdade íntima é a da carência”¹¹⁸, então o abandono é o jeito de ser que por situar o sujeito no vazio, como se estivesse em “dissolução” no escuro, aceita “que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas”¹¹⁹. De outro modo, esse jeito de ser abandonado não exclui ordens, porque “aceita que brote uma ordem outra” e, devido a isso, “Povoações surgem do vácuo”¹²⁰. Essa ordem outra que surge do vácuo são elementos que geram conflitos, sendo coisas não figuradas que dão contornos a diferentes formas de pensar, como, por exemplo: a reconfiguração de modelos métricos tradicionais, experimentados com ritmos novos; o recurso a imagens

¹¹⁵ MERQUIOR, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁶ IDEM.

¹¹⁷ IDEM, p. 37.

¹¹⁸ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 247.

¹²⁰ IDEM.

sacras incorruptíveis, deslocadas parodicamente para compor um novo ponto de vista; e o anjo torto, enquanto espécie outra de ser, que da sombra aparece para dizer um jeito diferente de habitar e estar na vida.

A condição de abandonado é um modo como esse sujeito poético entende-se no seu próprio ser, na linguagem e no mundo, agindo em relação a essa forma de ser e tornando-a uma matriz de sua forma de vida. Ao não recusar o conflito e o risco de aceitar conviver com elementos discordantes, esse sujeito abandonado procura, como em “Consideração do poema”, tanto fazer brotar uma ordem outra de seres e elementos que ainda podem adquirir formas como “mover-se em meio/ a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras”¹²¹, não refutando tradições, mas as acatando e as colocando em obra a fim de obter novos elementos sem apelar a uma opção dogmática, ordenadora e normativa. Esse sujeito não se movimenta ao lado de uma ou outra, aceitando apenas um lado, mas move-se entre formas ainda inexploradas, porque raras, ainda não conhecidas, porque secretas, e antigas, porque duras, sem, contudo, esquecer-se das formas já exploradas, das conhecidas e das antigas, simultaneamente recorrendo a Deus e a Cristo, bem como ao anjo torto e ao diabo. O *canto* desse sujeito não está isolado, com a janela fechada, distante das coisas e do mundo. Esse estranho *canto* que revela um jeito de ser abandonado reconhece a imensidão do mundo exterior, com o qual mede a vastidão de seu próprio interior.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
Mais vasto é meu coração.

Após o dramático questionamento, a vastidão do mundo é colocada em disputa comparativa com o sentimento do próprio sujeito, o qual parece recobrar forças diante da fraqueza atestada na estrofe anterior. O tom especulativo que imanta a face anterior prossegue pela frase condicional “se eu me chamasse Raimundo” e é complementada pelo hipotético *hit* “seria uma rima, não seria uma solução”. O caráter meditativo se debruça sobre o mundo, elemento que, para nós, é uma força no interior da poética

¹²¹ IDEM, p. 116.

drummondiana, nesse e em outros poemas, como, por exemplo, em “Máquina do mundo”.

O poema das sete faces parece posicionar um modo próprio de ver e estar no mundo, ou seja, é como se colocasse diante dos olhos um mundo, o qual nunca é o mesmo, porque se modifica a cada instante, seja por meio dos versos ou das menores partículas gramaticais ou por meio dos impasses do sujeito. Não nos é dada a determinação fundamental, definida e realista de como esse mundo é, mas como ele pode ser a partir do ponto de vista do observador, que não cessa de se transformar. A cada face o sujeito transforma, bem como é por ele modificado, a sua maneira de ver, cujo modo operativo de transformar tem lugar na e a partir da completude do poema: sujeito e poema são únicos numa unidade em que cada instante estrófico nunca é o mesmo. O instante de leitura e conhecimento de uma face difere-se do instante anterior, abre-se para a exploração e a descoberta de um novo mundo que nos é colocado exatamente a cada instante.

Entram em disputa o mundo grande e o sujeito em sua menoridade, personagem que ao nascer recebeu o sopro maldito de um anjo torto, que o condenara a ser desajustado; que, ao espiar de dentro de casa os homens do lado de fora desesperados atrás das mulheres, sente a vibração do exterior bater no próprio peito; que, sentindo no coração o pulsar externo, questiona junto a Deus a enormidade de pernas no bonde a passar ruidosamente, embora o olhar transpareça uma figura grave; que centrado em sua faceta sisuda, porque séria, simples e forte, resguarda um tímido hesitante entre o silêncio e a conversa, embora delineado por tradicionais traços formais, eruditos e populares; que, por meio da especulação do abandono divino, aproxima-se parodicamente da imagem de Cristo crucificado, apontando um saber sobre si mesmo, ou seja, o conhecimento de que não é Deus, mas um fraco.

Assim, entende-se isolado e lançado no mundo, cujo jeito abandonado de ser, abarca em si uma polaridade “positiva”, indicada pelas forças divinas, superiores, fortes, interiores, eruditas, tradicionais, e uma “negativa”, dada pelas forças humanas, menores, tênues, exteriores, populares, novas. O abandono não é um jeito de ser que determina uma decisão sobre qual lado optar, porque ambas as polaridades compõem uma disputa em contínuo movimento no interior desse sujeito. Essa forma de vida abandonada, alinhada ao *gauche* – àquele que é oblíquo e torto –, arrisca-se à liberdade de contato

com diferentes formas, isto é, ao encontro sempre renovado, tal como no poema “Convívio”, com a mais ínfima forma de existência externa que atinge o interior: “A mais tênue forma exterior nos atinge.// O próximo existe./ O pássaro existe.// E eles também existem, mas que oblíquos!”¹²².

Na vastidão do mundo, há tanto a horizontalidade do plano mais aberto, permeado de bondes, homens e mulheres, como a verticalidade mais fechada, a personalidade séria escondida atrás do bigode e dos óculos. Porém, a partir dos diferentes pontos de vista das faces assumidas pelo sujeito, entre essas linhas fixas entrevê-se no detalhe angular a obliquidade dos elementos mais ínfimos e tênues, porque pequenos e frágeis. É por essa frincha que podemos olhar a relação entre “Raimundo” e “mundo” que se abre nessa estranha aproximação. Dada a possibilidade de afirmar-se uma rima e não uma solução, corretamente se assegura a leitura que denuncia o esteticismo da passagem. Sendo assim, como asseverou Ivan Junqueira, tendo em vista o estudo de Hércio Martins, *A rima em Carlos Drummond de Andrade*, não haveria a caracterização de “uma solução no sentido de que, se usada apenas mecanicamente como apoio fonético, a rima não poderia ajudá-lo a interpretar a realidade do mundo”¹²³, e, como aponta Arrigucci Júnior, baseando-se na simetria entre som e sentido pensada por Paul Valéry, em “Poesia e pensamento abstrato”¹²⁴, “como todo recurso literário, a rima só deve ser utilizada se for necessária, e só seria necessária se for além da mera concordância sonora e relacionar-se significativamente com outros componentes e a totalidade do poema, rimando de fato com o significado. Só assim cria aquela aliança secreta entre o som e o sentido que define a linguagem poética, como observou Valéry”¹²⁵. Ambas as afirmações não devem ser tomadas como definitivas sobre o uso da rima. No entanto, por terem como objeto a poesia e especialmente a estrofe drummondianas, tornam-se profícuas para pensar a respeito da passagem em questão.

¹²² ANDRADE, *Poesia completa*, p. 287.

¹²³ JUNQUEIRA, Ivan. *Cinzas do espólio*, pp. 152-153.

¹²⁴ Nesta conferência realizada na Universidade de Oxford, após longa passagem em que se esforça para esclarecer a noção de *universo poético*, aproximando-a à de *universo musical*, diz Valéry que “entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem” (VALÉRY, Paul. *Variedades*, p. 213).

¹²⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 49.

O primeiro e terceiro versos são compostos por uma cadência rítmica quaternária, cujos acentos tônicos da primeira, terceira e sétima sílabas, formadas pelas consoantes nasais /m/ e /n/ e pela vogal /u/, ecoam pela repetição um som lento marcado por gravidade e peso, que indica, pelas consoantes, a meditação reflexiva repleta de densidade grave, como sugere a vogal. Essa lentidão meditativa quase sem som é atravessada pela fenda sibilante da /v/ e da /s/ e clara da /a/. Tal como nas segunda e terceira estrofes em que o sujeito sente, após contemplar o mundo como um *voyeur*, o ruído cortante do bonde cheio que passa sibilando, a vastidão do mundo penetra o estado meditativo, tornando difícil pensar o mundo sem considerar juntamente os seus ruídos. A vastidão não significa apenas que o mundo é grande em extensão, mas há muita coisa que soa de forma torta, talvez até semitonada, aos ouvidos desse abandonado.

Desse modo, meditar sobre o mundo grande é contemplar também as suas impurezas, como aquilo que comumente pode ser entendido como menor. É nesse sentido que o nome “Raimundo” pode adquirir um significado a mais do que a simples denúncia do esteticismo vazio. Primeiramente, a homofonia entre “mundo” e “Raimundo” estabelece um vínculo por meio do rimário consoante e pobre. Paradoxalmente, há nele um desacordo entre som e sentido que fende a pobre igualdade fônica. Basta notar o som “fortíssimo”¹²⁶, rangido e arranhado, provocado pela /r/, quebrando, portanto, a cadência sonora final dos dois versos e alinhando em apenas um substantivo mundo e ruído. Esse alinhamento encontra-se no bojo do nome “Raimundo”, o que pode metaforicamente ser tomado como simples, como o de uma pessoa humilde, “prosaico”¹²⁷, como sugere Villaça. Pode ser até mesmo um qualquer jogado no mundo, pois, além da pobreza do rimário, no interior do nome, entre /rai/ e /mundo/, aparece /imundo/.

Entretanto, nós não entendemos essa disposição apenas como indicativa de um nome, porque ela articula nome e mundo, isto é, o nome aponta tanto para a situação, em um interior cultural elitizado, metonímica e menor dos “raimundos” invisíveis e tidos pejorativamente como “imundos” como para o fato de o próprio “mundo” ser também “imundo”. A qualidade menor do nome ainda pode ser atestada por meio do

¹²⁶ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁷ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 32.

pronome utilizado pelo sujeito narrador para colocar-se como ser possível de se chamar “Raimundo”. Assim como no primeiro verso da estrofe anterior, na qual o sujeito parodicamente questiona Deus pelo abandono, “Meu Deus, por que me abandonaste”, no segundo verso da presente estrofe, “se eu me chamasse Raimundo”, atesta-se também a presença do pronome /me/. A repetição da palavra acontece em frases em que o sujeito identifica-se e se aproxima ao elemento “fraco”, que se refere tanto à situação do abandonado como ao mundo “imundo” do “Raimundo”. O pronome é, então, aquilo que interliga *surdamente* a franqueza do abandonado, o mundo com “Raimundo” e o *gauche*, precisamente porque se alinham por meio do pronome *oblíquo átono*¹²⁸.

O recurso gramatical, então, nos leva à obliquidade e à fraqueza desse sujeito abandonado, cujo gauchismo atenta-se para o ser tão oblíquo quanto ele, tido no mundo como menor e fraco, átono, como qualquer “raimundo”. O sujeito fraco pensa, medita e reflete seriamente esse mundo exterior e imundo do “Raimundo”, o qual existe de forma oblíqua, como abandonado, como imundo sem tônica e sem força no mundo. Por isso, ele se encaixa naquela “mais ténue forma exterior” que atinge o interior, o coração do sujeito.

Não procuramos estabelecer regras não convencionais para a leitura do poema ou dos poemas. Apenas apresentamos elementos que, à medida que avançamos, ajudam a compor e a reforçar a nossa interpretação. Devido a isso, fica cada vez mais claro que o poema não se funda concretamente sobre uma estrutura que irá coordenar o que ele diz. Na verdade, é uma unidade que acolhe inúmeras diferenças, que não se revelam iguais ao que eram. Tudo parece estar em obra, expondo novas possibilidades de sentido. Daí a rearticulação que põe em movimento o rígido sistema de metrificação, abrindo-o a novos ritmos e sons. Os ritmos, tal como o metro, não apenas definem o andamento, porque, além de oferecer novos matizes fônicos de longas e breves, passam a ser trabalhados a fim de adquirirem diferentes significações. Para isso, os fonemas tornam-se preponderantes para reforçar essa dinâmica expressiva. Note-se, por exemplo, o recurso às oclusivas na terceira face ou a expressividade da labial /m/ na face atual. O poema drummondiano possui um dinamismo semelhante ao de estar caminhando por

¹²⁸ Interessado na relação entre eu lírico e enunciação, Francisco Achcar, ainda que em contexto diverso, aponta que o poema lírico tem em vista um enunciador ausente, entendendo a obra como figuração do próprio enunciado. Nesse sentido, para ele, o sujeito que se esconde não se pronuncia como “eu”, visto que “sua afirmação subentendida é oblíqua”, ou seja, “ele é, paradoxalmente, um *sujeito oblíquo*” (ACHCAR, *Lírica e lugar-comum*, p. 50).

uma terra, com ecossistema e modo próprios de ser, tal como diz em “Consideração do poema” que “Estes poemas são meus. É minha terra/ e é ainda mais do que ela”¹²⁹.

Durante cada passo, os seus caminhos levam-nos a cada instante à descoberta do que até então estava coberto aos olhos, como se a caminhada fosse nos revelando o ritmo desse espaço estranho por meio de sua natureza, deixando ver a cada passagem matagais, ramagens fechadas e arvoredos altos e baixos, entre os quais surgem ângulos oblíquos por onde se entrevê morros, rochedos, riachos. Assim, o passeio pela unidade dessa terra coloca diante dos olhos um mundo pleno de diferenças em disputa – “É minha terra/ e é ainda mais do que ela” –, onde se encontram seres simples e complexos, grandes e pequenos, fortes e fracos, antigos e novos, caças e caçadores. Entretanto, essa disputa não significa o desejo de inflamar uma situação beligerante, como uma guerra mortífera entre lados diversos, visando à eliminação do adversário, do outro. Na verdade, a terra no seu dinamismo próprio acolhe o mundo com suas diversidades em disputa. A partir dessa terra em transfiguração contínua contempla-se a ação incessante do mundo. O dinamismo da terra põe em obra as suas próprias feições, tal como os rios que de tempos em tempos transbordam e transformam um lugar antigo, fazendo com que o local inundado se adapte a fim de receber novos seres, ou como as velhas árvores derrubadas pelos ventos fortes das tempestades, que se tornam refúgios e habitações para diferentes espécies do mundo. Assim a antiga instituição do poema, ordenada por meio de regras definidoras, como o dinamismo natural da terra, passa livremente a transformar-se por meio de seus órgãos internos, em movimento ininterrupto que não visa à fixidez determinante dos seus elementos internos e nem mesmo à representação pura e simples da realidade, mas por meio desse dinamismo incessante recebe e dá ênfase às diferenças do mundo.

Portanto, o poema é a terra desse sujeito e é também algo mais, é o mundo. Os elementos mais próprios e interiores como a métrica, os ritmos e os sons dos fonemas são rearticulados a fim de acomodar e abrigar os menores extratos do mundo. Essa rearticulação acontece também a partir desses extratos que, vindos do exterior, ajudam a pôr em causa cada um dos órgãos e, assim, transformam a instituição do poema como um todo. Nesse sentido, a gramática adquire uma ação ambígua, porque dentro da sua lógica normativa e reguladora e, ao mesmo tempo, fora, já que assume um novo papel.

¹²⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 115.

Comparativamente, veja-se quanto a isso, por exemplo, que na primeira face há o jogo de supressão do pronome oblíquo /me/, “quando nasci, um anjo torto [...] [me] disse”; já na segunda face, a elisão da partícula /se/ em “[se] não houvesse [...]”; e, na última não ocorre exatamente uma supressão, já que, em vez do rebuscado “deixam-nos comovidos...”, cintila o mais que prosaico “botam a gente [...]”. Nos três exemplos, a gramática é rearticulada à fala popular, aos modos “simples” e elípticos do mundo exterior que atingem o interior da estrutura gramatical tradicional do poema, movimentando, portanto, essa terra. Quando a gramática é utilizada com o rigor pronominal, como nas quinta e sexta faces, não há precisamente no plano significante qualquer alteração. Entretanto, o nome e a função da partícula no interior do sistema gramatical são conduzidos a cumprir um papel a mais do que o determinado pela norma, pois eles ressaltam os sentidos trabalhados nas estrofes supracitadas, ligando-se aos elementos “fraco” e “átono”, bem como ao sentido presente na totalidade do poema, o “*gauche*” e o “oblíquo”. Não há elemento que se cristalice como uma verdade estática e perene, porque tudo parece estar em obra.

Tudo o que o poema pode dizer não se desvincula do modo como diz. O que a estrofe demonstra é que a rima representa mais do que apenas uma articulação sonora, que serve à qualidade melódica da obra como a simples “uniformidade do som na terminação de dois ou mais versos”¹³⁰. O artifício formal, nesse caso, aponta para mais do que o apoio sonoro tradicional, porque dele paradoxalmente surge a questão a ser pensada: o extrato fraco do mundo, para o qual naquele tempo já não havia solução. O recurso à rima aqui não é, contudo, desnecessário. Ele é mais um aspecto a ressaltar as tensões no interior do poema. Rima torna-se metonímia dessa terra que é o poema, o qual passa a considerar as disputas inerentes ao mundo. Portanto, o poema não se acastela em uma torre de marfim estabelecida em seu próprio jogo de regras inócuas, distantes e imunes às impurezas. As faces do poema, que são também do sujeito, dramatizam o sentimento de estar no mundo.

Após a consideração entre a rima e a sua não solução, em verso que extrapola os melódicos redondilhos maiores, retorna-se, então, para o verso inicial grave e reflexivo, “Mundo mundo vasto mundo”, recuperando a cadência melódica dos versos de sete sílabas. Esses versos que, por meio da metrificação, resgatam a característica

¹³⁰ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 76.

popular do ritmo livre em que, desde que a tônica recaia sempre na sétima sílaba, garante-se a melodia. A estrutura sonora que inicia a estrofe sofre com o terceiro verso uma impactante modificação, visto que o estranho “seria uma rima, não seria uma solução”, além de ser um segmento sem encaixe métrico com o restante da estrofe, sendo o único com quatorze sílabas – cujos hemistíquios são respectivamente de 5 e 8 sílabas – é também a rasura da linearidade melódica. Essa extrapolação do verso não é tão desprovida de melodia ou de recursos poéticos, já que nela verificamos a repetição de palavras inteiras, /*seria*/ e /*uma*/, cujas consoantes e vogais provariam o efeito de aliteração, por meio da repetição das /*r*/, /*m*/ e /*s*/, e assonância, por meio das /*e*/, /*i*/, /*a*/ e /*u*/, além do seguimento /*ão*/, promovido por /*não*/ e /*solução*/.

O plano melódico não é desvirtuado apenas pela métrica, a qual não acompanha a marcação do metro antigo e popular dos setessílabos presentes nos versos anteriores e posteriores. Ocultas e quase desprezíveis, com aspecto desleixado e oblíquo, há ainda elisões difíceis no âmbito da norma, como nos dois casos de /*se-ri-au-ma*/, visto que, dada a força de pronúncia da vogal /*a*/, ela deveria sobrepor-se às vogais mais fracas e de fácil absorção, como a /*u*/.

Entretanto, como a /*u*/ ocupa a posição tônica em /*uma*/, ela acaba adquirindo ressonância mais ampla que a /*a*/, a qual ocupa posição mais fraca por ajudar a formar, após a sílaba tônica /*ri*/, um ditongo decrescente, ou seja, mesmo com a clareza e a potência expressiva da vogal /*a*/, ela perde força por estar localizada em posição pós-tônica.

Há, com isso, uma expressividade que não é fundamentada pela norma culta, mas pelo ritmo da fala. Note-se que no modo como se pronuncia, tendo em vista o ritmo prosaico, não há uma total ocultação da pronúncia da /*a*/.

Ela ainda ressoa levemente diante da força escura e funda da /*u*/.

Nessa elisão ousada e surpreendente, se o ritmo da fala é aquilo que fundamenta o verso em questão, então se enfatiza o ruído dissonante, a partir do qual se sobressai a /*u*/ como vogal mais presente no segmento estrófico, com o total de doze ocorrências, sem levar em consideração a pronúncia débil final da /*o*/, com dez ocorrências, cujo som torna-se o mesmo da vogal anterior. Sendo assim, com a elisão tem-se que a /*u*/ soa mais forte, dado o seu apoio não pela norma culta, mas pelo prosaísmo da fala, isto é, o modo como se fala no mundo.

Veja-se que a tentativa de forçar a elisão deixa sobressair exatamente a vogal que mais aparece no todo do segmento, aquela que Bilac e Passos disseram ser a “de

menos substância”¹³¹, e precisamente é a que dá a coloração escurecida e a tonalidade grave à pronúncia do substantivo /mundo/. Se pela perspectiva interior da norma rígida a frase do verso está correta, ela é desarticulada pelo exterior da fala, que se alinha ao prosaísmo do próprio /Raimundo/, habitante do mundo vasto e grande, e ambos encontram guarida na terra, isto é, na unidade do poema. Após a repetição do primeiro verso da estrofe, há o desfecho dado pelo sujeito: o seu coração seria, portanto, ainda maior do que o mundo. O sujeito forte, simples e sério coloca-se aqui como o dono de um interior amplo, cujo espaço desse coração está apto a receber as contradições do mundo. Se a rima, como demonstramos, guarda as diferenças do mundo, ela, ao mesmo tempo, retém essas diferenças, devido à homofonia entre /solução/ e /coração/ no espaço de uma unidade, que é o coração do sujeito, o âmago do poema. Isso não significa que, de fato, possa ser determinada uma solução, antes, no fundo do peito, todas as diferenças do mundo podem ser sentidas, sem que se defina um posicionamento.

Havíamos indicado o caráter grave e reflexivo da estrofe por meio da junção dos fonemas /m/, /u/ e /n/, dos quais se sobressai a mistura do som nasalizado e sombrio. A característica nasal e lenta da pronúncia da /m/ realça a função meditativa da estrofe, porque desprovida de intensidade explosiva. Quanto a isso, devido ao movimento bilabial da pronúncia, vale a comparação com fonemas de outras estrofes, por exemplo, os explosivos presentes na terceira face, /b/ e /p/. Nestes fonemas, a força expressiva da pronúncia nos entrega a pujança do mundo, do exterior, que se descortina diante dos olhos do observador, como se a passagem exigisse a execução musical *forte*. Agora, pode-se dizer que a força expressiva do mundo, após ser sentida e percebida com voracidade, condensa-se no leve e lento /m/, cujo som transparece, como se falado em *piano*, o aspecto reflexivo.

Assim, após a percepção impulsiva e ritmada dos eventos, que espanta o observador, tem lugar aqui, indicado pelo som do fonema, o momento em que se pensa calmamente o mundo, refletindo o caráter oblíquo de /Raimundo/. Nessa estrofe o pensamento reflexivo, a especulação pela “solução”, aproxima-se do sentimento, o “coração” como espaço capaz de sentir e guardar os estratos mais ínfimos do mundo. Essa proximidade entre pensamento e sentimento se reforça quando se nota que Bilac e Passos ensinavam que a consoante /m/ “entra docemente nas palavras que tocam o

¹³¹ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 40.

coração”¹³² e que especialmente na presente estrofe há nada menos do que catorze ocorrências da consoante. Portanto, “mundo” é aquilo que deve ser pensado e sentido no interior do sujeito e do poema.

Esse coração, em que habitam todas essas tensões, não é estático, porque o exterior transforma o interior, o mundo movimenta a terra. Ou seja, todo o contexto dado pelo bonde, pelas pernas, por Deus e pelo Raimundo tensiona as propriedades formais: os fonemas, a métrica, o ritmo e até mesmo a gramática. Vale apontar que para o sujeito, apesar de apresentar-se como dono de um grande coração, no fundo a solução é, no mínimo, uma possibilidade especulativa. Assim como em /mundo/ e /Raimundo/ a rima revelou, além da mera homofonia, a necessidade de abarcar o sentido prosaico e precário do mundo, tal como se pode pensar em /solução/ e /coração/. A pobreza do rimário, nesse caso, não deixa de acompanhar a advertência dos nossos tratadistas parnasianos, os quais, ao tratarem do “mérito das rimas”, afirmavam que as rimas terminadas em “ão”, por exemplo, são consideradas “vulgares”¹³³.

Se, portanto, a homofonia sugere que o lugar da solução para as precariedades do mundo é o coração do sujeito, isso significa que a qualidade da rima, vulgar e pobre, alinhada ao caráter abandonado, fraco e simples, indica que o sujeito não é aquele moderno, dono de um saber que o levaria ao conhecimento total do maquinário do mundo e ao esclarecimento sobre a vida dos seres. A vastidão do órgão constitui-se como uma força idealizadora a partir da qual se procura especular alguma solução para o mundo grande, embora, na realidade, esteja sustentada por um ser fraco, pobre e vulgar. Mesmo que possa parecer que o sujeito se posicione como um ser maior que o mundo, este ainda seria o sujeito moderno idealista e romântico. A realidade pesa para quem observa o mundo profundo da posição confortável e senhoril de uma “rede entre duas mangueiras”¹³⁴ e idealiza a possibilidade de abarcar o todo, como a lavadeira morena de “Iniciação amorosa” que deixa o trabalho e se doa ao sujeito. O peso dos acontecimentos é capaz de virar a rede e afundar o mundo justamente pelo fato de o sujeito ser precário. Mesmo sentindo-se senhor observador do todo, ele não detém sustentação para suportá-lo. Assim, a idealização se esborracha contra a realidade.

¹³² BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 75.

¹³³ IDEM.

¹³⁴ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 29.

Por isso, não se deve esquecer a precariedade desse ser abandonado, jogado no mundo, que se constrói e se transforma à medida que sente e pensa o prosaico do mundo. O coração, o sujeito, o poema não são maiores que o mundo, mas recolhem-no medindo-se a esse mundo. Não há uma verdade que defina o posicionamento do sujeito, pois, como lembra Octavio Paz, “a imagem é a cifra da condição humana”¹³⁵. A condição que extraímos dessa obra é exatamente aquela que se transforma e se forma como terra, lugar e espaço, a qual sabendo da vastidão de tudo, tal como aparece em “Consideração do poema”, “move-se em meio/ a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras. Eis aí o meu canto.”¹³⁶. O próprio *canto* do sujeito, unindo a ação e o lugar, o ser e o estar, está no poema, nessa terra que não cessa de movimentar-se junto às vivências e de estar em obra, pois tudo é passível de ser desconjuntado, bastando ver os exemplos da gramática, da metrificação e do ritmo. Essa é a sua condição, a sua forma de vida abandonada.

1.2. Conciliação pela embriaguez

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

Finalmente, retorna-se ao tom de prosa inicial. O narrador acompanhado de um conhaque e iluminado pela luz da lua confessa sentir-se “comovido como o diabo”, regionalismo que retoma, de certo modo, o “anjo torto” inicial e que conecta as sete faces. A prosa em tom confessional sutilmente aproxima o interlocutor. Villaça enxerga aqui uma “conciliação”. Após toda a descompostura das estrofes anteriores, seria como se agora o poeta se aproximasse do leitor e deixasse “subentendida alguma camaradagem de base, um nível de confiança em que todas as contradições se explicariam como um simples e familiar descalibramento sentimental”¹³⁷. Para o crítico, essa estrofe final configura-se como uma espécie de resolução de todas as incoerências vivenciais expostas pelas faces anteriores, em que a confissão, como uma fala amena numa mesa de bar e próxima ao ouvido, acrescenta algo mais à caracterização *gauche*, por exemplo, “ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-

¹³⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 119.

¹³⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 116.

¹³⁷ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 36.

se como diferença até em relação a si mesmo – mas sempre encontrar uma *fórmula de sobrevivência* naqueles sentimentos que, precária e consoladoramente, acabam por identificar ‘a gente’”¹³⁸.

É inegável o modo como o próprio sujeito se caracteriza, desde o nascimento, como eleito para ser diferente, jeito que se mostra principalmente no olhar, nos sentimentos e nas percepções, no conhecimento da tradição e na disposição para o novo, na consideração de si mesmo como forte e, ao mesmo tempo, fraco. Essa posição diferenciada, na qual sempre há uma ambiguidade inerente e a qual vínhamos demonstrando ao longo de nossa aventura interpretativa, não apenas o relega a um campo marginal, como se estivesse longe e aquém do espaço comum em que habitam os seres “normais” e onde as relações são ordinárias. Na verdade, essa posição é diferenciada precisamente porque o sujeito está, ao mesmo tempo, dentro e fora. Por isso, para relembrar o próprio Villaça, ele pode “apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo”. Só pode ser a diferença para si mesmo aquele que conhece o próprio interior, isto é, o sujeito atrás do bigode tanto se sabe simples, forte e sério, pontuando com precisão cada frase dita, como é também um sentimental apreciador de conhaque, que se mostra entusiasmado com os embalos emotivos à luz da lua, expressando-se por linguajar prosaico e por sentenças desprovidas de pontuação.

Esse reconhecimento de si como diferença não deve ser entendido aqui como uma operação dialética, mas propriamente como diferença no interior de uma unidade: o sujeito se transfigura sentimentalmente e reflexivamente porque está a pensar sobre si. Ao revelar-se como uma imagem que nunca é idêntica a si mesma, ele está, na verdade, em obra, em contínua consideração e isso parece ser a sua condição, já que não cessa de “mover-se em meio a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras” e, por isso, “eis aí meu canto”¹³⁹. O *canto* é e está a movimentar-se entre a enorme diversidade de formas. Esse sujeito drummondiano, que, como em “Contemplação no banco”, sobe “do chão batido e da relva pobre”¹⁴⁰ e cuja “forma abrange a terra”¹⁴¹, é modelado, “minhas mãos/ te modelam nua e abstrata/ para o homem que não serei”¹⁴², a fim de

¹³⁸ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 37. (Itálico nosso).

¹³⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 116.

¹⁴⁰ IDEM, p. 256.

¹⁴¹ IDEM.

¹⁴² ANDRADE, *Poesia completa*, p. 255.

compreender “a razão de ser, o ímpeto”¹⁴³ de “no dia vasto/ na vasta integração das formas puras”¹⁴⁴ constituir-se por meio do “arrolamento de contrários/ enlaçados por fim”¹⁴⁵. Essa imagem é a do abandonado cujo *canto* é e está no poema, no qual a imagem nunca é igual, porque se renova por constituir-se em um espaço entre os contrários, dentro e fora, pequeno e alto, tradição e novidade. Estes, ao serem arrulhados como canto de pássaros presentes no dia a dia, como os pombos e as rolinhas, são ao mesmo tempo arrolados como listagem, cujas características contrárias entrelaçam-se na unidade final do poema.

O arrulho de canto simples, a soar do “chão batido e da relva pobre”, possui um som que, como “forma que abrange a terra”, abarca o espaço das palavras onde o sujeito é modelado. Figurativamente esse canto, portanto essa terra, simples, de relva e animais comuns, em tom de conversa terna e afetuosa especula exatamente o arrolamento e o entrelaçamento das diferenças do mundo. Assim, o jeito manso e simples com que o sujeito se reporta ao interlocutor traz as marcas da fala prosaica, do modo sincero e afetuoso de referir-se a alguém próximo. O primeiro verso, “Eu não devia te dizer”, construído em octossílabos, recupera o centro do poema, justamente o verso “quase não conversa”. O interessante, neste caso, é que o sujeito hesitante entre o silêncio e a fala, que se enxerga como “sério, simples e forte”, aqui, ao se expressar por uma métrica cara aos parnasianos, recorre ao prosaísmo da fala corriqueira, cuja cadência tônica é desarticulada em prol de um andamento rítmico colado à conversa, em que até a forma de tratamento revela a intimidade com o próximo.

Na quarta face, após descrever-se como um tímido vacilante entre o silêncio e a fala, o narrador afirma que o homem atrás do bigode “tem poucos, raros amigos”. Ora, poderíamos indagar os tipos de amigos com os quais esse tímido dialoga, o que os tornaria tão incomuns, tão extraordinários, para que somente com eles pudesse haver conversa, desabafo, confissão. Nesse caso, poderíamos, então, pensar novamente sobre o sujeito oblíquo. O pronome a que o narrador desta última estrofe recorre para tratar o seu interlocutor é o mesmo utilizado nas duas faces anteriores, ou seja, o pronome *oblíquo átono*, aqui o de segunda pessoa /te/. Exatamente nesse ponto o sujeito do poema procura criar um vínculo com aquele que o escuta, ligação que se alinha, por

¹⁴³ IDEM.

¹⁴⁴ IDEM.

¹⁴⁵ IDEM.

exemplo, ao abandono de Deus e à característica menor do Raimundo. O sujeito busca encontrar naquele que o ouve e o lê as mesmas atribuições que ele próprio tem de si. Por isso os amigos são poucos e raros. Para acompanhá-lo, ainda que minimamente, nessa aventura pela linguagem, o leitor amigo, deve vê-lo, por exemplo, “ali ao canto” da “Mesa”: “não por humilde, talvez/ por ser o rei dos vaidosos/ e se pelar por incômodas posições de tipo *gauche*,/ ali me vês tu”¹⁴⁶. O interlocutor raro para ficar “comovido como o diabo” juntamente com o sujeito abandonado e *gauche* precisa ele mesmo abandonar-se, sentir-se ao canto da mesa a fim de estar no próprio *canto* em si – nesta terra estranha e acolhedora que fica clara e escura ao correr dos olhos, de um verso a outro –, dessa forma não se coloca diante do poema como um sujeito de frente a um objeto.

O crítico Silviano Santiago, em sua “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, que integra o conjunto da *Poesia completa*, editado pela Nova Aguilar em 2003, corrobora nossa opinião quanto ao papel do leitor-confidente, o qual não deve ficar isento, mas se entregar ao jeito bêbedo do sujeito poético. Para Santiago, “o poema mantém diálogo fecundo com o seu acompanhante, num diapasão de familiaridade que não deve ser confundido com a neutralidade consensual da conversa mole pra boi dormir, tipo cada um no seu canto. O diálogo do poema com o seu leitor é descontraído e é tenso, é zombeteiro e é enérgico, é irônico e é sentimental, é confidencial sem ser introvertido”¹⁴⁷.

A nosso ver, o que o poema acaba por promover também é, de certo modo, a elisão entre sujeito e objeto – “a poesia (...) / elide sujeito e objeto”¹⁴⁸ –, não apenas entre o sujeito do poema e próprio poema, mas também entre a obra e o leitor, estabelecendo uma forma de relacionamento entre ambos em que o leitor é ele mesmo participante do poema. A obra deixa de ser apenas um produto estético pronto e acabado, distante do leitor e de seu redor, para ser um organismo vivo, cujos sentidos não estão dados, porque em constante transformação por meio da proximidade com o interlocutor. No mesmo texto introdutório à poesia drummondiana, Santiago, citando João Cabral de Melo Neto, lembra que “o poema é ‘um organismo acabado, capaz de vida própria’”, ou seja, ainda prosseguindo com Cabral, “‘é um filho, com vida

¹⁴⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 296.

¹⁴⁷ IDEM, p. v.

¹⁴⁸ IDEM, p. 117.

independente, e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo”¹⁴⁹. Para Santiago, “o texto poético recusa-se a deixar que o leitor derive o seu significado da presença viva do escritor. Este, pai do discurso poético, ausenta-se dele no momento em que o filho-texto é impresso e sai em busca do diálogo com o leitor. Ao se virar para este, torna-se autônomo e independente”¹⁵⁰. Assim, o poema acolhe aquele com quem fala para a experiência com a terra em disputa com o mundo, em outras palavras, abre-se para a experiência do poema em si.

Esse jogo não deixa de relacionar-se com o efeito da bebida alcoólica, pois é sugestivo que o sujeito poético drummondiano chegue ao fim do poema apreciando um conhaque, o que nos leva a acreditar que todo o poema possa ter estado sob o efeito do álcool, tal como o famoso verso de “Explicação” a sugerir que o “Meu verso é minha cachaça”¹⁵¹. Contudo, o sentido, em nosso ponto de vista, seria simular os efeitos do álcool na obra e, ao mesmo tempo, possibilitar que esses efeitos possam ser entendidos enquanto estados diferentes, que levariam a excessos ou transgressões potencializados e estimulados exatamente pelo teor alcoólico. Os versos com as suas diferentes articulações métricas, singulares arranjos sonoros e rítmicos, inusitadas elipses e surpreendentes jogos gramaticais, articulações que fazem com que o interlocutor, junto com o sujeito, torça-se e se retorça, como se ele caminhasse bêbado pelo poema, ajudam a afirmar a característica “torta” presente no início do poema, além de também se associarem ao “eu retorcido” de linhas cubistas, tal como procuramos mostrar no início desta interpretação.

Essa tortuosidade no plano formal do qual o sujeito emerge, a nosso ver, aproxima-se da essência dionisíaca, estipulada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. Lembra-nos Nietzsche que o característico do dionisíaco, entendido aqui enquanto um sentimento de “terror”, isto é, um modo de arrebatamento que ajuda a sacudir a confiança nas aparências e que surge do mais fundo e íntimo do homem e de sua natureza, seria precisamente algo análogo a uma bebedeira embriagante. Nas palavras de Nietzsche, “se a esse terror acrescentarmos o delicioso

¹⁴⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. v. Para corroborar a passagem, Santiago se vale dos versos de “Desligamento do poeta”, com dedicatória a Manuel Bandeira, em que o poema continua a faiscar e a circular independentemente do poeta.

¹⁵⁰ IDEM.

¹⁵¹ IDEM, p. 36.

êxtase que, à ruptura do *principium individuationes* [princípio de individuação], ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar o olhar à essência do *dionisiaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez* [das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird]¹⁵². Nietzsche ainda assevera que talvez por falta de experiência ou de força o fenômeno dionisiaco pode ser tomado, diante da “sanidade” de alguns, como “moléstias populares”. Para ele, “essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisiaco”¹⁵³.

Há uma linhagem filosófica nietzscheana que aborda sumariamente a embriaguez. Martin Heidegger ao interpretar os versos “Mas que me dê,/ cheia de luz escura,/ alguém a taça cheirosa” do poema “Recordação” [Andenken], de Friedrich Hölderlin, questionou se, “quando o poeta pede a taça, não estará pedindo o perfume da anestesia que leva ao esquecimento e a bebida que leva à intoxicação [Rausch], afastando-se da reflexão?” [der aus Besinnung weghebt]. Para Heidegger, “a luz escura do vinho não suprime a reflexão [nimmt nicht die Besinnung], mas antes deixa que ela [sondern es lässt das Besinnen] vá além da mera aparência de clareza que oferece tudo quanto seja tangível e nivelado”. Sendo assim, “a taça cheia não produz nenhum torpor [Betäubung]” pois “ela não deve intoxicar, mas embriagar [soll nicht betrunken, wohl aber trunken machen]”. Talvez contando com a camada fônica do poema, Heidegger parece estabelecer uma espécie de afinação reunidora por meio de uma disposição ébria ao dizer que “a embriaguez [die Trunkenheit] consiste no transporte sublime àquela atmosfera [ist die Erhabenheit der Stimmung] em que é possível perceber a única voz capaz de estabelecer uma consonância de tal ordem [in der einzig die Stimme des Stimmenden vernommen wird] que conduza todos aqueles que ela afinou [die Gestimmten] a se decidirem pelo extremo mais apartados de si mesmo”¹⁵⁴. Por sua vez, Gilles Deleuze, no ensaio “Para dar fim ao juízo”, pensa a partir de Nietzsche a condição lúcida do juízo como uma instância à qual o homem recorre “quando sua existência está submetida a uma dívida infinita”. Para Deleuze, “é nos estados de

¹⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, §1, p. 27 [Die Geburt der Tragödie, §1, linien 28-34].

¹⁵³ IDEM, pp. 27-28.

¹⁵⁴ HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*, pp. 134-135 [Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung, p. 119].

embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo” e que revelará uma insônia ou “sono sem sonho onde no entanto não se dorme”, constituindo “o estado de embriaguez dionisíaca, sua maneira de escapar ao juízo”¹⁵⁵. Por fim, apontando uma indicação com a vivacidade momentânea de uma verdade que aparece como “presença de espírito”, Jean-Luc Nancy assevera que a embriaguez “se revela como impulso e voo do espírito: entusiasmo, entrada nos deuses, transbordamento do saber, derramamento de graça”. Assim, ela torna-se “condição do espírito” porque “dá a sentir a sua absolutez, isto é, sua separação de tudo que não é ele – tudo que está condicionado, determinado, relativo, encadeado –”. Com essa liberdade, a embriaguez configura-se num “gozo”: “a identidade dada no *abandono* pelo empurrão que desfaz o idêntico, o corpo resumido a seu espasmo, ao arrebatamento de um suspiro ou de um brilho”.¹⁵⁶

A embriaguez dionisíaca não se trata de pura e simplesmente uma exortação à bebedeira descabida, como se essa fosse a única forma de extravasar rígidas delimitações impostas e estabelecidas na convivência entre os homens. Trata-se de um recurso simbólico¹⁵⁷ e metafórico que ao potencializar a interpretação poética, enquanto uma possibilidade de transgressão crítica no interior da linguagem, abre-se para a liberdade da força imaginativa – “falsa demente”¹⁵⁸ – quanto ao que pode estar oculto no ritmo, na métrica, no fonema, na gramática e que é revelado pelos gestos, pela afinação do canto. Enfim, pelo próprio dizer em “Aurora”: “O poeta está bêbedo, mas/ escuta um apelo na aurora:/ Vamos todos dançar/ entre o bonde e a árvore?// Entre o bonde e a árvore/ dançai, meus irmãos!// (...) A morte virá depois/ como um

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, pp. 143-148.

¹⁵⁶ NANCY, Jean-Luc. *Ivresse*, pp. 37-38: “*présence d'esprit*: touche vive instantanée d'une vérité révélée. (...) Elle se révèle comme l'élan et l'essor de l'esprit: enthousiasme, entrée chez les dieux, débordement du savoir, épanchement de grâce. L'ivresse est condition de l'esprit, elle donne à sentir son absolutité, c'est-à-dire sa séparation d'avec tout ce qui n'est pas lui – tout de qui est conditionné, déterminé, relatif, enchaîné. (...) Elle est la jouissance: l'identité donnée dans *l'abandon* à la poussée qui délie l'identique, le corps résumé à son spasme, à l'arrachement d'un soupir ou d'un éclat”. (Itálico nosso). (Tradução nossa).

¹⁵⁷ “Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças (...)” (NIETZSCHE, 2007, §2, p. 32).

¹⁵⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 247.

sacramento”¹⁵⁹. A embriaguez como “poder do gesto, da paixão, do canto, da dança”¹⁶⁰ pode apresentar poema e sujeito como que abandonados, entregues àquilo para o qual não podem fugir, que se revela no amplo campo da vida, recolhendo o mundo e a terra, sob a indistinção provocada pela aurora, tendo, portanto, a morte como um destino sacramental. O gesto da dança, motivado pela embriaguez, tem o impulso comunal, “vamos todos dançar”, buscando o convívio com todos os “irmãos”.

Se o verso é a cachaça do poeta e se ele, portanto, está bêbado entre o bonde e a árvore, esse “entre” só pode ser o próprio poema, sendo nele o espaço em que o sujeito se constitui. Veja-se que estar “entre” não diz nem afastado nem distante, nem na noite escura nem no dia claro, mas em um espaço auroral, uma terra estranha, na qual pode relacionar-se com o mundo – com o bonde da cidade e a árvore da natureza – por meio de um gesto que visa à reunião dos “irmãos”, dos elementos tradicionalmente tidos como contrários, da noite e do dia. Esse gesto talvez seja uma maneira de fazer habitar em um mesmo lugar, por exemplo, o alto e o baixo, como o Carlos, nome de imperador, e o Raimundo, nome pejorativamente indicativo de gente simples. Portanto, essa embriaguez dionisíaca pode, como que por magia ou por um inaudito apelo na aurora, atar pessoas, bem como reconciliar a natureza e o homem: “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”¹⁶¹.

Ainda que precariamente, tanto a aproximação de pessoas como a restituição do elo entre homem e natureza encontram na poesia drummondiana guarida para que possam conviver: “O próximo existe. O pássaro existe”¹⁶². Além da possibilidade de o tom confessional embriagado da última estrofe ter contribuído para a apresentação das faces anteriores ao, por exemplo, começar contando uma história – “Quando nasci” –, a ideia de que todo o “Poema de sete faces” possa sugerir também o efeito de embriaguez está no fato de a tortuosidade do sujeito ligar-se ao trabalho diferente com os versos, forçando os limites instituídos até então pelos tratados de versificação em língua portuguesa e também pela gramática.

¹⁵⁹ IDEM, p. 43.

¹⁶⁰ NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 798, p. 397.

¹⁶¹ IDEM, *O nascimento da tragédia*, p. 28.

¹⁶² ANDRADE, *Poesia completa*, p. 287.

É claro que essa direção que se afasta dos tratados tradicionais parnasianos já havia sido inaugurada no modernismo paulista, por um lado, com *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, publicado em 1922, no qual, apesar da importância estética e temática de um poema como “Ode ao burguês” que por meio do jogo de palavras irônico e da retórica impactante marca fortemente, ainda há a fluência e a cadência de muitos versos longos e líricos, entrecortados de modo inovador por reticências e por pausas, bem como são sustentados por verso livre – tudo potencializado pelo apoio ao vetor do lirismo subjetivo. Por outro lado, com o livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado em 1924, vê-se assiduamente poemas despojados, com versos curtos, cujo efeito de choque exerce impacto mais rápido no leitor, visto que o trabalho oswaldiano procurava uma síntese permeada de cortes sintáticos que visava exatamente deslocar a expectativa do leitor – como nos poemas pertencentes ao grupo “História do Brasil” –, focando mais na composição da estrutura poemática do que no eu lírico.

Não se procura aqui travar uma disputa entre quem foi melhor e mais fecundo para o prosseguimento da literatura brasileira. Trata-se de apontar apenas dois importantes mananciais que abasteceram o novo ciclo da poesia nacional e que, portanto, contribuíram para a formação da obra do jovem Drummond. Embora ambos os autores, Mário e Oswald, tenham ajudado a abrir novos caminhos, eles mesmos não eram tão fechados ao passado histórico-literário brasileiro, pois demonstravam uma preocupação em relação à tradição e à sua releitura.

Oswald, por exemplo, relê textos historiográficos por meio do procedimento antropofágico – como a *Carta* (1500), de Pero Vaz Caminha, o *Tratado da terra do Brasil* (escrito por volta de 1570 e impresso em 1826), de Pero de Magalhães Gandavo, a *Histoire de la mission des pères capucins en l’isle de Maragnan et terres circonvoisines* (1614), do capuchinho Claude d’Abbeville, entre outros –, lançando mão de recortes pontuais de trechos das obras supracitadas em prosa e dispendo-os em versos. Nesse processo, Oswald, sob o conceito da antropofagia, rearticula, por meio do procedimento dadaísta que procura trabalhar a partir da concretude do já pronto, trechos dos textos dos cronistas estrangeiros, os quais não são simplesmente recortados e colados, mas propositalmente dispostos, pelo corte de algum conectivo ou pela distância entre as frases nos textos originais, com o intuito de adquirirem imagem, melodia e ritmo poéticos – quanto a isso vale citar os populares redondilhos maiores, com

marcações tônicas nas segunda, quarta e sétima sílabas, nos segundo e quarto versos de “a descoberta”¹⁶³, o decassílabo heroico no início de “natureza morta” e os versos imagéticos de “o país”¹⁶⁴, salpicado de rimas.

Por seu turno, Mário sempre reconheceu a importância dos antepassados, “A nós compete esquematizar/ metodizar as lições do passado”¹⁶⁵, e a eles era reverente, afirmando no “Prefácio interessantíssimo” ser um passadista confesso pela dificuldade de se libertar subitamente das “teorias-avós”¹⁶⁶ já experimentadas. À estética dos parnasianos, por exemplo, Mário sempre delegou bastante atenção, em alguns estudos presentes em *Mestres do passado* e no famoso “Prefácio”, no qual afirma que “o defeito de Bilac foi não metodizar o invento”, isto é, “tirar dele todas as consequências”¹⁶⁷. O autor de *Macunaíma* não abre mão do recurso aos versos redondilhos e decassílabos, embora a agitação provocada pela comoção não seja fatiada a fim de que possa ser encaixada nos números exatos de sílabas poéticas, antes obedecem ao ritmo dos próprios versos, deixando a partir do subconsciente surgir “a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores”.¹⁶⁸

Há, assim, dois possíveis modelos divergentes que Drummond de longe acompanha da sua janela mineira, como um diabo que espia os acontecimentos irruptivos na Pauliceia. Drummond, assim como Mário de Andrade – a quem *Alguma poesia* está dedicado –, também não se fecha aos ensinamentos teóricos anteriores. Na verdade, como temos visto, trabalha a partir do interior das regras poéticas, extraindo novas possibilidades rítmicas e sonoras, das quais não se desvincula o centro nervoso de seu sujeito poético. E, tal como Oswald de Andrade, ele aprecia a força imagética irônica e a concretude sintética dos poemas-minuto, como “Construção”, “Nova Friburgo”, “Bahia”, “Cidadezinha qualquer”, “Cota zero”, além de cada um dos fragmentos que compõe o todo do “Poema de sete faces”, forçando a expansão dos modos de dizer para além da consagrada discursividade retórica e prolongada.

Se Oswald opera uma articulação com textos aparentemente estranhos à poesia, ao trabalhá-los por meio de recortes precisos com o intuito de criar uma imagem

¹⁶³ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*, p. 80.

¹⁶⁴ IDEM, p. 85.

¹⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*, p. 71.

¹⁶⁶ IDEM, p. 60.

¹⁶⁷ IDEM, p. 71.

¹⁶⁸ IDEM, pp. 66-67.

inteiramente nova, Drummond não necessariamente rearticula trechos, apenas uma pequena citação bíblica, precisamente a que trata do abandono de Cristo. Obviamente que citações no corpo do texto poético não são uma novidade apresentada pelo modernismo, embora ao serem trabalhadas houvesse o intuito de, como aponta Marjorie Perloff ao analisar a recepção crítica negativa de *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot, tentar minar “a essência da poesia, a expressão da emoção pessoal”¹⁶⁹. O que se busca ressaltar aqui é que, ainda que a citação bíblica feita por Drummond esteja na esteira de um longo hábito dos poetas e mesmo que no comentário a respeito da quinta face tenhamos afirmado, apoiando-nos em Merquior e Friedrich, o caráter paródico da passagem na qual a imagem de Cristo passa a ser por meio de humor velado um motivo para o rebaixamento do sujeito, o mesmo gesto não se desvincula de uma atitude dadaísta. Não apenas pelo fato de a citação ter sido extraída de um livro em prosa, fundamental para a história cultural do ocidente, e colada em um poema modernista, adquirindo, portanto, ênfases não percebidas no texto original, como as consoantes plosivas e a métrica com oito sílabas poéticas. Mas esse gesto se torna essencialmente transgressor, na linhagem do movimento encabeçado pelo romeno Tristan Tzara, à medida que insere uma passagem cara aos cristãos na fala de um sujeito abandonado, o qual, além de se compreender como “fraco”, mantém desde o nascimento vínculo estranho com uma espécie de anjo caído, habitante da sombra, possui desejos nada castos pelo corpo feminino e não dispensa uma prosa regada a conhaque.

O que se tem com isso, na verdade, é um estranhamento de dupla via. Em um primeiro momento, a citação colada, como já anotamos no comentário a respeito da quinta face, equipara na estrofe o abandono do sujeito ao do maior personagem sacro ocidental, bem como rearticula, em um segundo momento, a leitura da passagem na própria *Bíblia* ao sugerir estranhamente a imagem de Cristo como a de um ser fraco qualquer, entregue a si mesmo, vítima dos julgamentos mais baixos, profundamente carente da ajuda do próprio Pai, ou seja, tomado completamente pelas contingências da existência, como um Raimundo qualquer na vastidão do mundo.

A interpretação que, de modo transgressor e iconoclasta, situa a imagem de Cristo à mercê da condição humana não é estranha à tradição moderna da poesia em língua portuguesa e nem ao pensamento filosófico com o qual procuramos dialogar. No

¹⁶⁹ PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*, pp. 23-25.

poema VIII, de “O guardador de rebanhos” (1911-1912), Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, vê em um sonho Jesus Cristo tão nítido como uma fotografia. Desconsiderando momentaneamente a hipótese de que a imagem do Menino Jesus no poema e dentro do projeto orto-heteronímico pessoano possa sugerir um prenúncio de Álvaro de Campos no íntimo do “mestre” Caeiro, aqui Cristo é visto como alguém ligado à vida, à existência em si, que ensina – “A mim ensinou-me tudo”, diz Caeiro, “ensinou-me a olhar para as cousas” –, que é maledicente – “Diz-me muito mal de Deus./ Diz que ele é um velho estúpido e doente./ Sempre a escarrar no chão/ E a dizer indecências.” – e que é unificador – “Dá-me uma mão a mim/ E a outra a tudo que existe” –, pois ele “é o humano que é natural,/ ele é o divino que sorri e que brinca”, para Caeiro, ele é exatamente “o deus que faltava”.¹⁷⁰

Para Nietzsche, Cristo também pode ser “o deus que faltava”. Na “Segunda dissertação”, de *Genealogia da moral*, discorrendo a respeito do nexa entre “dever”, “culpa” e seus pressupostos religiosos, o filólogo alemão compreende que o paradoxal sacrifício de Cristo foi o “golpe de gênio do cristianismo”. Diante da impossibilidade do pagamento da dívida – que vem desde os tempos imemoriais por meio das noções de “bom” e “ruim”, das quais o homem herdou também a ideia das dívidas não pagas com as divindades –, a culpa, além de voltar-se contra o devedor, os seres humanos, também se volta contra as criações do credor, Deus. Desse modo, Adão é visto como amaldiçoado por ter cometido o pecado original, a natureza é demonizada por ser o nascedouro do homem, a origem daquele que é mau, e a existência acaba sendo entendida como vazia de valor, o que leva ao “afastamento niilista da vida”.¹⁷¹

Por isso, para Nietzsche, apesar de aparentemente apresentar uma visão pessimista em relação à de Pessoa, Cristo pode ser o deus que faltava, o golpe certo do cristianismo, exatamente porque paradoxalmente se sacrifica pela expiação da culpa dos homens. Ele é o Deus credor imbuído pelo intuito de quitar por amor a dívida do culpado, ou seja, “o credor se sacrificando por seu devedor, por amor”. Assim, o homem coloca na dívida de culpa em relação Àquele que morreu por todos, como um ato de inimizade contra o Pai, a impossibilidade de vivenciar os seus autênticos

¹⁷⁰ PESSOA, Fernando. *Obra poética*, pp. 209-212.

¹⁷¹ NIETZSCHE, *Genealogia da moral*, § 20-22, pp. 73-75.

instintos, vendo “na contradição ‘Deus’ e ‘Diabo’, todo o Não que diz a si, à natureza, naturalidade, realidade de seu ser”.¹⁷²

O que há na passagem drummondiana em questão na quinta face é uma sobreposição de procedimentos caros à poesia moderna ocidental, seja o paródico ou a citação colada *ipsis literis*. Por um lado, tal como a experimentação de Oswald, a citação colada visa à tentativa de, como sugere Perloff, anular o centro nervoso da poesia, ou seja, a expressão pessoal, distanciando o trecho citado da voz do sujeito poético com o intuito de perseguir uma expressão mais objetiva e concreta por operar a partir de um texto já pronto; por outro lado, a passagem não deixa de extravasar um alto teor lírico, na esteira do preconizado por Mário no “Prefácio”¹⁷³, como um estado originado no subconsciente, livremente disposto em versos, e fortemente imbuído na expressão lírica. Contudo, contrariamente ao mestre paulistano, a estrofe drummondiana não se afasta totalmente da acentuação ou da medição silábicas. Na verdade, como temos demonstrado, opera em um limite que procura reunir a liberdade e o rigor métrico, ainda que seja por meio de polimetria. Nesse sentido, nota-se que Drummond equilibra-se entre a expressão concreta, na qual procura pela citação objetividade e impessoalidade, e a expressão lírica, em que se constata a efervescência da inspiração não embebida em uma dramática individuação, mas, como vimos com Nietzsche, um arrebatamento a surgir do mais íntimo do homem e da natureza.

Como afirmávamos, na primeira estrofe, em relação ao impasse entre o octossílabo e o redondilho no verso que abre o poema, não se trata de escolher um lado, isto é, entre o verso impessoal ou o mais íntimo, precisamente pelo fato de, como já anotávamos, essa poesia parecer operar pela afirmação do impasse e pelo ruído. Ela não assume um lado, mas admite ambos. Isso faz parecer que o poema contém uma forma embaraçada e torta, como se propositalmente pisasse em falso, tal como um sujeito livremente abandonado ao próprio jeito de ser, o qual, sem o menor pudor, resolve dançar como um sujeito bêbado na aurora do dia. Toda essa mobilidade deslocada, que a partir da confiança do sujeito vai tortuosamente apresentando as diversas facetas do poema, deixando-nos ver o jogo entre a irreverência e a seriedade, o interior e o

¹⁷² IDEM.

¹⁷³ ANDRADE, *Pauliceia desvairada*, p. 63.

exterior, a novidade e a tradição, alinha-se ao “sentimento de embriaguez como correspondendo, de fato, a um *incremento de força*”¹⁷⁴.

Essa potência é exatamente o ritmo torpe que aparentemente sugere uma diferença quanto ao ritmo seguro e sério de caminhar e de ser do poema e do sujeito, mas que ajuda a recolher e a movimentar essa terra em que o sujeito se constrói e tem sua forma de vida, reunindo e forçando os limites entre o que é harmônico e desarmônico, assonante e dissonante, pensamento e sentimento. Sendo assim, do embate desses contrários no interior da unidade poemática surgem, portanto, “novos órgãos, novas habilidades, cores e formas...”¹⁷⁵. Isso faz com que, a partir do movimento de articulação dos fonemas, sílabas e sons, se refine a atenção para ouvir ruídos, captar imagens ou perceber qualidades baixas e menores que compõem o cotidiano do sujeito: o som metálico do bonde, o Raimundo partícipe do mundo grande, o homem abandonado por Deus e a conversa de botequim regada a conhaque. A inteireza do poema, que é também a do sujeito – porque é o poema, a unidade, que possui sete faces, a diversidade, contada pelo próprio eu –, é por meio desse simbolismo da embriaguez toda alterada quanto ao andamento, ao ritmo. O poema é cheio de fragmentações que ajudam a alterar as “sensações de espaço e de tempo”, pois, assim, “a vista alcança enormes distâncias, e elas se tornam *perceptíveis* pela primeira vez”¹⁷⁶. Além disso, o olhar mais atento e dilatado para as minúcias é fruto do “*refinamento dos órgãos* para a percepção de muitos detalhes minúsculos e fugidios”¹⁷⁷.

O alinhamento de lados diferentes no interior desta poesia é um aspecto configurado pelo jeito como Drummond se expressa. O tom confidente ao qual aludimos nesta estrofe, e que para nós permeia todo o poema, não é, como aponta Silviano Santiago ao aproximar o poeta itabirano e Machado de Assis, “apenas e exclusivamente um modo subjetivo de expressão, mas antes e principalmente um modo coletivo de reconciliação humana pela palavra poética”¹⁷⁸. Essa forma coletiva que a um só tempo aproxima o sujeito poético abandonado daquelas formas exteriores que, como em “Convívio”, existem obliquamente, evidencia mais uma posição consciente de insubmissão que visa à exploração do sujeito poético em si mesmo, isto é, o sujeito

¹⁷⁴ NIETZSCHE. *A vontade de poder*, § 800, p. 398.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, *op. cit.*, § 800, p. 398.

¹⁷⁶ IDEM.

¹⁷⁷ IBIDEM.

¹⁷⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. vi.

empreende não uma procura curiosa para conhecer seres e mundos, mas deve lidar com a aventura estranha de viver consigo mesmo e com o próximo, como em “O homem; as viagens”, em que “só resta ao homem/ (estará equipado?)/ a difícilíssima dangerousíssima viagem/ de si a si mesmo:/ pôr o pé no chão/ do seu coração/ experimentar/ colonizar/ civilizar/ humanizar/ o homem/ descobrindo em suas próprias inexploradas estranhas/ a perene, insuspeitada alegria/ de con-viver”¹⁷⁹.

O sujeito, e por extensão a poesia, drummondiano empreende essa tarefa, trabalhando o “refinamento dos órgãos” a fim de ouvir, ver e perceber a si mesmo, a linguagem e o mundo. O jeito estranho de ser desse sujeito está ligado ao próprio *canto*, que atesta a dificuldade de comunicação da poesia, embora seja ele mesmo o espaço e a ação desse eu que fala nos poemas, a informar, em “Segredo”, que “a poesia é incomunicável./ Fique torto no seu canto”¹⁸⁰. A dificuldade pode ser afirmada pelo aprimoramento do olhar, da audição e da percepção, que se transformam para acolher estratos diferentes nesse canto novo. A tortuosidade soprada desde o nascimento pelo anjo torto não afastou o sujeito do mundo, mas torto nesse canto ele pode solitariamente descobrir e conviver com as diferentes e inexploradas camadas, aquelas presentes em si mesmo, enquanto atributos próprios da linguagem poética, como a própria gramática que nomeia o pronome deste sujeito – “oblíquo átono” –, o interior da tradição do verso e o uso delicado dos fonemas. Todos eles contribuem para acolher o que é exterior, como o caráter átono do sujeito, que nos leva a Raimundo, a multiplicidade de arranjos possíveis com os versos tradicionais e os sons fonéticos usados com a possibilidade de representar não os sons mais sublimes, mas o ruído provocado pelos passos das pessoas e pelo bonde. O sujeito drummondiano aqui procura incansavelmente, a partir do interior do que era consagrado em poesia, o que não era convencional. Nesse sentido ele se alinha ao lado mais escuro ao incorporar a imagem do anjo sombrio.

Obviamente, a presença de um certo “satanismo” em parte da poesia ocidental não é exatamente uma novidade do autor brasileiro, já que é possível anotar de forma brevíssima e superficial o recurso a esse tipo de imagem, para ficar com alguns exemplos, no *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, nas *Flores do mal*, de Charles Baudelaire e nos *Broqueis*, de Cruz e Souza, obras que talvez possam ter ajudado na

¹⁷⁹ IDEM, p. 719.

¹⁸⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 59.

formação literária do jovem Drummond. O recurso à imagem “satânica” aqui não é servil e cego. Pelo contrário, é provocador dos convencionalismos ao mesmo tempo em que ironiza a própria imagem: o anjo escolhido é tanto torto como é reto, mas é também torto, enquanto muito simplório, como um “desses que vivem na sombra”, sem possuir identidade. O jogo irônico aqui é como opera esse *gauchismo*, o qual a todo o momento aponta identidades e as desarticula no ritmo estranho soprado pelo anjo desde o nascimento do sujeito, ritmo em que se articulam tanto o que é torto como o que é reto.

O verso final do poema expõe a comoção alinhada ao prosaísmo do regionalismo em que se ressalta a imagem do “diabo”. Assim, ocorre o fim do ciclo das faces com uma imagem bastante próxima à do “anjo torto” que abre o poema. Aquele que soprou para o sujeito o seu modo de ser na vida retorna no momento de confissão, possibilitada pelo conhaque, para salientar, como demonstramos, ainda mais o aspecto criativo do sujeito torto por meio da embriaguez. As duas imagens, a do anjo torto e a do diabo, apontam e aparecem exatamente em momentos em que se afirmam o caráter do sujeito: primeiramente o jeito de ser na vida e, posteriormente, a comoção embriagada que aproxima sujeito e leitor no canto torto, porém reto. O diabo e o anjo torto acompanham o sujeito desde o nascimento, doando-lhe o caráter esquisito que passa pela ironia, pelo ceticismo, pela ambiguidade, para que livremente abandonado caminhe pelos estratos diferentes e construa-se sempre a partir deles, sem se prender a qualquer lugar acastelado e seguro sobre si mesmo, a linguagem ou o mundo. O sujeito drummondiano é aquele, portanto, que sempre está à espreita, espiando pela frincha da porta como um diabo, de modo que a característica diabólica de estar sempre aquém, como posição certa, persegue-o criativamente a contemplar as verdades instituídas sempre com a tortuosa sensação da dúvida.

No poema “A um bruxo, com amor”, o sujeito aproxima a memória que tem de Machado de Assis ao diabo que joga com o destino, enxergando como próprio do escritor o espírito incansavelmente inquieto: “onde a dúvida/ apalpa o mármore da verdade, a descobrir/ a fenda necessária;/ onde o diabo joga dama com o destino,/ estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,/ que resolves em mim tantos enigmas”¹⁸¹. A disposição que procura pela fenda, pela frincha, a derrisão das verdades, tentando a todo o instante reverter e subverter as ocorrências do destino, é a forma como o sujeito

¹⁸¹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 442.

drummondiano busca resolver os seus próprios enigmas, o que não necessariamente significa uma resolução de fato, e, sim, a exploração continuada e ininterrupta. Ele mesmo está destinado a não se conformar com as verdades instituídas de qualquer classe. O sujeito livre e abandonado em seu *canto*, pequeno diante de Deus, seguirá a própria aventura nesse caminho tortuoso: “e eu irei pequenino, irei luminoso/ conversando anjos que ninguém conversa”¹⁸².

¹⁸² IDEM, p. 63.

2. A “vida do poeta” explorada e descoberta em “Política”

No texto introdutório do livro *The life of the poet*, o crítico Lawrence Lipking tenta se desviar do conceito de *persona* poética,¹⁸³ categoria por meio da qual o poeta de carne e osso pode lançar mão de uma espécie de recurso teatral e dramático para fingir e, portanto, ocultar a sua própria vontade. Esse aspecto não é estranho a uma parte da crítica drummondiana, como, por exemplo, para Villaça e Sant’anna. Baseando-se no “Poema de sete faces”, Villaça reconhece com razão que não é possível estabelecer uma univocidade da perspectiva, porque no interior do poema reina uma inconstância psicológica que, para o crítico, desconfiguraria a característica do sujeito poético tradicional da lírica. O ganho com as *personae* estaria no movimento que as diferentes personalidades provocariam na essencialidade unívoca do sujeito.¹⁸⁴ Já Sant’Anna, por sua vez, aponta o tipo *gauche* como a *persona* a ser utilizada para dar vazão à voz do poeta.¹⁸⁵ Há ainda o desdobramento de “egos auxiliares”, como o próprio nome “Carlos”, que é um sujeito imaginado com o qual o autor mantém diálogo direto, e a combinação consciente dos pronomes “eu”, “tu”¹⁸⁶ e “você”, os quais se referem ao mesmo sujeito. O importante, para o crítico, é que o poeta, nesses casos, está à procura da “subjetividade impessoal do *gauche*” e, devido a isso, alinha os mais diferentes traços de personalidade em uma única pessoa.¹⁸⁷

Para Lipking, a necessidade de a categoria *persona* ser quebrada se deve pelo fato de existir, na opinião dele, um aspecto humano por trás do disfarce, porque desde a antiguidade grega os poemas de certa forma expunham marcas da vida do poeta e, portanto, a “natureza da poesia ocidental parece requerer tal exibição, tal autorreferência”¹⁸⁸. Lipking tem razão quanto ao caráter expositivo a que o poeta está sujeito no interior do próprio gênero. Contudo, é exatamente essa sujeição à nudez que o leva a se vestir com algum disfarce: se não for a máscara de alguém, poderá ser a própria linguagem. Por isso, é difícil concordar que a “natureza” da poesia ocidental

¹⁸³ LIPKING, Lawrence. *The life of the poet*, p. viii.

¹⁸⁴ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁵ SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁶ Sant’anna lembra que o pronome de segunda pessoa, “tu”, é aquilo que o teórico alemão Wolfgang Kayser chama de “apóstrofe lírica”, isto é, função que auxilia no aumento da carga dramática na composição.

¹⁸⁷ IDEM, p. 41.

¹⁸⁸ LIPKING, *op. cit.*, p. viii-ix: the nature of Western poetry seems to require such exposure, such self-reference. (Tradução nossa).

seja a exposição plena da vida do poeta, porque a poesia mesma questiona a sua própria natureza, que nunca é estática e fixa. Essa natureza é, no mínimo, estranha por se movimentar constantemente e abrir incessantemente novas perspectivas, que não expõem a vida de um indivíduo. Na verdade, coloca em obra essa vida poética, ao especular na unidade a multiplicidade.

Crítico atento aos desdobramentos da poesia moderna a partir de Charles Baudelaire, Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, também aborda a questão das máscaras poéticas, sendo categórico ao afirmar que “quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos”¹⁸⁹. O gesto transmitido na poesia drummondiana não necessariamente documenta fatos da biografia do autor, no entanto há tensões, como lembra Said, “que se situam entre o ‘social’ e o ‘literário’, entre o sujeito histórico e o sujeito da escrita, em suma, entre o corpo e a letra”¹⁹⁰. A palavra “tensão” aqui é importante porque ela é um dos modos sintetizadores do gesto que leva aos desencontros no poema drummondiano, ao forçar os limites impostos pela tradição do novo, ao articular dentro e fora e ao reunir diferenças, que são mantidas no bojo do poema numa espécie de conflito entre contrários.

A escrita torna-se o espaço em que o sujeito histórico reúne elementos experimentados na vida, não necessariamente vivenciados. Assim pode ser com o posicionamento crítico quanto ao abandono de Deus, o olhar para o Raimundo qualquer no mundo, que se torna metonímia para os inúmeros cidadãos à margem da sociedade, e com o gosto pela prosa regada à bebida, que se transforma em expressão de um confessionalismo irônico. A tensão se configura em gesto na palavra poética porque, ainda Said, concentra-se em uma “historicidade descontínua” a fim de dar maior ênfase às diferenças múltiplas, apresentadas pelos desvios da escrita, do que a uma continuidade, centrada na evolução do autor no tempo.¹⁹¹ Entendemos a descontinuidade da historicidade no interior do poema como um modo de operar que visa à multiplicidade de elementos com os quais o sujeito, na tensão entre aquele que escreve e aquele que vivencia, faz experiência com possibilidades não vividas. As máscaras nesse sentido constituem uma forma em que o sujeito poético de Drummond

¹⁸⁹ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*, p. 115.

¹⁹⁰ SAID, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹¹ IDEM.

pode exibir o caráter variado das experiências históricas, numa tentativa de indicar uma universalidade naquele que está solitário no seu canto. Hamburger, estudando as implicações das máscaras no poeta irlandês William Butler Yeats, assevera que a tentativa de abarcar uma multidão para além do individualismo é, na verdade, “a situação de todos aqueles poetas posteriores a Baudelaire – bem como Whitman e Browning, contemporâneos mais de Baudelaire – que recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser”¹⁹².

No entanto, não se deve compreender a tentativa de abrir-se a uma multiplicidade por meio dos disfarces como uma maneira de procurar eliminar a própria individualidade. O recurso às máscaras, sem dúvida, dá uma expressão mais concreta, porque fixa um rosto, uma imagem, tal como, por exemplo, procuramos demonstrar na aproximação entre a colagem feita por Oswald, em alguns poemas de *Pau-Brasil*, e a realizada por Drummond ao citar um trecho bíblico, no “Poema de sete faces”. Ali, com o desdobramento da estrofe, claramente o sujeito poético assumia o objetivo de reduzir a expressão pessoal ao colocar-se no lugar de Cristo pregado na cruz. Entretanto, ainda que a imagem tenha sofrido uma rasura irônica por ter sido utilizada como recurso de um sujeito “batizado” por um anjo sombrio, o momento dramático apresenta um alto teor lírico, que expressa, como afirmado por Mário no “Prefácio”, o impulso vindo do subconsciente, ou seja, a individualidade mais própria desse sujeito. Em um raro livro composto apenas de aforismos, publicado logo após a morte do autor e pouquíssimo comentado¹⁹³, chamado *O avesso das coisas*, de 1987, Drummond sintetiza o recurso à *persona* de forma lapidar, ao assegurar que “a máscara, ao desindividualizar a pessoa, individualiza o eu profundo”¹⁹⁴. Isso pode significar que a máscara de Cristo, utilizada como tentativa de desindividualizar a pessoa no poema, individualiza o sentimento de abandono sentido pelo próprio Cristo. Desse modo, o sujeito procura um disfarce, parafraseando o *hit* pessoano, para a dor que ele mesmo sente.

Nessa tensão operativa entre individualizar e desindividualizar, o sujeito pode vestir-se com o disfarce e até mesmo emular, por meio de citação, colagem e fala,

¹⁹² HAMBURGER, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹³ Vale como nota a resenha feita pelo professor de literatura brasileira da Universidade do Porto, Francisco Topa, *Drummond minimal – Revisitação de O avesso das coisas*. Nela, o autor se diz perplexo pelo fato de a referida publicação ter passado quase despercebida em Portugal. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7990/2/73435.pdf>>.

¹⁹⁴ ANDRADE. *O avesso das coisas*, p. 168.

algum personagem. No entanto, o disfarce não é incorporado de forma acrítica e passiva. Na verdade, esse disfarce serve como dispositivo para atestar a própria individualidade de observação do mundo e da vida. O sujeito aclimata a máscara ao seu jeito de ser: o *gauche* não é apenas uma qualidade deslocada, ele é tanto “torto” como é “reto”, está dentro e fora, é velho e novo, é aquele sério que quase não conversa e, ao mesmo tempo, se comove numa prosa regada a conhaque. Só pode ser assim alguém que se esforça para estar livre de possíveis regras políticas delimitadas e impostas. Por isso, o “abandonado” não é exatamente um disfarce ou máscara, ele é o gesto que marca o jeito de ser, a forma de vida, deste sujeito poético, o qual procurará sempre a partir desse abandono o refinamento dos órgãos, aquisição de novas habilidades e a percepção de novas cores e formas que levam à possibilidade de estar e conviver de maneira renovada com outros seres.

Diante de tudo o que foi exposto acima, ainda que o estudo de Lipking tente se desviar da categoria que lida com as *personae* – que vimos ser importante para uma leitura precisa dos poemas de Drummond –, pensamos ser válida a tese de que, como qualquer ser humano, “o grande poeta também cria seu próprio destino”. A diferença é que “ele o cria, precisamente, com poemas”¹⁹⁵. Para o crítico, o fim do recurso à máscara e a exibição de algo sobre a vida social do poeta não significam a revelação da personalidade ou até mesmo da individualidade, mas, “a fim de nos ensinar como vê-lo, o poeta deve primeiro projetar-se na obra”¹⁹⁶ e, assim, ele o faz nos alertando sobre o lugar ambíguo e indeciso em que está. O espaço poético é tanto o canto, “Eis aí o meu canto”¹⁹⁷, como é a terra, “Carlos, você telúrico”¹⁹⁸, em que o poeta se projeta a fim de, por meio do sujeito poético, movimentar-se, “caminha/ melancólico e vertical”¹⁹⁹, como se estivesse livremente e tortuosamente jogado na perdição do abandono, “Deus me abandonou/ no meio da orgia/ entre uma baiana e uma egípcia./ Estou perdido”²⁰⁰.

¹⁹⁵ LIPKING, *op. cit.*, p. ix: “the great poet also makes his own destiny, he makes it, precisely, with poems”. (Tradução nossa).

¹⁹⁶ IDEM: “in order to teach us how to see him, the poet must first project himself into his work”. (Tradução nossa).

¹⁹⁷ ANDRADE. *Poesia completa*, p. 116.

¹⁹⁸ IDEM, p. 57.

¹⁹⁹ IBIDEM, p. 58.

²⁰⁰ IBIDEM, p. 46.

Então, a partir da unidade poemática se revela algo da vida do poeta, ou como temos proposto, a sua forma de vida,²⁰¹ isto é, “seu sentido de vocação e destino”,²⁰².

O sentido de vocação e de destino, portanto, é constituído pelo aspecto abandonado do sujeito, abordado aqui como uma matriz da forma de vida em que se reunirá a experiência poética do que está dentro e fora, vivendo a vida mesma, com seus estratos baixos e altos, e articulando-a na unidade onde se dá o acontecimento aventureiro do sujeito. Em carta com data de 17 de janeiro de 1942, endereçada a João Cabral de Melo Neto, Drummond aconselha o hesitante novato a publicar o livro *Pedra do sono*, afirmando ser toda publicação uma verdadeira necessidade do escritor, pois “todo sujeito honesto escreve por necessidade”, na qual, quase como uma tarefa ética, “está latente a ideia de comunicação”²⁰³. A comunicação é o horizonte a não se perder de vista nesta aventura poética. Assumir a forma de vida do abandonado, de quem está entregue de modo livre às tensões da vida social como da vida literária, é o destino encontrado por esse sujeito no bojo da poesia drummondiana e, por isso, lembra o poeta ao discípulo: “desde que estejamos vivos, as experiências se realizarão dentro e fora de nós, e haverá possibilidade de progredir na aventura poética”²⁰⁴. A vida do poeta, no sentido empregado por Lipking, é essa terra estranha, onde ele se recolhe em seu canto abandonado e cria a ventura, o próprio destino, visto que “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”²⁰⁵.

A figuração dos fatos que leva à possibilidade de vivência não se dissocia da sensação de abandono sentida pelo próprio sujeito lírico. Assumir o abandono como forma de vida, configura-se, na verdade, um aspecto político da poesia drummondiana porque o sujeito aceita a condição, a própria experiência, de estar abandonado como modo de estar e ser livre.

²⁰¹ É importante ressaltar que Sant’anna já havia observado que, “como obra dramática, a poesia de Drummond cria essa ‘ilusão de vida’” e, citando passagem do livro de Susanne Langer, *Feeling and form*, diz que “a tarefa do poeta é a de criar a aparência de ‘experiência à semelhança de acontecimentos vividos e sentidos, e de organizá-los de modo a constituir uma realidade experimentada pura e completamente, um trecho de vida’” (SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 41-42).

²⁰² LIPKING, *op. cit.*, p. viii: “his sense of a vocation and a destiny”. (Tradução nossa).

²⁰³ SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p. 174.

²⁰⁴ IDEM, p. 175.

²⁰⁵ ANDRADE, *O avesso das coisas*, p. 25.

2.1. Existência esquisita

Vivia jogado em casa.
Os amigos o abandonaram
quando rompeu com o chefe político.
O jornal governista ridicularizava seus versos,
os versos que ele sabia bons.

O poema “Política” aborda, a partir de um plano narrativo em terceira pessoa, logo distanciado, exatamente um sujeito que “vivia jogado em casa”, cujos “amigos o abandonaram/quando rompeu com o chefe político”²⁰⁶. O sujeito narrado no poema teve os versos, que ele mesmo reconhecia serem bons, ridicularizados pelo jornal governista e, também, a glória diminuída, ao passo que via a dos rivais crescer por apoiarem a Câmara vigente. Devido a isso, começou a “tomar porres/ violentos, diários”²⁰⁷ e também a “desleixar os versos”, já que não possuía discípulos e por somente serem os outros poetas imitados. Certa feita, já sem dinheiro algum para “tomar o seu conhaque”, a voz que narra diz que o sujeito narrado saiu pela escuridão das ruas, parando em uma ponte sobre um rio que, apesar de passar lento e não se importar com o poeta, o chamava “para misteriosos carnavais”. O narrador informa que o observador sentiu vontade de pular da ponte, mas, nos revela entre parênteses, que foi “(só vontade)”, e, assim, o desejo revelado permaneceu velado. Após a contemplação da morosidade das águas, o poeta retornou para casa completamente solto, “sem correntes”, repetidamente “livre livre livre”, não sem a ironia de sentir-se, pela perspectiva do narrador, livre como “uma besta” e como “uma coisa”.

O poema divide-se em seis estrofes, com numeração irregular de versos, em que se vê, portanto, uma organização assimétrica com cinco, três, cinco, sete, dois e finalmente cinco versos. Portanto, não há o espelhamento do número dos versos em todas as estrofes. Mesmo quando há a repetição estrófica, como a de cinco versos, não se nota a repetição pura e simplesmente da cadência métrica e rítmica. Ao contrário, os versos são sempre polimétricos, cujos ritmos podem ser modificados tanto pela ênfase dada nas tônicas como por certa pontuação “capenga”. Ao tratarem dos tipos de estrofes, passando pelos tercetos, sextilhas, quintilhas, oitavas, quadras e décimas, Bilac e Passos anotam que a compreensão das diferentes estrofes não se dissocia das

²⁰⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 18.

²⁰⁷ IDEM.

disposições das rimas. As estrofes que contêm diversas espécies de versos, ou seja, aquelas que não estão construídas apenas por um único tipo de métrica, segundo os parnasianos, “são elegantes”²⁰⁸.

Para a composição dessas “estrofes misturadas”, tal como eles as chamam, basta apenas o conhecimento “de todos os metros e entressachar uns com os outros”²⁰⁹. Nesse poema, embora não utilize versos de quatro sílabas, Drummond lança mão de ampla gama de outras métricas, indo de versos de três até os de catorze sílabas, com predomínio dos decassílabos. A versatilidade do recurso métrico se coaduna com o encontro de ritmos novos, os quais a pontuação utilizada auxilia por ser, por um lado, um pouco frouxa, possibilitando a formação de *enjambements* cuja cadência aproxima-se da fala, como a inteireza da segunda estrofe, e, por outro, por dar a impressão de marcações fortes que interrompem o andamento, o caráter bustrofédico [*versura*] dos versos, como a maioria dos versos da terceira estrofe.

O abandono promovido pelos amigos do poeta não se desloca da forma em que se encontrava. Logo no primeiro verso já nos é informada a sua condição, ou seja, ele “vivia jogado em casa”. O prosaísmo da frase dá a ideia do modo de ser e estar desse sujeito. Mesmo que o abandono dos amigos venha em seguida, como uma informação nova, e não como complemento à oração inicial, não se trata de uma ação promovida pelos amigos. Na verdade, trata-se de uma característica ligada ao modo de ser e estar. Essa configuração vivencial do sujeito é reforçada pelo pronome de terceira pessoa em “os versos que *ele* sabia bons”. Em comparação aos pronomes “eu” e “tu” que geralmente detêm a ideia de “pessoa”, Émile Benveniste assevera que devido à sua constituição estrutural o pronome de terceira pessoa torna-se a “forma não pessoal”.

Segundo o pesquisador, isso significa que, “pelo fato de não implicar nenhuma pessoa”, o pronome “pode tomar qualquer sujeito ou não comportar nenhum”. Desse modo, “esse sujeito, expresso ou não, nunca é proposto como ‘pessoa’”. Dado o seu estado abandonado e oculto, o sujeito tem reforçada por meio da única asserção pronominal presente no poema a sua condição de assumir uma “forma não pessoal”. Porém, ao contrário do que Benveniste aponta ao dizer que “a ‘terceira pessoa’ é a única pela qual uma *coisa* é predicada verbalmente”, pode-se dizer que o pronome não é a “única” maneira, pelo menos no contexto desse poema, de abordar a “coisa”. Na

²⁰⁸ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁹ IDEM.

verdade, o pronome reforça, por meio do significante, o estado oculto e abandonado do sujeito, o que permite predicar essa “coisa” e a sua forma de vida.²¹⁰

O verbo “viver”, na fala corrente, adquire conotações como, por exemplo, passar ou gastar o tempo com alguma coisa, “vivia jogando”; como nutrir-se de algo, “vivia bebendo”; como estar muito tempo com alguém ou em algum lugar, “vivia no bar com amigos”; ou ainda como jeito de levar a vida, “vivia escrevendo”. Todos são sentidos integrados, mas não definidores, à acepção primeva de “viver”, constituída pelo existir. Essa existência, como sugerida no “Poema de sete faces”, é esquisita porque não se prende a estruturas delimitadas ou prontas, e, por isso, há na presente peça o rompimento com o chefe político, o que leva ao afastamento daqueles que eram tidos como próximos, como os amigos, e também ao encerramento do suporte daquilo que era tido como fonte segura de divulgação, como o jornal.

Sentia-se diminuído na sua glória
enquanto crescia a dos rivais
que apoiavam a Câmara em exercício.

Diante de tais limitações e bloqueios, já ridicularizado pelo meio de comunicação e sem o apoio dos caciques políticos da câmara, a situação do poeta não poderia ficar mais complicada: ele sentia a sua glória, de quem compunha bons versos, diminuída. Isso significa que a reputação atingida, de certo modo, não advinha completamente da qualidade específica da produção artística do poeta, da potência criativa de sua força imaginativa, a qual poderia abrir caminhos para novas possibilidades inventivas e que seria sempre abençoada pelo chefe político, divulgada pelo jornal, respeitada pela Câmara e admirada pelos amigos. A relação é ditada pelo estabelecimento e pela relação hierárquica e de interesse entre as partes, promovendo, portanto, a sujeição desse poeta à ordem política em exercício e não considerando a qualidade diferencial dos versos produzidos pelo artista. O preço pela recusa à convivência com esse modo de agir do *status quo* é alto, devendo ser pago com a vergonhosa ridicularização pública, por meio da provocativa celebração dos rivais e, principalmente, do doloroso abandono dos amigos. Nesse sentido, ao não participar dessa vida política estrategicamente arranjada para articular diversos dispositivos (o chefe político, o jornal, a câmara, a glória, os amigos, os poetas rivais, o desejo de ser

²¹⁰ BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*, p. 253 (Grifos no original).

imitado, o dinheiro), cujo objetivo outra coisa não é senão transformar e domesticar disciplinarmente, a atitude do poeta, compreendido metaforicamente nos versos, apresenta uma reflexão que, a nosso ver, aproxima-se da especulação filosófica.

Giorgio Agamben, em estudo que trata de refletir sobre as implicações da vida natural, o que ele chama de “vida nua”, na esfera da política moderna, ambas configurando, assim, o centro do poder soberano, recorda que Michel Foucault se preocupava com as maneiras objetivas com as quais o poder penetrava nos corpos dos sujeitos e atingia as suas formas de vida.²¹¹ Afirma o filósofo italiano que, para o francês, havia duas linhas distintas de investigação, as quais se entrecruzam em diversos momentos, remetendo a um centro comum. Esse centro, todavia, não teria ficado claro nas pesquisas de Foucault, o que levará Agamben a pensá-lo de forma original como o núcleo do “poder soberano”.²¹² As direções propostas pelo autor francês referem-se, portanto, à pesquisa das “técnicas políticas”, por meio das quais o Estado tomará para si “o cuidado da vida natural dos indivíduos”²¹³, e à pesquisa das “tecnologias do eu”, por meio das quais se estabelece o “processo de subjetivação” que faz com que o indivíduo ligue a identidade e a consciência próprias “a um poder de controle externo”²¹⁴. Não buscamos aqui apresentar, a partir da interpretação de Agamben, uma aplicação da reflexão proposta por Foucault no poema do poeta brasileiro a fim de a qualquer custo fazer valer o pensamento especulativo contemporâneo. Mas, partindo do pressuposto de que a poesia pode ser também um modo de pensar por imagens, torna-se profícuo para o contexto desta pesquisa apontar uma ligação possível, ainda que estranha e oculta, entre poesia e filosofia.

Essa ligação é estranha porque enquanto a filosofia encontra-se, de certa forma, no campo tradicional da reflexão dura, sistemática e acadêmica, cuja linguagem deve atingir, a partir de proposições e hipóteses, logicamente um resultado, ou seja, uma tese, a poesia, ainda que dentro do interior lógico gramatical, tenta, a seu modo, explorar e descobrir justamente os limites da linguagem, desarticulando categorias fixas e estáveis, valendo-se das articulações gramaticais não apenas para condensar um sentido, mas para passar uma experiência possível por meio dos sons, dos ritmos e das estruturas da língua, criando imagens poéticas ou de pensamento. A ligação é oculta porque entre

²¹¹ AGAMBEN, *Homo Sacer*, p. 13.

²¹² IDEM.

²¹³ IBIDEM.

²¹⁴ IBIDEM.

filosofia e poesia, enquanto ramos distantes da ação humana, e também como campos disciplinares distintos, há um liame invisível que não as liga pelo modo de operar com e na linguagem lógica do plano gramatical, mas, mais propriamente, pela forma de ambas construírem pensamento. Essa forma constitutiva de criar pensamento, para lembrar Aristóteles, na *Poética*²¹⁵, aproxima ambos os campos porque filosofia e poesia não têm a intenção de dizer o que as coisas são, apontando uma sedimentação do sentido em uma identidade concreta, mas, sim, o que elas podem ser, deixando em aberto na linguagem diversas possibilidades de significação. Assim, haveria um caminho, no plano do pensamento, para a desierarquização da reflexão demarcada por limites, em que tanto uma poderia ir até a outra, como tal afirma o heterônimo Juan de Mairena, do poeta espanhol Antonio Machado, para quem “há homens, dizia meu mestre, que vão da poética à filosofia; outros que vão da filosofia à poética. O inevitável é ir de um ao outro, nisto como em tudo”²¹⁶.

Entrou a tomar porres
violentos, diários.
E a desleixar os versos.
Se já não tinha discípulos.
Se só os outros poetas eram imitados.

O modo de operar do Estado, como indicado por Agamben, a partir de Foucault, relaciona-se no poema metonimicamente com a figura do “chefe político”, que é quem parece ter o controle dos procedimentos de totalização, por meio das “técnicas políticas”. Poderíamos supor que a vida natural do poeta modernista, e por que não de qualquer poeta minimamente comprometido com a sua produção, seria poder compor versos como bem desejasse, de acordo com os valores estéticos e sociais em que acredita, usufruindo da liberdade criativa, da força imaginativa, com o intuito de buscar novos pontos de vista para a matéria a ser tratada e composta. Essa perspectiva natural esbarra nos interesses de quem detém o controle político. O rompimento do poeta com o chefe deixa ver a operação por meio das “técnicas políticas”, pelas quais era exercido o “cuidado da vida natural dos indivíduos”, como afirma Foucault, o que nesse caso se relaciona à vida do poeta.

²¹⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b.

²¹⁶ MACHADO *apud* NUNES, *Hermenêutica e poesia*, p. 14.

A cisão do poeta com o chefe político gera um curto-circuito que desvela toda a engrenagem técnica do sistema, pois o rompimento com o centro político, metonimicamente entendido aqui como o Estado, não é apenas no plano restrito da relação entre poeta e o líder em si. Na verdade, aciona os outros meios ligados ao chefe para a manutenção e a operação do “cuidado da vida natural”, sendo eles o “jornal governista” e a “Câmara em exercício”. A ligação com o chefe político possibilita a divulgação da obra por quem detém a força para dar informações, que é o jornal, e o apoio institucional de quem detém a força para criar leis, que é a câmara. Por sua vez, os “processos de subjetivação” agem por meio da ascensão do poeta à “glória” perante aos rivais, à conquista do “dinheiro”, à obtenção de “discípulos” e a bajulação dos “amigos”. Ambos os procedimentos, as “técnicas políticas” e “as tecnologias do eu”, que Foucault havia pensado como linhas distintas, aqui se tocam e convergem para o mesmo centro: o “chefe político”.

A ligação do poeta com o centro do poder instituído que lhe permitia ser tanto divulgado pelo jornal quanto apoiado pela câmara, pois do rompimento com o líder advém a ridicularização e a diminuição da glória, nos permite intuir que antes do rompimento o poeta não era ridicularizado pelo jornal governista e ao manter seu apoio ou neutralidade frente à câmara em exercício conservava o seu prestígio. A relação estreita com o poder fazia com que este cuidasse da vida natural do poeta, como se o mantivesse sob controle o tempo todo, precisamente por meio dos processos de subjetivação, os quais o poeta se submetia, além da divulgação e do apoio da Câmara, ao aceitar “glória”, “dinheiro”, “discípulos” e “amigos”.

Mesmo que inconscientemente, o poeta submetia a sua identidade e a sua consciência a um poder de controle que não era o seu próprio, mas exterior e totalizador. O poeta sofria, portanto, um processo de individuação, que ao lhe dar todas as benesses pelo usufruto da glória, do dinheiro, de ter discípulos e amigos, ao mesmo tempo, o submetia a um processo de totalização das estruturas do poder vigente, que exigia a sujeição ao chefe político, ao jornal governista e à câmara em exercício. Bastou ao poeta romper com o líder para que o seu mundo se desmoronasse e, ao mesmo tempo, se revelassem as íntimas ligações entre os poderes. Não procuramos aqui nos aferrar a uma aplicação simplista da teoria de Agamben ao poema de Drummond. Apenas queremos ressaltar, mais uma vez, o fato de as duas linhas traçadas por Foucault, as quais Agamben diz, no *Homo Sacer*, tratarem-se de dois fluxos que

deságuam no “poder soberano”, se encontrarem, neste contexto, alinhadas à soberania do “chefe político”.

Àquele que não aceitar ser “cuidado” e “sujeitado” pelas “técnicas políticas” e pelas “tecnologias do eu” não restará outra coisa senão estar entregue a si mesmo, jogado em casa, à própria sorte, não sujeito “a um poder de controle externo”. Como já discutimos no poema das sete faces, não existe para o sujeito poético uma sujeição ao elemento externo e nem mesmo ao interno, porque um e outro em uma ação recíproca se tocam, modificando a forma como ambos os planos podem ser vistos. Com o rompimento, não resta outra coisa senão a desilusão. O poeta cai na bebedeira, tomando porres “violentos, diários”²¹⁷. E como “já não tinha discípulos” e “só os outros poetas eram imitados”, ele começa, com isso, “a desleixar os versos”.

Diferentemente da estrofe anterior, em que a falta de rigor na pontuação possibilitou a criação de *enjambement*, formando todo o segundo segmento estrófico, como se o enfraquecimento da glória não retirasse a fluência e a cadência dos versos ao situar no mesmo segmento, sem marcação de vírgula, a simultaneidade na bolsa de valores em relação ao decréscimo das ações do poeta e, ao mesmo tempo, ao consequente aumento das dos “rivais”, a opção pela conjunção temporal “enquanto”, além da simultaneidade dos acontecimentos entre poeta e seus adversários, indica com sutil ironia, por meio do verso “enquanto crescia a dos rivais”, que, por se tratar de uma oração subordinada, o crescimento da glória de todos os concorrentes acontece apenas porque o prestígio da estrela maior está diminuindo.

No segmento da terceira estrofe, há *enjambement* na *versura* do primeiro para o segundo verso, sendo importante ressaltar a expressividade do hexassílabo em relação à sonoridade das consoantes oclusivas, em que os fonemas /t/ e /p/, além da expressão labial provocada por /m/, dão a medida do choque sentido pelo sujeito abandonado, como se houvesse levado golpes, tomado porradas, juntamente com os porres. Com exceção da passagem entre os primeiros versos, e ainda que os adjetivos no segundo verso estejam justapostos, sem qualquer conectivo de ligação ou conjunção, reforçando com isso a ideia do choque grave, como que por *flashes*, “violentos, diários”, a continuidade da estrofe está marcada por uma pontuação que não permite o deslizamento de um verso para o outro. Sendo assim, na terceira estrofe, os pontos finais sugerem um fracionamento frasal de quem está entorpecido diariamente com a

²¹⁷ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 18.

violência da própria bebedeira, como se aquele que dita os versos procurasse dar um efeito dramático para a cena ao tentar imitar o jeito como o sujeito narrado pudesse se expressar, por meio de frases não conectadas sintaticamente, como se falasse por frases soltas.

Essa desconexão entre os versos, que em outros momentos do poema é resolvida pela dinâmica do *enjambement*, aqui é entendida como “desleixo”. Os versos tendem a ser pouco burilados, até mesmo descuidados, dada a dinâmica bêbeda, toda desconjuntada, fora do ritmo gramatical adequado. Isso se confirma pelo recurso à conjunção causal /se/ dos últimos dois versos da estrofe. Partindo do pressuposto de que já não possuía discípulos e que apenas os outros poetas, os seus rivais, eram imitados, o poeta começou diária e violentamente a se embriagar. O uso esquisito da conjunção, ao não adotar o procedimento padrão da pontuação para casos como este ou até mesmo a ausência de pontuação, de certa maneira retoma a dramatização nos versos finais da quinta estrofe do poema das sete faces, em que, ao questionar Deus sobre o fato de estar abandonado, lança-se mão da mesma conjunção causal “se”. Naquela estrofe, o sujeito associa a sua condição de abandono à fraqueza, que, como vimos, é um elemento simbólico do sujeito forte, não revelando um sentido totalizador do sujeito. Na presente estrofe, é possível notar uma fraqueza no sujeito narrado, pois já não possui mais discípulos e nem imitadores, restando-lhe apenas aceitar o abandono à bebida e à falta de capricho com os versos e com a gramática.

A aceitação desse modo de ser abandonado talvez não configure um posicionamento que esteja impossibilitado de agir. O desleixo anotado nos versos por conta da falta de rigor na pontuação, caracterizado pelo estado de decepção e isolamento do sujeito, não se confirma integralmente. Afirmamos que o primeiro verso é um hexassílabo, marcado ritmicamente pelos choques causados pelos fonemas plosivos, os quais são reforçados pelos adjetivos do segundo verso, especialmente, por /violentos/, que dá a medida da situação do sujeito. O estado em que o sujeito se encontra é também revelado pela própria característica métrica. É Rogério Chociay que, no fundamental *Teoria do verso*, aponta que o verso de seis sílabas foi utilizado com frequência em estrofes heterométricas que continham versos de dez e seis sílabas, como, por exemplo, em odes e canções clássicas.²¹⁸ Foi devido ao uso conjunto com o verso heroico, ainda segundo Chociay, que o verso de seis sílabas recebeu a denominação de *heroico*

²¹⁸ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 86.

quebrado, ou *heroico menor*,²¹⁹ também chamado assim por Wolfgang Kayser, em *Interpretación y análisis de la obra literária*,²²⁰ e por Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, para quem o verso de seis sílabas “parece um hemistíquio do decassílabo”²²¹.

Difícil supor que Drummond conhecesse tais denominações, visto que nem o árcade Castilho e nem os parnasianos Bilac e Passos as apresentam em seus tratados de metrificação e versificação, embora seja possível sugerir o conhecimento dele quanto à relação entre o verso de seis sílabas e o decassílabo heroico ou sáfico, tal como indica Chociay. Veja-se que o verso “quando rompeu com o chefe político” é um decassílabo, representando, de certa forma, a força do poeta narrado para enfrentar e romper com o líder por meio de uma metrificação clássica em língua portuguesa, utilizada para cantar grandes feitos, como em *Os lusíadas*, de Luís de Camões. O poeta cheio de glória e de mérito, compositor de bons versos, é pronunciado em ritmo bem acentuado nas quarta /romPEU/, sétima /CHEfe/ e décima /poLÍtico/ sílabas. Interessante notar que essa acentuação rítmica escapa às classificações “heroico”, marcação nas sexta e décima sílabas, e “sáfico”, nas quarta, oitava e décima sílabas. A segunda acentuação rítmica, ao ficar exatamente entre a sexta e a oitava sílabas, além de criativamente dar para o clássico verso um novo andamento, pode indicar também a consequência do rompimento. A quebra de expectativa no andamento rítmico do decassílabo recai sobre a palavra /chefe/, cuja tônica é composta pelos fonemas /ch/, acrescida de /f/.

No plano sonoro, o resultado da articulação das consoantes com a vogal /e/ é o som espirante que produz um chiado com /ch/ e um sibilo com /f/. Não há nesse ponto a marcação precisa do som forte e fraco no léxico como há nas outras palavras do próprio verso decassílabo aqui em questão, como, por exemplo, no apoio às consoantes oclusivas /q/, /d/, /p/, /c/, /p/, /t/ e /c/. Dada a quantidade empregada, estas consoantes oclusivas enfatizam a sensação de tensão gerada pelo rompimento, que articuladas no interior de um verso clássico, tradicionalmente para cantar grandes feitos e conquistas, dão a dimensão do ato corajoso do poeta inflado de glória e autoconfiança. A passagem rítmica para a sétima sílaba poética indica um deslizamento inesperado, que quebra com a expectativa do poeta, ao atingir em cheio o /chefe/, cujo som ruidosamente chiante e sibilante provocado pelas consoantes age como se houvesse um esvaziamento de toda a

²¹⁹ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 86.

²²⁰ KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literária*, p. 108.

²²¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, p. 467.

glória e a autoconfiança do poeta. A quebra de expectativa revela tanto a derrota do poeta herói como o motivo do desacordo: o poeta procura abandonar-se à aventura do risco. O rompimento com o cacique político só seria danoso, na esfera do comportamento domesticado, para o próprio sujeito.

Diante disso, o hexassílabo que inicia a terceira estrofe pode ser lido como, de acordo com Chociay, um verso *heroico quebrado* ou *menor*. Assim, o poeta cheio de glória e autoconfiança, que, após se decidir pelo rompimento com o líder político, começou a beber diariamente e violentamente, se expressa por meio da força do choque causado pelas consoantes plosivas e constrói surpreendentemente esse primeiro verso com seis sílabas. Se a disposição para a disputa com o chefe político foi sustentada por um clássico decassílabo, ainda que em ritmo torpe, agora, ao poeta não lhe resta outra forma de expressão senão aquela que confirme o seu estado, ou seja, o poeta anteriormente cheio de glória e de autoconfiança encontra-se abandonado à bebedeira, “diminuído na sua glória”. Esse descenso que pode ser entendido como uma decadência é apresentado por um verso curto, cuja acentuação rítmica não acompanha exatamente as de nenhuma espécie de decassílabo. Ainda que o compasso rítmico esteja acentuado pelas segunda, quinta e sexta sílabas, na verdade, o verso relaciona-se, pela sua extensão, tal como aponta Chociay, com aquele verso clássico de dez sílabas, o decassílabo. Desse modo, entendemos que, enquanto o ritmo apóia-se nas consoantes para acentuar o choque sofrido, a métrica informa a qualidade menor do poeta, que é agora um herói todo quebrado e desconjuntado, cuja heroica glória sustentada pelas “técnicas políticas” e pelas “tecnologias do eu” está diminuída.

A passagem para o segundo verso da estrofe configura-se um *enjambement*, que acentua a qualidade dos porres tomados, “violentos, diários”. Este segundo verso suscita dúvidas quanto à marcação métrica. Se for, por um lado, aceita a força da primeira vogal /o/, o adjetivo plural /violentos/ ficará com a escansão conforme sugere a regra ortográfica, e, assim, o verso manterá a continuidade métrica de seis sílabas. Mas, se, por outro lado, for aceita a elisão, ainda que esquisita, como se fosse uma violência forçada, entre /i/ e /o/, marcada pela rapidez da fala, pela dinâmica oral, o verso ficará com cinco sílabas poéticas, ou seja, se transformará em um redondilho menor. Não se trata de investir em um tipo de metrificação para fundamentar e prosseguir nossa interpretação. Pensamos que essa característica dúbia faz parte da prática desleixada assumida pelo sujeito narrado no poema. Assim, mantida a interpretação do segundo

verso como hexassílabo, vemos confirmar-se a continuidade interpretativa do verso anterior, como uma construção a indicar o sujeito, o poeta referido no poema, como todo quebrado, menor e diminuído em relação ao que era anteriormente, quando ainda se relacionava com o sistema político em exercício. Aceita a possibilidade do redondilho, cria-se um vínculo surpreendente por meio da denominação “menor” com o hexassílabo e também com a tradição da poesia medieval galego-portuguesa, enquanto arcabouço de versos cultos e populares com temáticas amorosas, irônicas e satíricas, e da poesia camoniana, visto que, além dos famosos decassílabos, o autor de *Os lusíadas* compôs redondilhos maiores e menores. A força das imagens do verso redireciona o olhar do poeta diminuído e menor para a sensação e percepção da violência diária não apenas causada pelos porres tomados, mas pela vida cotidiana a ser vivida a partir de então, isto é, sem os louros e o patrocínio de quem detém o poder.

Então, o poeta menor e abandonado que descuida da própria arte de compor, lançando mão do metro de seis sílabas em “e a desleixar os versos” e, com isso, mais uma vez demonstrando o jogo quase imperceptível entre o desleixo e o estado “menor” do poeta glorificado, fundamenta, no quarto verso, a bebedeira e a prática descuidada pelo fato de não ter discípulos. Como já havíamos afirmado, o verso “violentos, diários” não deixa de ser uma situação mais próxima do cotidiano, cujo teor violento desfaz as benesses do aparato político anteriormente experimentado pelo poeta e, portanto, oferece uma espécie de anonimato ao escritor por já não ter mais discípulos e por somente os outros poetas serem imitados, isto é, aqueles poetas rivais cuja glória estava em alta na bolsa de apoio da câmara em exercício, tal como apontado na segunda estrofe do poema. Dessa forma, o verso em que é pronunciada a ausência de discípulos é um redondilho maior. Trata-se, portanto, como já demonstrado no poema de sete faces, de uma metrificação bastante utilizada popularmente.

Assim como o redondilho menor, o maior já era consideravelmente utilizado na poesia galego-portuguesa medieval, constituindo-se em um dos versos originários daquele período.²²² Além dos versos de cinco sílabas, Camões também lançou mão dos setessílabos em diversos poemas de temática amorosa e Fernando Pessoa, ortônimo, tendo empregado os redondilhos menores em diversos poemas do *Cancioneiro*, como no grave “Hora morta”, não se eximiu de compor divertidas *Quadras ao gosto popular* em redondilhos maiores. É verdade que essa metrificação de sete sílabas surge nos

²²² CHOCIAY, *op. cit.*, p. 88.

poemas das mais diversas épocas, como em Camões. Contudo, a ligação desse verso com o âmbito especificamente popular nasce no medievo e encontra ressonância no movimento romântico, porque, entre outras linhas de força, alinhada ao pensamento de liberdade em relação às formas eruditas delimitadas pelas poéticas em vigência no período, estava a recuperação de formas folclóricas presentes nas cantigas medievais, como, por exemplo, no caso da poesia em língua portuguesa, os redondilhos menores e maiores, com o intuito de afirmar a característica local e as raízes da cultura nacional. Como efeito dessa recuperação popular, Gonçalves Dias canta a sua pátria, em redondilhos maiores, lançando mão das plantas e aves comuns em sua terra natal no famigerado poema “Canção do exílio”.

O caráter popular dos setessílabos, “o metro da preferência popular”²²³, no verso drummondiano em questão, “se já não tinha discípulos”, ganha força pela comparação com os versos anteriores. Se, portanto, como temos nos esforçado para demonstrar, a escolha dos versos pode também compor parte da significação, como os usos do “heroico quebrado” e do “redondilho menor”, que sinalizam o estado menor e desgastado do sujeito narrado perante o sistema político vigente, então, o “redondilho maior”, ao confirmar a ausência de seguidores e enfatizar sutilmente o abandono do sujeito, afirma uma mudança na condição desse mesmo sujeito: ele torna-se “maior” por não estar mais inserido como engrenagem de um sistema e por compor o “metro da preferência popular”, sem participar de um ordenamento servil.

A ligação com o popular não se desvincula da relação com os acontecimentos “violentos, diários” da realidade experimentada pelo sujeito, que do alto reconhecimento decai ao anonimato profundo e que do estrelato glorificador descende às violentas sensações cotidianas. Assim, os redondilhos “maior” e “menor” se cruzam para afirmar a independência e a solidão do poeta narrado. Esse novo estado inclui o equívoco gramatical como parte do desleixo, modo de operar e produzir versos, em que o sinal negativo torna-se positivo e o que anteriormente era positivo é transfigurado pelo negativo. Por um lado, o “desleixo” configura-se como “erro”, pois os versos gramaticalmente estão quebrados, quando talvez pudessem adquirir fluência pelo recurso ao *enjambement* ou pela simples troca dos pontos-finais por vírgulas. Por outro lado, se levado em conta o trabalho com cada um dos versos, o mesmo “desleixo” ironicamente deixa ver uma atenção perspicaz quanto à possibilidade de se criar

²²³ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 540.

significações novas a partir de um sistema constituído. Exatamente do desleixo e do erro é que o sujeito encontra uma forma de caminhar, não optando por exclusões, mas por reuniões. Nesse jeito estranho de fazer algo dar “certo” por meio do “errado”, o sujeito reafirma o caráter *gauche* instituído pelo anjo “torto”, característica que contém em si o torto e o correto.

O último verso da estrofe é um lamento embriagado por tomar como fato a falta de discípulos e por confirmá-lo com o entendimento de que apenas os poetas rivais, cuja glória havia crescido, possuíam imitadores. O verso é composto por doze sílabas poéticas, o que tradicionalmente constitui o clássico “alexandrino”. No poema das sete faces, na quarta face, em que o sujeito é retratado como “sério, simples e forte”, havíamos afirmado que, apesar do semblante grave, os contornos da imagem pintada contêm as polaridades “maior” e “menor” por serem redondilhos, e ironicamente “errava”, ou melhor, ia contra a indicação ou a “lei orgânica” proposta por Bilac e Passos para a perfeita composição da antiga metrificacão épica.

De origem medieval, como os redondilhos, o alexandrino tinha um caráter heroico e grandioso, enquanto os redondilhos eram mais simples e populares. Os tratadistas parnasianos brasileiros propunham como “lei orgânica” do verso de doze sílabas a composiçã centrada em dois versos de seis sílabas. Sendo assim, se a última palavra do primeiro hemistíquio for grave, ou paroxítona, a primeira palavra do segundo hemistíquio deverá começar por uma vogal, ou pela consoante /h/, e, além disso, a última palavra do segundo hemistíquio “nunca” deverá ser esdrúxula, ou paroxítona.²²⁴ Bilac e Passos até reconhecem que alguns poetas modernos têm rompido com a lei orgânica do alexandrino e suspeno a “tirania do hemistíquio”. Contudo, agindo como se fossem chefes dentro da política literária, ambos postulam que “o alexandrino clássico, o verdadeiro, o legítimo” é aquele que obedece aos preceitos rígidos já estipulados, pois o verso que não for assim composto “seria um alexandrino errado, ou melhor, seria um verso de doze sílabas, formado de dois versos de seis sílabas, mas não seria um alexandrino”²²⁵.

Levando-se em consideração os apontamentos de Bilac e Passos, o verso drummondiano em questão, assim como o de doze sílabas da quarta estrofe do poema das sete faces, será lido aqui como se sobreposto aos moldes e delineamentos propostos

²²⁴ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 65.

²²⁵ IDEM.

pelos tratadistas. Sendo assim, em “se só os outros poetas eram imitados”, nota-se que a acentuação rítmica obedece a um esquema quaternário com acentuação em /se SÓ os outros poetas eram imitados/, ou seja, nas segunda, sexta, oitava e última sílabas tônicas, desconfigurando a acentuação com dois segmentos rítmicos, sexta e última sílabas, ou com três, nas quarta, sexta e última sílabas tônicas, tão características dessa metrificação. A esse desacordo no plano do ritmo, liga-se a imperfeita divisão em dois hemístiquios de seis sílabas, porque precisamente a palavra /poetas/ é grave, por ser acentuada em /e/, e, além disso, por se tratar de um substantivo plural, o fonema /s/ impede a possível elisão do /a/ final com o /e/ inicial do verbo /eram/. Com isso, o verso não cumpre à risca a “lei orgânica do alexandrino”, determinada pelos tratadistas brasileiros.

Ora, o que vale apontar aqui é que o fato de o alexandrino não estar composto como determina a lei significa, na verdade, que a imitação dos “outros poetas” é malfeita. Nesse sentido, não ter discípulos não necessariamente configura-se um ponto negativo, porque de nada adianta ser imitado se a própria imitação é imperfeita. Se nos lembrarmos que, apesar de ter tido os próprios versos ridicularizados pelo jornal governista, o poeta narrado sabia que seus versos eram bons, tornando-se possível inferir que, de forma enviesada, o verso deixa entrever que os poetas “rivais”, por terem discípulos que não faziam boas imitações, não eram tão bons como poderia ser suposto. Nesse sentido, não basta ter o apoio do chefe político, do jornal governista e da câmara para que seja confirmada a qualidade de um poeta.

A dificuldade da imitação, como vimos, passa pela incapacidade de ajustar a composição do verso ao delimitado pela regra tradicional do alexandrino clássico. A regra é violada pelo fato de a palavra em que recai a marcação da sexta sílaba ser uma paroxítona, o que exigiria que a palavra seguinte se iniciasse com vogal ou com a consoante aspirada /h/ para que ocorresse a elisão vocálica entre o fim e o início das palavras em questão. No entanto, a palavra em que acontece a marcação tônica da sílaba é um substantivo plural, /poetas/, impedindo a elisão com a palavra posterior /eram/. É sintomático o fato de ser precisamente a consoante sibilante /s/ o detalhe a impedir a correta elisão. Tomando-se o verso como um todo, percebe-se que a ocorrência da mesma consoante cria uma dificuldade fônica que torna difícil a pronúncia no início do verso em questão. Vale apontar que precisamente a ocorrência desse aspecto sonoro já havia sido tratada por Bilac e Passos como característica de “versos duros”, ou seja,

de versos em que as palavras formam uma “pronúncia desagradável ou difícil”²²⁶. O exemplo dado pelos tratadistas envolve a ocorrência de monossílabos bem acentuados e a repetição da mesma consoante, como em “sem ser são”²²⁷.

O alexandrino em consideração na estrofe drummondiana tem no seu início um segmento fônico em que os monossílabos /se só/ formam um som com alto volume sibilante, que é amplificado pela quase elisão entre /só/ e /os/, soando basicamente /se só^us/, pois, apesar da força da vogal aberta /ó/ de /só/, ela não parece elidir completamente a /o/ fechada de /os/, o que gera um leve e tímido som de fundo na pronúncia, forçando a elisão: a /o/ grave é fraca o suficiente para não constituir uma marcação rítmica sólida e ela é forte o suficiente para resistir a ser incorporada na pronúncia pela /ó/ mais intensa e aguda. A continuidade dessa percepção sonora se estende pela ligação entre a /s/ final de /os/ com a /o/ inicial de /outros/, tornando a escuta do plano fônico do início do alexandrino algo como /sissó^uzôtrus/. Nesse trecho do verso, há a marcação de três segmentos rítmicos /si_só^u_zô/ ligados pela pronúncia sibilante que a rigor não asseguram qualquer sentido.

Além do equívoco quanto ao aspecto gramatical, o exagero do uso das consoantes sibilantes endurece a pronúncia do verso e não contribui para o conteúdo. Entretanto, esse excesso ajuda a compor toda a estruturação sonora da estrofe, visto que há grande ocorrência de aliteração com /s/ e assonância com /o/. O sibilo incômodo do alexandrino está espalhado pelos versos, por meio das dezesseis ocorrências da consoante /s/ e das chiantes /x/ e /j/, com o intuito de dar maior efeito à condição de abandono do poeta após o rompimento com o *establishment* político. Outrora ligados à rua e saídos dos bondes que passavam cheios de pernas, os ruídos atingiam com o som exterior do mundo o interior do observador à janela; agora eles inundam a vida do sujeito no momento de passagem entre o estágio em que era visto como uma peça do sistema e a abertura para a liberdade solitária. Esse instante de transição é permeado pelo tom enérgico do efeito de assonância extraído da /o/, cuja força soa mais estridente, quando aberta e aguda em /tomar/, /porres/ e /só/, e mais grave, quando fechada e pesada em /versos/, /outros/ e /discípulos/.

Esses efeitos sonoros destacam a ideia de que estar por si só, sem apoio e sem discípulos, é uma escolha que pressupõe compor-se da potência fônica e, com isso,

²²⁶ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 70.

²²⁷ IDEM.

aventurar-se solitariamente com os estratos ruidosamente desarmônicos da experiência com o intuito de figurar os fatos “violentos, diários” do mundo e vivenciá-los nos detalhes da estrutura poética. Dessa forma, essa nova vida escolhida pelo poeta, na esteira daquela sugerida por Lipking, transfigura-se, nesse ponto de passagem do poema, em terra estranha, onde ele se recolhe em seu canto abandonado e cria a ventura, o próprio destino, pois já não se trata mais de aceitar a segurança do cuidado proporcionada pelo sistema, mas de aceitar as dificuldades do abandono, como a de estar jogado a si mesmo, compreendendo que “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”²²⁸ pelo próprio sujeito na estranheza dessa terra que é a linguagem poética.

Essas considerações a respeito do plano fônico, portanto, evidenciam e acentuam ainda mais a farsa daquela imitação inócua, que não gera qualquer reflexão para a composição poética, e destacam e lançam luz para o conhecimento do próprio poeta sobre os elementos daquilo que compõe a sua vida. Assim, os poetas são mal imitados não apenas porque aqueles que os imitam são incapazes de reproduzir com alguma competência técnica o que os supostos mestres fazem, mas também significa que esses mestres, agora apoiados pela câmara em exercício, não são bons suficientemente na arte do verso. Essa observação crítica não deve reduzir o verso em questão a uma consideração determinante que indique apenas o lado daquele que decidiu romper com a estrutura política e que, devido às consequências, passou a denunciar as mazelas literárias dos adversários.

Como já afirmamos na leitura de “Poema de sete faces”, o presente poema também não parece operar por exclusões. A constituição dos versos da estrofe demonstra um desleixo quanto ao apoio gramatical, mas não está totalmente desprovida de certa correção na forma estrutural da métrica. Cada um desses versos apresenta uma espécie de figuração do estado do sujeito narrado, bêbado e desleixado, alinhada a uma profunda concentração quanto aos elementos estruturais e formais dos versos. O sujeito narrado tem a caracterização de sua condição formada na estrofe pelo uso de metros cujas denominações revelam exatamente o estado “menor” em que se encontrava após o rompimento com o *status quo* político, ao mesmo tempo em que também se revela o seu crescimento, ficando “maior” popularmente, por afastar-se e se encontrar jogado ou abandonado para criar a partir do desleixo.

²²⁸ ANDRADE, *O avesso das coisas*, p. 25.

Nesse sentido, o erro imitativo apontado no último verso da estrofe pode ser compreendido como um equívoco de composição que atesta a qualidade negativa do imitador e a do imitado, bem como pode ser entendido como uma estratégia que ao apresentar um erro disfarçadamente revela um acerto. O sujeito narrado por não se desvencilhar do âmbito do significante ironicamente, por estar sob o efeito da embriaguez, joga com a impossibilidade de criar um verso alexandrino perfeito, como prescrevem Bilac e Passos. Abordamos o alexandrino em questão como se estivesse sobreposto às prescrições dos tratadistas brasileiros, o que permitiu-nos observar que os elementos encontrados no verso estavam em desacordo com as minúcias estipuladas no tratado. A falha imitativa torna-se fundamento para a criação de um verso sem rigor.

Se o erro na imitação está tecnicamente em desacordo com a regra ditada pelos “chefes políticos” tratadistas, esse mesmo erro torna-se recurso criativo desleixado de quem está vivendo jogado e aos porres. O verso empaca porque imita, sem produzir algo como determina a prescrição, e, a partir dessa mesma imitação, extrai sons, ritmos e significações estranhas ao clássico verso alexandrino. No redondilho anterior, o poeta havia tornado-se “maior”, já sem discípulos, por estar mais próximo da força da “embriaguez” nietzschiana proporcionada pelos elementos populares, “violentos, diários”, o que não o impediu de se expressar com o ímpeto oferecido pela força da embriaguez por meio de um verso clássico, dando a ver no interior do já delimitado pela tradição não o fechamento, mas a abertura para um novo gesto e para um novo canto. Não há uma operação por exclusão, os elementos compositivos tornam-se fontes para um novo elemento. Bilac e Passos não são refutados, porque, na verdade, as suas reflexões dão ensejo para novas possibilidades interventivas e criativas.

O verso é trabalhado, portanto, no limite da ambiguidade em que o erro banal transfigura-se em acerto original, dificultando a leitura sem a consideração dos dois pontos de vista. Assim, o verso encontra-se na instância que procura estar entre dois polos, entre o acerto e o erro, entre o maior e o menor, entre o acolhimento da tradição e do popular, entre o interior do sistema e o seu fora, não se fixando de forma irreduzível, porque se movimenta criativamente para ambos os lados a fim de criar um gesto novo e transformar ininterruptamente o próprio *canto*. De certo modo, esse jeito “desleixado”, na acepção drummondiana, é como uma antecipação aos “caprichos e relaxos”²²⁹ de

²²⁹ Para uma abordagem ampla e contextualizada do livro leminskiano, conferir a tese de Rafael Fava Belúzio, *Quatro clics em Paulo Leminski*, FALE/UFMG, pp. 54-84.

Paulo Leminski, que opera, na seção homônima do livro de 1983, a partir de linguagem, à Oswald de Andrade, mais solta, direta e cotidiana, como a empregada pela “poesia marginal”. Contudo, se poetas como Cacaso e Francisco Alvim percorriam caminhos muitos diferentes do Concretismo, Leminski aproximava-se da vanguarda paulista por meio do uso consciente de procedimentos implementados pela poesia concreta, como o espaçamento de versos e palavras na página, alinhado à reiteração de fonemas que formam conexões sonoras, semânticas e, até mesmo, visuais entre as palavras, sem abrir mão de ritmo, de métrica e de rima.

A mistura de elementos poéticos e vivenciais faz com que o sujeito poético leminskiano, no poema “desmontando o frevo”, na interação com a dança carnavalesca popular descubra um “jeito mestiço de ser”²³⁰, ou seja, “um jeito misto”²³¹ que, por sua vez, não quer a acomodação, mas, mais propriamente, “nunca estar tranquilo/ com aquilo/ nem com isto”²³². Essa distinção intranquila não está propriamente resguardada em um lado, “nem com aquilo e nem com isto”, porque o “jeito misto” tem a característica “de ser meio”²³³, de estar entre e conter as distinções sem estagnar-se e optar por aquilo ou por isto, ainda que esse “ser meio” exija, ao mesmo tempo, “meio ser”, como um ser relaxadamente abandonado aos porres, incompleto como um verso heroico caprichosamente quebrado. Essa intranquilidade apresentada pelo “jeito misto” de ser com capricho e com relaxo do sujeito leminskiano é também o efeito do desleixo dos versos do sujeito poético do poema de Drummond porque ambos procuram “ser meio” de confluência entre posições e conhecimentos divergentes, “sem deixar/ de ser inteiro”²³⁴, e “meio ser” do caminho, da meta, da completude e da totalidade que não desiste “de ser completo/ mistério”²³⁵, como uma “besta” ou como uma “coisa”. Esse jeito estranho de portar-se sem definir um ponto seguro e fixo para fundamentar o lado das próprias escolhas é assumido pelo sujeito do poema drummondiano como um “desleixo”, porque começa a descuidar da gramática e a tropeçar no ritmo dos versos por conta da bebedeira alcoólica.

²³⁰ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*, p. 16. Lendo de passagem o mesmo poema, Belúzio lembra que “desenvolver uma estética que deseje isto e aquilo é uma expressão do jeito mestiço” (BELÚZIO, *op. cit.*, p. 62).

²³¹ LEMINSKI, *op. cit.*, p. 16.

²³² IBIDEM.

²³³ IBIDEM.

²³⁴ IBIDEM.

²³⁵ IBIDEM.

Como apontamos com Foucault, o Estado olha para os indivíduos com o intuito de assumir para si imperiosamente a responsabilidade pelo “cuidado da vida natural dos indivíduos”, como parte das suas “técnicas políticas”. Essa forma de cuidado estará ligada aos “processos de subjetivação” que se esforçam para que os indivíduos vinculem as suas identidades e as suas consciências, instâncias íntimas do próprio ser, “a um poder de controle externo”. O desleixo dos versos assumido pelo sujeito poético no poema não é apenas um equívoco qualquer por conta da condição embriagada vivenciada como consequência do rompimento recém-estabelecido. Na verdade, os erros tornam-se matéria para constituição simbólica de sentidos para esse sujeito abandonado aos porres.

Os versos apresentados configuram, como nos esforçamos para demonstrar, a condição do sujeito, cujo desleixo não se confirma necessariamente como ponto negativo. O jeito desleixado dos versos deixa ver que aquilo que é visto e apresentado como descuido é, na verdade, pensado com grande cuidado. Contrariamente ao que se poderia pensar em relação ao rompimento com o *establishment*, abrir mão do “cuidado” do Estado não significa que o abandonado pelos amigos e jogado em casa à própria sorte torne-se desprovido de qualquer proteção de si, porque, nesse caso, o descuido de si ironicamente é o cuidado de si por errar com o intuito de acertar. O desleixo contém, ao mesmo tempo, o apuro com os versos, incluindo cada detalhe do ritmo, da métrica, do fonema e da gramática. Tudo contribui para criar a imagem do sujeito, que é feito dos elementos constituintes do poema, neste espaço em que ele constrói o seu destino, a sua forma de vida e a sua aventura. Desse modo, o relaxo transfigura-se em capricho sem que o capricho deixe de ser um relaxo. Essas instâncias não se desvinculam, não se excluem, porque o sujeito do poema experimenta nesse estranho *sweet home* que é o próprio poema a disputa de estados divergentes, figurando e vivenciando os fatos exteriores, já que “afinal a vida é um bruto romance/ e nós vivemos folhetins sem o saber”²³⁶.

²³⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 19.

2.2. Seguindo a esmo

Uma ocasião em que não tinha dinheiro
para tomar o seu conhaque
saiu à toa pelas ruas escuras.
Parou na ponte sobre o rio moroso,
o rio que lá embaixo pouco se importava com ele
e no entanto o chamava
para misteriosos carnavais.

Na continuidade do poema o sujeito sóbrio por não ter dinheiro para a bebida, “para tomar o seu conhaque”, desponta a partir de uma apresentação mais límpida em relação ao tratamento da linguagem, já sem as impurezas gramaticais anotadas no segmento anterior. No entanto, ainda que haja a presença de *enjambements* nos três primeiros versos, deixando fluir a saída do sujeito para a rua, a ausência de vírgula entre o segundo e o terceiro versos deixar ver uma pausa anterior à saída do sujeito. Nessa *versura* o pronome indicativo de terceira pessoa é deixado em elipse, acompanhando as duas estrofes anteriores, o que cria a sensação de intimidade entre quem está narrando e quem é narrado. A sobriedade forçada, efeito também do poder do chefe, visto que o poeta não tem dinheiro, leva à decisão de caminhar despretensiosamente pelas ruas, ao acaso, sem destino aparente, pois a escuridão das ruas talvez não permita ao olhar projetar-se a distância à observação de pernas, de cores, de bondes e do céu.

O momento sóbrio é ditado pelo ritmo desacertado do verso de doze sílabas que abre a estrofe. Inusitada a repetição de um verso com o mesmo número de sílabas daquele que fechou a estrofe anterior. Naquela passagem, o poeta bêbado era narrado como se tentasse imitar os alexandrinos malfeitos pelos discípulos dos “outros poetas”. As leis do verso clássico não eram seguidas como postulada pelos tratados de versificação, o que proporcionava uma criação sem precisão de ritmo e sentido. Obviamente que essa imperfeição era de modo engenhoso incluída à prática do poeta em questão, tornando-se matéria para a composição. Agora a repetição do mesmo número de sílabas poéticas sugere um modo diferente de compreensão do verso, visto que ele também não obedece às regras estipuladas para a composição do alexandrino. Com acentuação rítmica esquisita nas quinta, oitava, nona e décima segunda sílabas, o verso não contém a divisão central em duas partes de seis sílabas, entendida, por Bilac e Passos, como a “tirania do hemistíquio”²³⁷. A ocasião que desponta para o sujeito

²³⁷ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 65.

narrado, após o momento de passagem da estrofe anterior, é justamente caminhar sem seguir uma “regra essencial”²³⁸ unívoca, determinante tanto para a composição dos versos como para a ordem política.

Mesmo não se encaixando nos parâmetros ordenadores do tratado de Bilac e Passos, o verso indica que a lucidez do sujeito ainda está embebida em ritmo que não confere a segurança necessária para o caminho seguro, cambaleando na pronúncia. As tônicas estão “fora de lugar”, e isso aguça, por meio dos sons extraídos desse deslocamento, a interpretação. As acentuações recaem, primeiramente, nas assonâncias provocadas pelo /ão/ em /ocasiÃO/ e /nÃO/, cujo efeito nasalizado conflui com a mesma sensação nasal gerada pela /m/, em /UMa/ e /em/, e, posteriormente, pela /n/, em /tINha/ e /dINheiro/. Assim, a confluência desses fonemas com som nasal sugere a ideia de certa lentidão e languidez, como se após o turbilhão vivenciado na estrofe anterior o instante do verso fosse de ressaca, com ritmo mais lento e fora de lugar. Esse langor mais esticado pelas primeiras sílabas nasais com sensação de ressaca é atravessado bruscamente pelo ataque estridente da tônica de /TInha/, soando no contratempo do fluxo rítmico. O som agudo da /i/ combinado com o fonema plosivo /t/ produz um choque que é repetido no início de /DInheiro/. A força de /Ti-Di/ gera estranhamente um ritmo sincopado no fim do verso que, ao quebrar a lentidão rítmica da primeira parte, ganha um ar divertido, quase onomatopaico, por imitar o barulho de uma caixa registradora ou de moedas se chocando. A repentina mudança no andamento do verso adiciona à lentidão da ocasião um choque de sobriedade. Dessa forma, o primeiro verso que caminhava lerdo de ressaca é, antes do encadeamento do verso seguinte, atravessado por uma síncope aguda que, como se visasse a sacudir o sujeito de seu estado de apatia, alerta para a falta de dinheiro. O malabarismo rítmico serviu. No segundo verso, como se sóbrio pela situação de estar sem dinheiro para beber, há o emprego do octossílabo.

Tendo em vista um amplo lastro histórico, Rogério Chociay aponta que esse metro penetrou na poesia trovadoresca portuguesa pela influência francesa, praticamente deixando de ser usado no período do Classicismo.²³⁹ Além disso, segundo Chociay, foram os poetas dos romantismos lusitano e brasileiro, bem como os modernos, que se atentaram para os diversos recursos do metro na língua, explorando-o

²³⁸ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 65.

²³⁹ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 91.

em múltiplas combinações.²⁴⁰ Assim, ainda que timidamente, Almeida Garret, em Portugal, Gonçalves Dias, Machado de Assis e Guerra Junqueiro, no Brasil, coincidentemente após o prognóstico de António Feliciano Castilho, para quem o octossílabo já tinha a referência francesa para ser apreciado em português, reavivaram um verso estrangeiro situado na língua portuguesa no período medieval, cumprindo, portanto, uma das estratégias romântica de resgatar livremente formas daquele período muito pouco lembradas em séculos posteriores, tal como afirmamos ter ocorrido com os redondilhos maior e menor. Uma explicação plausível para o repentino gosto pelo metro de oito sílabas, de acordo com Chociay, deve-se ao fato de as lições de Castilho terem ajudado a consolidar o seu uso, já que a poesia trovadoresca não havia conseguido estabelecê-lo. Ele destaca que poetas do parnasianismo e do simbolismo brasileiros, além de modernos como Ribeiro Couto, Jorge de Lima e Cecília Meireles, que o empregou mais que Alphonsus Guimarães, sofreram influência da grande tradição da literatura francesa, tendo em vista que até mesmo as fontes de Castilho, ainda segundo Chociay, não eram outras além dos próprios manuais franceses.²⁴¹

Apesar das diversas combinações dos esquemas rítmicos efetuadas pelos poetas românticos e modernos, o metro octossílabo pode ter se consolidado no Brasil, principalmente, por Bilac e Passos terem, no *Tratado de versificação*, sugerido na teoria e na prática o uso das possibilidades baseadas no ritmo acentuado nas quarta e oitava sílabas.²⁴² Assim, o metro cultuado pelos franceses, sinônimo de tradição permeada com alta cultura e com ilustração, muito apreciado na poesia brasileira pelos poetas parnasianos,²⁴³ torna-se indicador de uma cultura cosmopolita e esclarecida e deve estar rigorosamente e elegantemente bem ajustado. Nada deve estar “fora de lugar”, torto ou desajeitado. A marca da sobriedade do sujeito descrito no poema drummondiano pode ser percebida também na acentuação tônica, que segue a prescrição parnasiana com a cesura na quarta sílaba. O verso aparentemente se comporta de acordo com o ordenado para o uso do metro e de seu ritmo, dando continuidade às consoantes de efeito plosivo, como as utilizadas no fim do verso anterior, só que agora as consoantes /p/, /t/, /c/ e /q/ agem como sinal de choque pelo fato de o sujeito estar impossibilitado de apreciar o seu desejoso conhaque.

²⁴⁰ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 92.

²⁴¹ IDEM, p. 94.

²⁴² IBIDEM, p. 92.

²⁴³ BANDEIRA, *op. cit.*, p. 540.

Arrigucci Júnior notou com precisão, no início de seu ensaio sobre a capacidade reflexiva e pensante da poesia produzida pelo poeta mineiro, que na obra de Drummond “tudo acontece por conflito”²⁴⁴. Essa tensão conflituosa obviamente é perceptível no corpo do que até agora falamos a respeito do poema “Política”, e apreciá-la no verso em questão apenas confirma o que o arguto crítico percebeu no conjunto da poesia drummondiana. A maneira como o verso deixou-se apresentar em nosso comentário pode sugerir uma resignação às normas determinadas de composição do metro, contudo vale destacar que, até mesmo um posicionamento aparentemente passivo, pode significar uma ação conflitiva. Como já afirmamos, não parece haver nessa poesia, a intenção de exclusão. As articulações são promovidas de um jeito mestiço em que o meio termo pode ser também um caminho possível para alimentar a enigmática potência reflexiva dessa obra em que, de fato, “tudo acontece por conflito”.

Então, se, por um lado, o verso transgride as delimitações normativas, por outro poderá aceitar essas mesmas balizas para a própria constituição de sentido, como pensamos ser o caso em questão. O sentido que tateamos por meio da forma é aquele que confirme a disposição sóbria do sujeito, cuja falta de dinheiro faça-o atentar-se, por meio do espanto promovido pelas plosivas, para o próprio estado solitário e sóbrio. O fundo conflituoso no verso, ainda aproveitando o tiro certo de Arrigucci Júnior, é o espanto paradoxal do sujeito que é falado por um verso de origem francesa com acentuação rítmica determinada pela alta cúpula da política parnasiana, caracterizando o saber cultural e ilustrado, e que, ao mesmo tempo, espantosamente sequer tem dinheiro para adquirir produtos mercantis, como o conhaque, gerados pela mesma cultura, o que, após ter bebido todo o dinheiro que lhe restava na estrofe anterior, evidencia o isolamento social quanto à aquisição de bens de consumo. A vida solitária, afastada dos fios condutores do sistema político, em médio prazo pode não render ao poeta nem a possibilidade de se entorpecer.

A passagem do segundo ao terceiro verso, que encerra o movimento iniciado no primeiro, é um *enjambement* cuja falta de pontuação dá a cadência e a fluência da ocasião, equilibrando o espanto pela falta de dinheiro e a saída sóbria para as ruas. Apesar de haver a ausência de pontuação entre o segundo e o terceiro versos, surge na passagem, entre “conhaque/ saiu”, uma breve hesitação que antecede a ação do sujeito de sair, devido à mudança no movimento rítmico entre os versos. Essa sensação é criada

²⁴⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Coração partido*, p. 15.

porque o pronome indicativo de terceira pessoa está oculto, como se o pronome que remete ao sujeito narrado não precisasse a todo instante ser de forma anafórica recapitulado. A elisão do pronome, como é possível notar desde “Vivia jogado em casa”, chama a atenção por sugerir que, nesse caso, o estado do sujeito se revela pelo objeto da frase – a escuridão das ruas indica a solidão do próprio sujeito – e com o objeto do poema – o verso em si com as suas denominações e ritmos que aludem à condição do sujeito.

Em “Poema de sete faces”, nos esforçamos para dar a ver as articulações, tal como Arrigucci Júnior já havia afirmado, apoiando-se na *Teoria estética* de Theodor Adorno, sobre a “capacidade artística” de Drummond para “integrar a multiplicidade na unidade”²⁴⁵, ou seja, integrar as diversas matérias à unidade do sujeito, que não se descola da unidade do próprio poema, porque é também, a nosso ver, o próprio “poema”, a unidade, que contém as “sete faces”, a diversidade. O sujeito habita sem se distinguir do seu *canto* estranho, da sua casa própria, da sua terra que é o poema em si, nele recolhendo os objetos da diversidade e da multiplicidade do mundo, sem reduzi-los a um denominador comum determinado pela posição central do morador. Na verdade, esses objetos ao serem olhados pelo sujeito se articulam para modificar o próprio sujeito, como a imagem das pernas que bate fundo no coração, ao passo que o olhar contemplativo do observador concentra-se de maneira espantosa nas coisas com o intuito de, a partir do poema, dar-lhes algum sentido renovado.

O recurso à categoria gramatical sutilmente revela a estreita ligação daquele que é narrado com os objetos frasais, os quais contribuem para dar uma ideia possível de sua condição anímica. Além disso, os próprios objetos materiais do poema, como a metrificação, o ritmo, o fonema e, até mesmo, a gramática, também constroem a imagem do sujeito, que não se diferencia da do poema. Nesse sentido, ao elidir sujeito e objeto, aquilo sobre o que se fala pode, a um só tempo, dizer do sujeito e do poema. Ao ajudar a compor o ritmo na passagem de um verso ao outro, a supressão do sujeito cria um efeito em que se torna indiscernível para a interpretação o que é objeto e o que é sujeito, sendo possível observar uma característica misteriosa, desconhecida e inexplorada que, a cada fonema, ritmo, metro e verso, revela de forma renovada o que estava velado em relação ao sujeito e ao poema.

²⁴⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 32.

Esse aspecto oculto e inexplorado do sujeito que vai se revelando e se abrindo a cada instante do poema liga-se à prática literária do cubismo, que, como vimos em “Poema de sete faces”, dá a ver, por meio da organização dos elementos da composição, aquilo que, no início deste trabalho, Golding²⁴⁶ indicava ao estudar as obras de Picasso e Braque sobre a imagem se constituir de um modo em que os elementos intrínsecos interagem livremente entre si, cuja função não propriamente seja determinada por representações já estabelecidas, mas se configuram na interação solta com os próprios elementos compositivos. Assim, à medida que a interpretação caminha novas possibilidades vão se abrindo para o sujeito oculto e indeterminado que está entrelaçado à linguagem do poema, pois, nela, o sujeito vai se descobrindo a cada passo, composto por fonemas, ritmos e metros, sem, contudo, vislumbrar um posicionamento fixo ou uma representação acabada de si.

Em alguns momentos, aludimos a essa errância do sujeito como movimento de uma aventura que procura reunir, tal como Drummond afirmara em carta, já lembrada por nós, a João Cabral, na poesia as experiências que se realizam dentro e fora do sujeito. A aventura não se encontra, de acordo com Drummond, nos acontecimentos exteriores, mas na maneira como são transfigurados no poema e experimentados, ou seja, é exatamente a capacidade de articulação, pensada por Arrigucci Júnior, que congrega a multiplicidade de fatos exteriores, como as determinações do sistema político, articulando-as com diversas estruturas intrínsecas, para reuni-las à experiência da unidade do poema e do sujeito, que, vale dizer, é sempre inacabada. O inacabamento de algo que está sempre por se construir, um risco assumido por meio, por exemplo, do recurso aos diversos metros, o que, neste caso, não significa o acabamento bem feito, e sim a livre construção a partir de medidas diferentes, em um processo que não se encerra nas medidas, pois os ritmos, as cesuras e os fonemas impedem o estabelecimento fixo da expressão. Romper com o sistema político é se abrir e se abandonar à aventura em que a ventura é precisamente o desvelamento do que está oculto para o sujeito e para o poema.

Apesar de termos localizado-a em pelo menos duas ocasiões, na troca de cartas entre Drummond e Cabral e no livro de aforismos, a palavra “aventura” não é tão estranha para a poética drummondiana. Em *Boitempo* (1969/1973/1979), por exemplo, há uma passagem importante em que uma situação aventureira surge para o eu lírico.

²⁴⁶ STANGOS, *Conceitos da arte moderna*, p. 45.

Trata-se do primeiro entre os quatro poemas de “O fim da casa paterna”, pertencente ao ciclo “Primeiro Colégio”. O poema memorialístico relata o momento em que o menino deve partir em viagem do interior da casa dos pais ao exterior que é o colégio, onde, situado bem longe do mato e da serra, tudo é diferente: o colchão, os padres professores com “fisionomia indecifrável”²⁴⁷, o céu que é de exílio e a hora de se levantar que, ao passar a ser em série, perde a glória de ser individualmente o instante “soberano” do sujeito. Toda a diferença desse novo sistema em que ele é apenas mais um entre todos, longe da voz musical da mãe e da proteção guerreira do pai, gera no menino medo quanto ao que nunca viu, fazendo-o ponderar sobre dobrar-se a essa “regra nova de viver”²⁴⁸, isto é, “ser outro que não eu, até agora”²⁴⁹. É claro que o acontecimento vivencial causa um choque no menino por oferecer a ele a descoberta reveladora de que “ser outro”, não aquele que “até agora” ele conhecia como relíquia bem cuidada de família, pode ser o encontro com ninguém menos do que um sujeito solitário dobrado às regras institucionais. A tautologia na qual o poema faz o intérprete escorregar é, na verdade, a repetição disfarçada de erro gramatical que ajuda a acompanhar o aspecto reflexivo do sujeito que se dobra em si mesmo. Ele vê naquele eu conhecido na casa paterna um “outro que não eu” que se revela com a solitária aventura: “Ou vou ser – talvez isso – apenas eu/ unicamente eu, a revelar-me/ na sozinha aventura em terra estranha?”²⁵⁰. Ou seja, do olhar para o mesmo eu descobre-se com a mudança um novo eu. Essa descoberta penetrante não é nada fácil para o menino, que, ao risco de estar sozinho e abandonado a si mesmo, pondera obviamente sobre o retorno à confortável vida anterior: “eu não quero ser eu, prefiro continuar/ objeto de família”²⁵¹.

Tendo como horizonte as tensões entre sujeito histórico e sujeito da escrita, Roberto Said, ao introduzir a leitura do mesmo poema, situa a saída do jovem garoto da casa paterna como “a experiência em si do novo”²⁵². A nova vivência “muito além de mato e serra”²⁵³, apresentada como um distanciamento do lugar de origem, tornou-se, segundo Said, a “primeira grande virada existencial”²⁵⁴ de Drummond, e também da sua geração, por possibilitar a experiência da modernidade e a novidade da experiência

²⁴⁷ ANDRADE. *Poesia completa*, p. 1086.

²⁴⁸ IDEM.

²⁴⁹ IDEM.

²⁵⁰ IDEM.

²⁵¹ IDEM, p. 1087.

²⁵² SAID, *op. cit.*, p. 30.

²⁵³ ANDRADE, *op. cit.*, p. 1086.

²⁵⁴ SAID, *op. cit.*, p. 30.

social na cidade, neste caso em Belo Horizonte.²⁵⁵ A aventureira projeção em “terra estranha” forçou o menino do poema “a se adaptar ao ritmo e à escala da vida urbana”²⁵⁶ e abriu a ele “novos imaginários”²⁵⁷ com práticas e modos não vislumbrados durante o período em que vivia na casa dos pais. O processo de mudança figura a esse “unicamente eu”²⁵⁸, ainda de acordo com Said, “novos modos de *ser* e também de apreender a realidade”²⁵⁹, conduzindo-o “a uma dobradura ontológica”²⁶⁰.

A ação de dobrar sobre si mesmo vincula-se à continuidade da temática reflexiva advinda dos escritores românticos. Como já o supracitamos, Arrigucci Júnior foi quem se esforçou por essa aproximação, recordando que Drummond não aceita essa herança passivamente. Para o crítico, a forma específica como ela é tratada por ele “define, desde este começo de sua obra, a originalidade moderna e boa parte dos conflitos específicos de sua poesia”²⁶¹. Com essa passagem pelo romantismo de linhagem alemã, Arrigucci Júnior quer, na verdade, concentrar-se no alinhamento entre sentimento e reflexão, tão caro aos escritores daquele período. Devido a isso, o crítico paulista apóia-se em Walter Benjamin, que, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, recorda que, para Friedrich Schlegel, a atividade que tem a capacidade de voltar sobre si mesma, “a capacidade de ser Eu do Eu”²⁶², não é outra senão o pensar, cujo objeto é o sujeito pensante, ou seja, nós mesmos, sem se esquecer, ainda de acordo com Arrigucci Júnior, do apreço dos românticos por criar fantasias sobre si mesmos.²⁶³

O sentimento não deve ser confundido, ainda na trilha do crítico, com o caricato transbordamento sentimental rasteiro que se tornou, ao grande público, estereótipo dos escritores e do movimento românticos, porque ele contém em si o conflito, a contradição.²⁶⁴ Essa característica tem a ver com aquela reflexiva, que Arrigucci Júnior compreende na imagem do coração tão vasto quanto o mundo pelo fato de o coração estar imbuído pela vontade de querer sempre mais, movido pela sensação de infinitude que se encontra na atividade reflexiva,²⁶⁵ como o “debruçar-se inesgotável do

²⁵⁵ SAID, *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁶ IDEM, p. 31.

²⁵⁷ IDEM.

²⁵⁸ ANDRADE, *op. cit.*, p. 1086

²⁵⁹ SAID, *op. cit.*, p. 31 (itálico no original).

²⁶⁰ IDEM.

²⁶¹ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 43.

²⁶² BENJAMIN *apud* ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁶³ IDEM.

²⁶⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁵ IDEM.

pensamento sobre si mesmo”²⁶⁶. Essa capacidade incessante da ação reflexiva, destaca Arrigucci Júnior, não deve ser entendida enquanto uma repetição vazia do pensar sobre o pensar ao longo do tempo.²⁶⁷ Na verdade, ainda persistindo com Arrigucci Júnior, a vastidão dá a ideia de um sentimento interminável, por meio do qual o coração se coloca em uma contemplação sem fim. O que se procura com isso, na esteira de Novalis, é o contato, a conexão infinita.²⁶⁸ O crítico encerra o seu “intermezzo romântico”, dizendo que a imagem do coração maior que o mundo não é uma exaltação do poder do próprio eu.²⁶⁹ Para ele, não é a força poderosa do eu que assume o lugar principal, mas a ação dramática provocada pelo “desajeitamento e a fraqueza do poeta, e seu sentimento é propriamente o de não-poder do Eu”²⁷⁰.

Para nós, o “desajeitamento” e a “fraqueza” reforçam exatamente a capacidade operativa do sujeito de não apenas “contemplar”, como bem afirma Arrigucci Júnior, mas também de “especular” sobre si mesmo, sobre a linguagem e sobre o mundo. Na sexta estrofe do poema das sete faces, já havíamos notado que era difícil a meditação a respeito da vastidão do mundo sem que sentimento e pensamento especulassem os ruídos, o pensamento que chega em “Raimundo” e o sentimento que se expressa pelos elementos formais do poema, deixando ver que meditar sobre o mundo grande é observar também as impurezas. O recurso à rima não se configurou, naquele caso, apenas como a uniformidade no som. Ele ressaltou as tensões no interior do poema, englobando as disputas inerentes ao mundo. Se, de certo modo, a rima retém as diferenças do mundo, guardando-as, dada a homofonia entre /solução/ e /coração/, na unidade que é o próprio poema, não quer dizer que de fato haja uma solução. Ao contrário, no fundo do peito, todas as diferenças podem ser sentidas, sem que haja um posicionamento pronto e acabado. A vastidão do órgão apresenta-se como uma força idealizadora por meio da qual se especula alguma solução, mas o sujeito que sustenta aquele órgão é fraco, pobre e vulgar. O coração, o sujeito e o poema não são maiores que o mundo, mas procuram recolhê-lo, medindo-se a ele. Portanto, o dobrar-se do eu sobre si mesmo não é uma “re-flexão” cuja lógica configura-se como algo abstrato e sem efeito. Na verdade, por meio do pensamento e do sentimento, aquela ação “re-

²⁶⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁷ IDEM.

²⁶⁸ IBIDEM.

²⁶⁹ IBIDEM, p. 45.

²⁷⁰ IBIDEM.

flexiva” ajuda a compreender a precariedade do sujeito, fazendo ver na linguagem que o constrói, nunca de forma reta e clara, a reunião das tensões inerentes ao mundo.

A “dobradura ontológica” pensada por Said, no poema “Fim da casa paterna”, como um dispositivo para entender a relação tensa entre sujeito poético e sujeito histórico não está distante daquela “capacidade de ser Eu do Eu”, que Arrigucci Júnior buscou em Schlegel via Benjamin. Ambas encontram aqui aquela primorosa afirmação de Drummond sobre a aventura poética não estar nos fatos vividos, mas no modo como são transformados em poesia. Assim se confirmará a capacidade do Eu, o ser reto e histórico, de configurar os fatos vividos para que o Eu, o ser dobrado e torto nascido no poema, vivencie a própria aventura poética, expressando-se por meio de versos, ritmos e sons. A aventura poética exige um “ser outro que não eu”, alguém que possa refletir, pensando e sentindo na linguagem, por exemplo, o inacabamento do sujeito por meio da rima. Por isso, Said diz que a ação de cindir o ser obrigou um novo nascimento, para que a voz – para nós o próprio canto – fosse reconfigurada aos novos espaços.²⁷¹

A possibilidade nova e diferente que no poema se abre para o menino com a reflexão sobre si mesmo surge como uma espécie de ação livre. Em “Política”, o sujeito toma a iniciativa de romper com a estrutura governante e, com isso, torna-se unicamente ele mesmo, sem se dobrar à antiga regra de viver, ainda que dobrando-se em si mesmo, sendo outro que não aquele sujeito aos cuidados das técnicas políticas, como vimos com Foucault. O preço dessa ação não é nada além de solidão, a partir da qual o sujeito vai se explorando e se descobrindo. Em “Fim da casa paterna”, não há um rompimento consciente do próprio sujeito com a estrutura dominante das técnicas de cuidado, seja a casa dos pais ou o colégio internato. O sujeito deve sair da casa dos pais porque a vida assim o leva a fazer, o colégio fica longe de casa. Uma vez instalado no internato surge o susto existencial a partir do reconhecimento de ter que encenar um papel novo, devido à nova regra de viver. O susto é a abertura e a instalação de um mundo com regras próprias, onde ele é mais um (“despertar em série”) e precisa lidar com o gosto amargo das instituições (“internato sem doçura”), com os risos indiferentes (“risos perguntando, maliciosos”), com o desconforto (“colchão diferente”) e com a solidão (“céu de exílio”).

A descoberta dessa nova forma de vida ao dobrar o pensamento sobre o próprio sujeito leva-o, de modo cortante (“agora me retalha o canivete desta descoberta”) a reconsiderar a beleza e o sabor do antigo lugar e a dificuldade de ser “eu”. O encontro

²⁷¹ SAID, *op. cit.*, p. 45.

do sujeito com o seu próprio eu é o entendimento de que agora ele está só consigo mesmo para conviver com as diferenças de um mundo que ele descobrirá ser muito maior do que o seu coração, já sem o cuidado e a proteção da casa dos pais. Agora essa consciência profunda de si poderá fazer com que a experiência vivida pelo sujeito histórico se torne matéria poética, ou seja, os percalços experimentados no mundo pelo sujeito em um lugar estranho e distante do conforto da casa de seus pais serão transportados e reunidos no âmbito de uma terra outra: “Ou vou ser – talvez isso – apenas eu/ unicamente eu, a revelar-me/ na sozinha aventura em terra estranha?”²⁷². A aventura aqui não é a dos fatos exteriores com os quais o sujeito histórico drummondiano talvez tenha vivido. Na verdade, ela é a transfiguração no poema, a “terra estranha”, daquela experiência real que se revela então como a aventura e como a aventura poéticas. Não temos em vista a “dobradura ontológica” entre sujeito histórico e sujeito da escrita, porque a aventura configura a vida do poeta no poema, como já vimos com Lipking.

A ideia de “aventura” é tratada por Agamben no curto, porém profícuo, estudo sobre o termo em questão. O pensador se lança em uma busca ousada por algumas obras do período medieval com o intuito de cotejar e dar a ver o uso original que alguns poetas daquele período fizeram do conceito, como, por exemplo, Chrétien de Troyes, no *Yvain*, Marie de France, nos *Lais*, Wolfram von Eschenbach, no *Parzival*, entre outros. Segundo ele, o termo “aventura” se inscreve, na verdade, no vocabulário da poesia do medievo,²⁷³ tendo sido reconhecido pelos pesquisadores como o “encontro”, na “trova” que compõe o romance de cavalaria, entre “a aventura do cavaleiro e a aventura do poeta”²⁷⁴, ou seja, é o “caráter performativo”²⁷⁵ apresentado pelo texto poético quando a ação de contar a história e o próprio conteúdo do que é contado se identificam.²⁷⁶ É

²⁷² ANDRADE, *op. cit.*, p. 1086.

²⁷³ AGAMBEN, *A aventura*, p. 37.

²⁷⁴ IDEM, p. 27. [*L'avventura*, p. 19: “l'avventura del cavaliere è la stessa avventura del poeta”]. No texto, Agamben quer chamar a atenção para o fato de que o verbo em francês antigo “trover” não significa apenas, em italiano, “trovare”, ou seja, “encontrar”. Em francês, trata-se de um termo técnico do vocabulário poético medieval que, assim, como em português, retém o sentido de “compor poesia”. No entanto, tal como o tradutor Cláudio Oliveira aponta em nota, Agamben quer destacar o duplo sentido tanto de “trover”, em francês antigo, como de “trovare”, em italiano, designando com isso que o poeta “encontra” os seus versos no momento em que “trova”.

²⁷⁵ IBIDEM, p. 37. [*L'avventura*, p. 34: “il carattere performativo che il testo poetico acquisisce, nella misura in cui atto del raccontare e contenuto del racconto tendono a identificarsi”].

²⁷⁶ IBIDEM, pp. 37-38.

importante não perder de vista que o “caráter performativo”, aludido por Agamben, constituía parte da experiência medieval.

De acordo com o medievalista Paul Zumthor, autor de *A letra e a voz*, ao término de sua composição, a obra não era cantada e nem recitada, ela, na verdade, era lida em voz alta com a presença de um auditório, pequeno ou não.²⁷⁷ Essa era uma prática destacada pelo fato de naquele tempo, em que o uso da escrita se expandia nas línguas vulgares, haver, segundo o medievalista, uma aversão dos nobres, letrados ou não, a lançarem-se ao árduo trabalho da leitura direta do texto, daí a necessidade de criar-se uma classe de intérpretes.²⁷⁸ A importância desse novo elemento, que transformava em espetáculo dramático a leitura do texto,²⁷⁹ parece ter sido tão significativa que, assim pensamos, as próprias obras passaram a incorporar na história a figura do leitor. Referindo-se a diversas obras, Zumthor recolhe algumas passagens em que se evidenciam no interior dos contos a presença de leitores “em plena ação”²⁸⁰ a contar as histórias. Assim, no *Yvain*, do já citado Chrétien de Troyes, entre os versos 5355 e 5364, há uma moça que em um jardim lê para os seus pais um romance, cuja matéria trata de algum herói sobre o qual ela mesma não sabe; por sua vez, Konrad von Würzburg, no prólogo de seu *A recompensa do mundo*, insere um leitor em exercício; e Jean Renart, nos versos 2058 e 2059 de *L'escoufle*, ao elogiar uma nobre mulher, diz que ela tem habilidade em “cantar canções e contar contos de aventuras”.²⁸¹

Para nós, o fundamental é a possibilidade de que, além da ação dos leitores que dramaticamente contam as histórias e geram um evento de leitura que, pelo “encontro” de texto e voz, criam um efeito para o ouvinte, no interior da obra tenha uma unidade, representada pelos leitores, que, ao mesmo tempo, conta e experimenta a narrativa, canta canções e contos de aventuras ou conta a si mesmo a aventurar-se em terra estranha, fazendo identificar, como sinaliza Agamben, a ação de contar com o conteúdo do que é contado. Zumthor informa que, antes de a palavra “aventura” ser corretamente um movimento de “fuga” para frente no tempo, ela é também no espaço,²⁸² projetando uma ação no “tempo aberto”²⁸³ e também, por que não, no espaço aberto. A ação

²⁷⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*, p. 61.

²⁷⁸ IDEM, p. 62.

²⁷⁹ IBIDEM.

²⁸⁰ IBIDEM.

²⁸¹ IBIDEM.

²⁸² IBIDEM, p. 92.

²⁸³ IBIDEM, p. 267.

aventureira acontece, a nosso ver, sempre na reunião do conjunto entendido como o *canto*, isto é, o lugar em que o sujeito se encontra e que, ao mesmo tempo, é a ação do seu contar. Assim, o canto, a voz, movimenta incessantemente o canto, o texto, em um “encontro” que não cessa de se transformar para o próprio sujeito que é, a uma só vez, leitor e ouvinte de si mesmo.

O *canto*, como já notamos, é o lugar em que o sujeito fica “torto”, onde o eu se dobra e, assim, deixa ver que, segundo Martin Heidegger, o “pensar sobre o pensar possui algo de *torcido* [Verkrümmtes] e velado, em que e pelo que o pensamento se curva e se *retorce* [zurückbiegt und zurückbeugt] sobre si mesmo, desistindo de seu caminho *reto* [geraden Gang]. *Recurvar-se* significa refletir [Zurückbeugung heißt Reflexion]”²⁸⁴. Embasando-nos, mais uma vez, em Zumthor, podemos dizer que aquilo a que chamamos com Drummond de *canto*, em que o sujeito torto, como se estivesse bêbado e descuidado de si, se dobra, se retorce, se recurva para pensar sobre si com o intuito de ler-se, descobrir-se, revelar-se solitariamente “em terra estranha”, parece ser a “zona de individuação”²⁸⁵ na qual o medievalista diz encontrar “o lado selvagem da leitura, o lado de *descoberta*, de *aventura*, o aspecto necessariamente *inacabado*, *incompleto* dessa leitura, como de todo prazer”²⁸⁶.

Esse tratamento que direciona a aventura para a *leitura* como um processo de descobrimento inacabado e incompleto parece abrir uma direção em que, contrariamente à crítica hegeliana que via a aventura apenas assenhorada ao “lado exterior”, conduz para o alinhamento entre exterior e interior da obra e, assim, para o contato experimental com que ali acontece. A seu modo, Hegel entendia que, diferentemente da arte clássica, cuja ação e acontecimento detinham uma finalidade em que tudo era necessário e em cujo conteúdo alojava-se aquilo que determinava a forma exterior numa espécie de unidade congruente, o que constitui a aventura, assim como a arte romântica, é o fato de que o todo que ela organiza não faz referência ao exterior como parte de sua própria realidade. Na verdade, o “espírito” em si mesmo constitui um todo do qual o exterior, segundo o filósofo, encontra-se separado e, por isso, é concebido como “uma contingência confusa que flui sem fim, que se modifica”²⁸⁷. Nesse sentido, Hegel assevera que “a determinidade e enredamento não residem no

²⁸⁴ HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*, p. 210 (itálicos nossos) [*Heraklit*, p. 198].

²⁸⁵ ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, p. 80 (itálicos nossos).

²⁸⁶ IDEM.

²⁸⁷ HEGEL, Georg W. F., *Cursos de estética*, p. 322.

sujeito” porque, devido à qualidade relativa do exterior, passam a ser determinadas “externamente e de modo casual e levam a colisões igualmente casuais, enquanto ramificações entrelaçadas mutualmente de modo estranho”²⁸⁸, constituindo, portanto, a aventura. Para Hegel, que tinha as obras medievais em mente, em grande parte dos assuntos em que a aventura se faz presente como ação e acontecimento “não se apresenta nenhum estado [*Lage*], nenhuma situação, nenhum conflito, por meio de que a ação fosse *necessária*”. Na verdade, para ele, “o ânimo quer sair para fora e *procura* por si intencionalmente a aventura”²⁸⁹.

Em *Mimesis*, ao ler passagem de *Yvain*, de Chrétien de Troyes, sobre a saída do cavaleiro cortês, Auerbach afirma que aquilo que constitui as virtudes cortesãs como caráter pessoal não é dado nem pela natureza e nem por nascença, mas necessita de uma formação que passa por uma provação incessante para ser mantida: a “aventura” é o evento que mantém a provação. O próprio Auerbach demonstra certa reserva quanto ao termo, o qual é “uma forma extremamente peculiar e estranha de acontecimento”.²⁹⁰ No entanto, essa hesitação do grande crítico tem razão de ser. Para ele, o que é estranho, na verdade, é o fato de que uma esfera social inteira “veja a superação de tais perigos como a sua genuína vocação, como a vocação exclusiva, na sua representação ideal”. Importante pontuar que Auerbach debruça-se sobre a obra tendo em vista a realidade cultural em que está inserida, o que o faz aventurar-se pelo texto, lendo-o e interpretando-o como um todo. Por isso, ele alerta em seguida sobre a possível confusão com significado moderno de “aventura” [*Abenteuer*], o qual a projeta como algo “solto, periférico, desordenado [*Lockere, Periphäre, Ordnungslose*]”, como algo que, parafraseando George Simmel, “está fora do sentido em si da existência”.²⁹¹ Sendo assim, Auerbach não nos parece entender a “aventura” como um acontecimento exterior e casual, como Hegel a compreendeu, porque “a provação, através da aventura, é o próprio sentido da existência cavaleiresca ideal”.²⁹²

²⁸⁸ HEGEL, *op. cit.*, p. 322.

²⁸⁹ IBIDEM, 325.

²⁹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 115.

²⁹¹ IDEM. [*Mimesis*, p. 131].

²⁹² IBIDEM. Tendo em vista também o contexto medieval, Peter Dronke aponta que um dos desdobramentos da lírica amorosa alemã, em meados do século XIII, resultou em maior elaboração virtuosa, o que acarretou estrofes mais longas, intrincadas e com riqueza de rimas; versos que passaram a ser conectados por meio de eco, jogos de palavras e rimas; sintaxe que ficou complicada e sobrecarregada; e expressão que se tornou um maneirismo extravagante, embelezado e obscuro. Esses aspectos teriam possibilitado o florescimento da fantasia, enquanto a imaginação teria ficado para trás.

Embora Auerbach alerte para a confusão entre os sentidos de “aventura”, destacamos que ambos os sentidos, medieval e moderno, devem ser aqui enfatizados porque articulam, no contexto desta investigação, o sentido de aventura que estamos construindo em diálogo com os poemas drummondianos. O significado moderno da palavra congrega qualidades como “solto, periférico, desordenado”, que orbitam o campo semântico de “abandonado”, “embriagado” e “*gauche*”. No entanto, essas qualidades aqui não se opõem à do cavaleiro da Távola Redonda Calogrenante, cuja busca por aventuras, segundo Auerbach, corresponde ao encontro com o “caminho à direita” [Weg zur Rechten], moralmente compreendido como o “caminho certo” [den rechten Weg], e, por isso, “penoso, como os caminhos certos soem ser [der Weg ist mühsam, wie rechte Wege es zu sein pflegen]”.²⁹³ A condição solta, periférica e desordenada da aventura tem se mostrado no jogo torto e dobradiço dos poemas como o caminho certo. Sendo assim, a casualidade exterior, portanto contingente, a que Hegel imputa ao conceito medieval é reconsiderada por Auerbach, a nosso ver, como processo interior por ser o “sentido da existência cavaleiresca”. Ambas as considerações articulam-se com o sentido moderno de aventura, as quais formam o fundamento que possibilita aquilo que Zumthor chamou de “o lado selvagem da leitura”, o sentido mesmo da existência da forma de vida, enquanto caminho inacabado e incompleto de constantes provações.

A vida do poeta, no sentido empregado por Lipking, é essa terra estranha, onde ele se recolhe em seu canto abandonado e cria a ventura, o próprio destino, cuja aventura será o descuidado pensamento que não segue o caminho “reto”, porque se curva, se retorce, em um processo sempre por se fazer, inacabado e incompleto, a fim de

Dronke, então, cita um poema completo de Heinrich Frauenlob, cujo apelido não deixa dúvidas quanto à sua devoção, dizendo os versos ser “uma mulher, quem colocou/ sobre meus sentidos peso mais do que poderoso/ com amor abundante/ estimulando, a bem-amada, até a marca máxima/ da alegria, onde minhas forças/ frequentemente se dissolvem,/ a completa vitória dela sobre mim:/ abençoada seja essa inocente, delicada,/ doce perita!”. Estes versos são antecedidos por tom exortativo para que “Deus saúde o proprietário do meu coração,/ com amor abundante o convidado do meu elevado êxtase,/ o qual a cada momento/ com novas aventuras, deliciosas,/ me ajuda a ser interminavelmente alegre”. Dronke encerra seu comentário sobre o poema, dizendo que “uma única frase torna-se um labirinto, um fio de pensamento desbotado, desenhado através de giros e voltas [*twists and turns*] – é um feito bizarro, porém de destreza surpreendente” (DRONKE, *The Medieval Lyric*, p. 139-140). Destaca-se da passagem do medievalista a possibilidade interpretativa de que as qualidades retorcidas do poema, por meio do prolongamento estrófico, da complicação sintática e do maneirismo expressivo, não são senão a fatura mesma das “novas aventuras” [*adventures new*] por meio da qual o poeta se lança a fim de fantasiar aventurosamente nas linhas tortas da linguagem poética o prazer de sentir sobre si o “peso mais do que poderoso” da amada.

²⁹³ AUERBACH, *op. cit.*, pp. 109-110. [*Mimesis*, p. 125].

revelar-se nesse caminhar embriagado. Dessa forma, ele não replica no seu *canto* estranho os fatos exteriores, porque os projeta em uma nova figuração que passa pelo sujeito e os torna capazes de serem experimentados pelo caráter inacabado e incompleto: “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”²⁹⁴. A peculiar progressão na “aventura poética” não deve ser entendida como algo isolado do mundo e da vida. Na verdade, ela acontece, segundo Drummond, por conta da atenção dada às experiências que têm lugar dentro e fora do sujeito, as quais de outra coisa não dependem senão do sentimento de estar vivo, ou como afirma a Cabral o próprio Drummond, “desde que estejamos vivos, as experiências se realizarão dentro e fora de nós, e haverá possibilidade de progredir na aventura poética”²⁹⁵.

Um exemplo interessante dessa forma de progressão na aventura poética em que o próprio poema torna-se fonte, ele mesmo, de experiências, encontra-se em “Desligamento do poeta”²⁹⁶, presente no belíssimo *As impurezas do branco* (1973). O poema, ao tratar da morte de Manuel Bandeira, falecido em 1968, vai circular “sem o poeta”, resguardando a sua “forma autônoma”. Assim, a poesia composta pelo grande amigo e poeta, “livre de dono”, com sua musicalidade e paixão, continuará a respirar “em flor”, a expandir-se “na luz amorosa” e a faiscar “na ausência definitiva/ do corpo desintegrado”, oferecendo na sua constituição autônoma “toda circunstância”, ou seja, as experiências próprias dessa poesia, aquilo que cria a sua “magia em si”. O decisivo para nós, para além do definitivo obituário autoral já amplamente debatido pela teoria da literatura, é o fato de que o poema em si, em sua materialidade, torna-se uma experiência independente da do autor, mesmo que a ele esteja ligado, por apresentar em potência formas de pensamento e de sentimento. Nesse sentido, no início do poema, ao falar sobre o recolhimento dos dons, por já ter a arte e a vida completas, o poema diz que esses dons encontram-se no “arsenal de sons e signos”. O poema nos revela que a sensação do pensar, “o sentimento de seu pensamento”, é-nos revelada pelos sons e signos, por cada um dos fonemas que são interpostos em “cada verso, com sua música/ e sua paixão”, a constituir nessa diferença a unidade do poema.

Portanto, cada signo e cada som configuram na sua diferença fundamental, entre som e sentido, a vivência, a experiência da vida do poeta cujo sentimento e pensamento são construídos na e pela materialidade dos signos, representados pelos sons, fonemas,

²⁹⁴ ANDRADE. *O avesso das coisas*, p. 25.

²⁹⁵ IDEM, p. 175.

²⁹⁶ IDEM. *Poesia completa*, pp. 761-762.

versos, ritmos, métrica e gramática, conformando uma aventura em que o sujeito torto se torce, se retorce, se curva, se recurva, na materialidade da linguagem para dar uma experiência sempre nova e renovada de sentimento e pensamento, de acontecimento daquilo que vem à medida que aparece nos signos. Por isso Agamben diz que “‘Aventura’ é, nesse sentido, a tradução mais correta de *Ereignis* [acontecimento/evento]. Ele é, portanto, um termo genuinamente ontológico, que nomeia o ser enquanto advém – isto é, no seu manifestar-se ao homem e à linguagem – e a linguagem enquanto diz e revela o ser”²⁹⁷. Isso significa que o que, para o menino solitário que se “aventura em terra estranha”, se revela é aquilo que se manifesta na íntima relação dele com o *canto*, ou seja, com o acontecimento que advém do modo próprio de operar a materialidade de seu “arsenal de sons e signos”, dando a ver “o sentimento de seu pensamento”. A aventura não é um acontecimento exterior ao poema e ao sujeito. Ela se dá na íntima relação entre sujeito e linguagem, que se revelam no canto torto, na terra estranha. É na linguagem que está a vida e o destino do sujeito, e a aventura é também cada movimento dos elementos constituintes do poema, onde cada pedaço de terra constitui uma parte do sujeito.

Em “Política”, o recurso à elisão entre sujeito e objeto dá a ver o caráter oblíquo criado no espaço mesmo do poema e reforça a hipótese de haver uma espécie de jogo de esconde-esconde em que o sujeito vai se revelando e se descobrindo na aventura na e pela linguagem. Para recapitular o que já dissemos, a elisão do pronome, como é possível notar desde “Vivia jogado em casa”, chama a atenção por sugerir que, nesse caso, o estado anímico do sujeito se revela pelo objeto da frase – a escuridão das ruas indica a solidão do próprio sujeito – e com o objeto do poema – o verso em si com as suas denominações e ritmos que aludem à condição do sujeito. O recurso ao pronome oculto esconde o “eu” para revelá-lo no objeto, criando uma intimidade entre eu e as coisas. O menino que solitariamente vai se revelando serve aqui como a imagem do sujeito oculto que se revela a cada leitura nos fonemas, nos ritmos, nos versos. A artimanha do jogo entre a ocultação do sujeito e a sua exposição para si mesmo se reforça, como vimos em “O fim da casa paterna”, com o verbo “revelar”, porque, ao mesmo tempo, “vela”, esconde, e “revela”, descobre, além de contar a imagem da ação

²⁹⁷ AGAMBEN, *A aventura*, p. 59. [*L'avventura*, p. 66: “‘Avventura’ è, in questo senso, la traduzione più corretta di *Ereignis*. Esso è, dunque, un termine genuinamente ontologico, che nomina l'essere in quanto avviene – cioè nel suo manifestarsi all'uomo e al linguaggio – e il linguaggio in quanto dice e rivela l'essere”].

de ver no centro da palavra, “vê”, isto é, ele se vê velar-se e revelar-se. O sujeito sempre de modo obsessivamente tortuoso se esconde, se descobre e se vê. A sensação de intimidade criada, portanto, pela elipse indica, a nosso ver, que aquele que dita o poema está muito próximo daquele que é ditado, ou seja, o próprio sujeito narrador, em “Política” não se desvencilha daquele sujeito narrado, que se torna, ele mesmo, paradoxalmente, o objeto da história narrada pelo narrador. Daí o uso recorrente em todo o poema da elipse quanto à indicação do pronome de terceira pessoa a fim de obter, a nosso ver, a exata intimidade entre aquele que conta e aquele que é contado. O narrador de modo reflexivo dobra-se para figurar e dar uma vivência unívoca para as experiências obtidas do real.

2.3. Solidão comunicativa

A sobriedade experimentada pelo sujeito narrado leva à decisão de caminhar despreziosamente sem destino aparente, mesmo que rodeado de escuridão, “saiu à toa pelas ruas escuras”, o que talvez não permita ao seu olhar projetar-se à observação das pernas, das cores, dos bondes e do céu. A escuridão não apresenta aquela pujança da vida exterior, como notada no poema das sete faces, porque agora, após o instante de porre gerado pelo rompimento com o sistema político, o sujeito ao recuperar a sobriedade está só consigo mesmo. Se, tomando-se aqui novamente o poema com as sete faces, já deslumbrávamos a possibilidade da íntima ligação entre o interior e o exterior do sujeito por meio do ritmo externo das ruas que batia no ritmo interno do coração, temos que o sujeito não só observava a distância, mas também sentia em si a proximidade com o exterior, como se não houvesse a separação totalizante entre o sujeito analisador e o objeto analisado. Na verdade, o observador que olha de longe sente em si o elemento observado, e, como um pêndulo, ora o sujeito ao olhar para o objeto encontra-se a distância ora o objeto ao bater no coração do sujeito elide a separação então existente. Dado o recurso gramatical do “sujeito oculto”, as ruas escuras, tomadas no verso como objetos, figuram o estado interior do sujeito.

A solidão, como instância poética efetuada no poema, não é retirada do objeto, como se houvesse a tentativa de dar às ruas escuras uma independência imagética, deslocada do estado do sujeito. Silviano Santiago, no texto introdutório à poesia completa de Drummond, recorda que o tema da solidão, apesar de ser bastante trabalhado pelo poeta em seus poemas, foi uma questão analisada pelo próprio

Drummond em ensaio sobre o romântico Fagundes Varela. O fragmento recortado por Santiago do texto drummondiano informa que, mesmo em meio ao movimento estrondoso das cidades proporcionado pelos “roncos dos motores e o barulho dos pés e das vozes”²⁹⁸, não é impossível que o sujeito seja tolhido da sensação fraterna que ele possui por conta de uma “terrível solidão”²⁹⁹ repentinamente chegada à consciência. Embora essa solidão, como afirma Santiago, seja uma “feroz inimiga da comunidade que se funda nos valores políticos, sociais e econômicos retrógrados e conservadores”³⁰⁰, ela não visa ao afastamento do “leitor-cidadão do convívio com os mortais”³⁰¹, do contato com os seus pares. Diante disso, a ideia de um leitor aqui pode ser tanto, como parece investir Santiago, aquele de carne e osso que lê o poema como, a nosso ver, aquele sujeito do poema que vê a si mesmo se revelar, tornando-se leitor de si mesmo com o intuito de comunicar e constatar que “o próximo existe”³⁰².

A “terrível solidão” que percebemos no verso de “Política” faz do sujeito narrado exatamente um inimigo dos valores políticos pautados na segurança e cuidado entendidos como modos de conservar e manter o ordenamento estabelecido por um ou mais grupos dominantes, cujas “técnicas políticas” impedem a leitura cidadã reflexiva e descuidada com abertura para que as mais simples e frágeis formas exteriores, aquém e além das imposições dos valores instituídos, possam ser observadas. No mesmo texto sobre Varela, segundo Santiago, Drummond afirma que o escritor romântico “foi sempre, no ermo da natureza, uma voz humana com a nostalgia de suas irmãs cidadinas”³⁰³. Isso levou o próprio Santiago a transpor o comentário analítico sobre a solidão de Varela para o âmago da poética drummondiana e a asseverar que precisamente a “solidão *moderna*, e não mais a romântica, é a incontornável experiência-limite do indivíduo em busca da cidadania”³⁰⁴. A experiência da solidão, como condição de também estar abandonado à própria sorte, não conduz ao enclausuramento, porque permite ler e ver o abandono e a solidão do sujeito com o sentimento de seu pensamento, construído pelo arsenal de signos e sons na unidade do poema, transformar-se em “meio”, cuja solidão propriamente dita possa ser partilhada

²⁹⁸ ANDRADE *apud* SANTIAGO, *Poesia completa*, p. VI.

²⁹⁹ IDEM.

³⁰⁰ IBIDEM, p. VI.

³⁰¹ IBIDEM.

³⁰² ANDRADE. *Poesia completa*, p. 287.

³⁰³ ANDRADE *apud* SANTIAGO, *op. cit.*, p. VI.

³⁰⁴ ANDRADE, *Poesia completa*, pp. VI-VII. (Itálico no original).

como conhecimento: “é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento”³⁰⁵.

Sem a instância reguladora do poder de um chefe político, acompanhado do apoio de uma câmara em exercício, a condição solitária do sujeito não visa nem ao afastamento, nem à exclusão. Quanto a isso é necessária uma reflexão a partir do que escreveu o crítico italiano Alfonso Berardinelli sobre as classes de “obscuridade” que permeiam a poesia moderna ocidental. Em curto texto chamado “Quatro tipos de obscuridade”, Berardinelli tenta mapear e agrupar em categorias um dado identificado pelo romanista alemão Hugo Friedrich como um adstrato na lírica do século XX, cuja característica expressiva é por enigmas e obscuridades.³⁰⁶ Tendo em vista que Berardinelli é um crítico do caminho seguido por essa linhagem da poesia moderna e também da abordagem de Friedrich, que enfatizou, em *Estrutura da lírica moderna*, as poéticas produzidas e influenciadas pelas línguas neolatinas em detrimento daquelas em línguas inglesa, alemã e russa,³⁰⁷ a posição do crítico italiano é que a explicação dada pelo alemão tenta aliviar a problemática da obscuridade moderna. Ao propor a definição do caráter obscuro da poesia moderna como algo pleno de sentidos polivalentes, Friedrich, na verdade, estaria definindo aquele mesmo caráter como o “selo de qualidade” a garantir as especificidades da “forma” e do “jargão” da modernidade poética. Isso, para Berardinelli, seria uma tentativa de encontrar uma explicação com vistas à estabilidade da obscuridade, de modo que o “conflito” e o “escândalo” existentes e gerados no amplo fluxo criativo da lírica moderna pela sua obscuridade não se manteriam mais como dados a serem criticamente pensados, porque se transformaram com Friedrich em fontes positivas, estáveis e constituintes da própria lírica moderna, ou seja, “os procedimentos de estilização abstrata se constituem em mecanismos para produzir e reproduzir objetos textuais que se legitimam graças à própria impenetrabilidade”.³⁰⁸

Lembra ainda Berardinelli que a poesia moderna surge constituída pelo caráter de rejeição ao “otimismo idealista e histórico” e pelo rompimento com as ideias iluministas, cujo fundamento de modo sucinto era domar a realidade pela iluminação da razão. Diante disso, ocultar-se em um meio tomado pela obscuridade seria exatamente

³⁰⁵ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 199.

³⁰⁶ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*, p. 128.

³⁰⁷ IDEM, p. 20.

³⁰⁸ IBIDEM, p. 130.

uma maneira de experimentar algo que, para a razão, foge à racionalização.³⁰⁹ Com exceção a Walt Whitman por, segundo Berardinelli, não haver nele, entre outras, tendências à abstração, ao intelectualismo e à linguagem vazia sem relação imediata com a experiência concreta e comum,³¹⁰ a poesia moderna congrega traços que dão a ela as características de sentimental, de reflexiva, de crítica, além de conter o “princípio da autoconsciência”, desenvolvendo-se em um período em que a burguesia passava do estágio heróico para fixar-se plenamente no poder e, devido a isso, o idealismo universal iluminista transfigurou-se em “oratória”, “oficialidade”, “fanfarrice” e “hipocrisia”. Dessa forma, a poesia moderna configura-se, na visão crítica do italiano, como “uma arte que refuta e mina o otimismo histórico da razão iluminista e do universalismo burguês”, ao explorar precisamente experiências que escapam ao ordenamento racional iluminista. Nesse sentido, as quatro categorias criticamente pensadas pelo italiano (“Solidão e singularidade”, “Profundidade e mistério”, “Provocação” e “Jargão”) surgem a partir da obscuridade característica observada por Friedrich, como meios pelos quais se elabora intencionalmente uma dicção que se afasta do âmbito instrumental e comunicativo da língua.³¹¹

Quanto à primeira categoria, “Solidão e singularidade”, o crítico postula que ela figura “no limiar da obscuridade”, visto que o estado de “solidão”, junto ao adensamento da “singularidade”, possui várias consequências sobre a linguagem. Como a lírica é – aqui Berardinelli apóia-se em Hegel – um gênero fomentado por um “sujeito singular”, ela possui implicitamente um princípio de particularidade e singularidade por exprimir-se por meio de considerações subjetivas ligadas a um “eu”, que não desaparece por completo. A obscuridade, nesse caso, advém desse estado singular, e não se estrutura como uma “opção estética”. Portanto, ela aparece próxima à sinceridade solitária e confessional e à distância do público receptor.³¹²

Na segunda categoria, “Profundidade e mistério”, apenas o sujeito singular e solitário estaria apto a de forma consciente afundar no abismo, dado o fato de que os fenômenos notados pela percepção ficam gradualmente mais desinteressantes para os poetas. Assim, tudo o que é visto e conhecido parece perder o valor de ser dito na obra, como se houvesse uma recusa de expressar na poesia a evidência dos acontecimentos a

³⁰⁹ BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 132.

³¹⁰ IDEM, p. 23.

³¹¹ IBIDEM, pp. 132-133.

³¹² IBIDEM, pp. 134-135.

fim de “proceder à exploração do ignoto”. De acordo com Berardinelli, se por acaso houver na obra a referência a algum objeto sensível, trata-se, na verdade, de uma correspondência que deverá apontar para outra referência, profunda e misteriosa, em que as próprias referências transformam-se em nada mais do que efeitos momentâneos de uma realidade outra. Sendo assim, para falar sobre as profundezas misteriosas, é necessária uma linguagem bem diversa tanto da usual, comunicativa, quanto da tradicional da poesia, com apelo referencial.³¹³

Já a “provocação”, terceira categoria, poderia remeter-se ao jeito de ser do poeta, tido como “maldito”, “rebelde”, “ultrajante”, sendo essas características do modo de ser do sujeito empírico, de acordo com Berardinelli, transportadas para a linguagem. A atmosfera das obras apresenta impulsos que, em maior ou menor grau, causam espanto pelo horror, pelo vício, pelo feio, pela corrupção ou pela deterioração, constituindo-se em provocações cuja feição adquire, como em Baudelaire, ar de “demonismo”. Antes de ser “descoberta” e “exploração” no interior da linguagem, o exercício constante de inovação e de busca pela novidade também é “negação sistemática do senso comum, ofensa ao bom senso e à ponderação, rechaço das ideias herdadas e da própria comunicação”. Sendo assim, o sentido da obscuridade encontra-se, segundo Berardinelli, no aspecto inaceitável de insulto e de agressão sentido pelo público, vindos daqueles impulsos provocativos.³¹⁴

Por último, o “Jargão”, como quarta categoria, não é, para o crítico, o estilo elíptico e alusivo, que lança mão de “sistemas culturais de referência” com o intuito de dar consistência à linguagem poética, como, por exemplo, a reinterpretação de mitologias e de filosofias. O jargão ao qual o crítico se refere é aquele que se assenta em uma modernidade que, “isenta de autocrítica”, não se cansa de inovar, crente em um progresso incessante, o que, para ele, leva a poesia, por meio de um “exercício de ascetismo anti-comunicativo e anti-realista”, a transformar-se em arte sem leitores, apenas para especialistas e escritores. Portanto, o jargão se institui como a língua especializada da poesia após todos os choques escandalosos provocados pelos radicalismos estéticos terem sido assimilados, já sem a força de legarem conhecimento.³¹⁵

³¹³ BERARDINELLI, *op. cit.*, pp. 136-137.

³¹⁴ IDEM, pp. 138-139.

³¹⁵ IBIDEM, pp. 140-142.

A posição de Berardinelli diante da obscuridade, como parte estrutural da lírica moderna, não pretende nem confirmar e nem rechaçar totalmente essa característica pelo fato de o próprio crítico entender e postular, em contraposição ao caminho único de Friedrich, que “por toda parte” se observa na lírica moderna “a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos”³¹⁶, precisamente porque há muitas vozes na poesia moderna, como ele mesmo intitula um de seus ensaios presentes em *Da poesia à prosa*.³¹⁷ Todavia, ainda que seja passível de crítica pelo tratamento e pelas definições universais a respeito da lírica, a reflexão de Friedrich não é de modo algum descartável, pois ainda vale-nos como importante referência teórica sobre a operação de parte significativa, e influente, da arte poética da metade do século XIX e início do XX. Como a maioria dos empreendimentos com abordagem de amplo fôlego, seria natural que o livro do estudioso alemão tentasse pavimentar um caminho em que a apreciação de paisagens outras fosse infelizmente impossibilitada pelas delimitações estruturais do próprio método, o que, ao longo dos anos posteriores, possibilitou à crítica a devida análise das teses, como a questão da obscuridade, e dos exemplos, como a linhagem dos poetas escolhidos.

Nesse sentido, Berardinelli empreendeu a avaliação tanto das escolhas, ao elencar diversas vozes modernas que não se encaixam nos limites do livro de Friedrich, como dos pontos tratados, ao relativizar e contextualizar os tipos de obscuridade. Apesar da crítica ao recorte de autores feito pelo teórico alemão, por não incluírem uma imensa diversidade de nomes de peso como, por exemplo, o russo Vladimir Maiakóvsky, o estadunidense Wallace Stevens e o grego Konstantinos Kavafis, tanto Friedrich quanto Berardinelli, mesmo aludindo a nomes da poesia espanhola, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Federico García Lorca, e hispano-americana, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda e César Vallejo, se “esquecem” da poesia produzida em Portugal e no Brasil, fato que não passou em branco a Michael Hamburger, outro crítico do livro de Friedrich, que, embora lidando com obras traduzidas, fez preciosos comentários às “personalidades múltiplas”³¹⁸ de Fernando Pessoa e à obsessão pelas

³¹⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, p. 16.

³¹⁷ BERARDINELLI, *op. cit.*, pp. 17-41.

³¹⁸ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*, pp. 197-206.

dúvidas³¹⁹ de Carlos Drummond de Andrade, inserindo ambos lusófonos nas tensões da poesia moderna ocidental.³²⁰

De todo modo, tendo em vista os quatro tipos de obscuridade mapeados por Berardinelli, seria possível com algum esforço dizer que Drummond, em sua aventura poética, praticou cada um deles. Por exemplo, o primeiro, “solidão e singularidade”, pode ser encontrado em “Dissolução” de *Claro enigma*, em que o sujeito singularmente solitário aceita a escuridão noturna com a sua “ordem outra de seres/ e coisas não figuradas”³²¹ e se questiona sobre habitar as “povoações” que “surgem do vácuo”³²², desprezando a imaginação e calando-se diante da transitoriedade do mundo; o segundo, “profundidade e mistério”, pode estar no “Canto órfico” de *Fazendeiro do ar*, em que a voz no poema diz que o mítico Orfeu está “à procura da unidade áurea”³²³ perdida, pois, do abismo surgido da desintegração do mundo em que os homens se encontram, os ecos “da prístina ciência”³²⁴ já estão sem forças, devendo-se, portanto, buscar a integração, por meio de Orfeu, em uma atmosfera, anterior ao canto e ao “verso universo”³²⁵, onde pulsa o silêncio primordial do homem prometido; o terceiro, “provocação”, está em “Tinha uma pedra no meio do caminho” de *Alguma poesia*, porque o poema possui uma histórica ofensa ao senso comum, recolhida em livro³²⁶ pelo próprio Drummond, dado o jogo de linguagem que se tornou insulto e agressão ao público letrado da época, fazendo dessa peça a imagem escandalosamente piadista e alienada do modernismo brasileiro, e sobre o qual afirmou Mário de Andrade de modo lapidar: “Acho isto formidável. Me

³¹⁹ HAMBURGER, *op. cit.*, pp. 330-332.

³²⁰ Costa Lima aponta que Berardinelli deveria ter levado em consideração o fato de que a proposta de Friedrich se tratava de uma primeira tentativa de sistematização, pois, “quando efetua a sua, Berardinelli já tem um lastro estabelecido e pode ampliá-lo”. Sendo assim, o melhor para o livro do italiano, segundo Costa Lima, seria compará-lo e criticá-lo por não ser amplo como o livro de Hamburger (LIMA, *A ficção e o poema*, pp. 238-239). Convém conferir pelo menos duas teses que ressoam o empreendimento de Friedrich na poesia brasileira moderna e contemporânea: a primeira é *A tradição da negatividade na moderna poesia brasileira*, de Carla da Silveira Mano, defendida na PUC-RS em 2006, onde, além de Drummond, são abordados Augusto dos Anjos e João Cabral; a segunda, *A transparência do impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*, de Fábio Cavalcante de Andrade, defendida na UFPE em 2008, trata o hermetismo principalmente na produção de poetas contemporâneos, como Weydson Barros Leal, Cláudio Daniel, Marco Lucchesi e Micheliny Verunschik.

³²¹ ANDRADE. *Poesia completa*, pp. 247-248.

³²² IDEM.

³²³ IBIDEM, p. 412.

³²⁴ IBIDEM.

³²⁵ IBIDEM, p. 413.

³²⁶ IBIDEM. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

irrita e me ilumina. É símbolo”³²⁷; e o quarto, “jargão”, encontra-se no poema “Em A/Grade/Cimento” de *Viola de bolso*, que se trata de uma homenagem ao texto “Camões e Drummond: a máquina do mundo”, de Silviano Santiago, em que são empregados deliberadamente diversos jargões poéticos, como os jogos com nomes, “Cammond” e “Drumões”, os trocadilhos, “tez-sido” e “cãoverte”, a inserção de signos extras, “i/mago” e “mack-in/ação”, e a citação em língua estrangeira, “cette machine”,³²⁸ dando prosseguimento à linguagem mais especializada e radical, espécie de idioleto, como a que passou a ser empregada pelo movimento concretista brasileiro.

A preocupação de Berardinelli concentra-se, principalmente, no fato de a característica “irredutível”³²⁹ da obscuridade moderna direcionar o fluxo da linguagem poética para um caminho que, para ele, leva “para alguém ou além da comunicação social predominante, rumo à utopia ou ao silêncio, à afasia ou ao idioleto”³³⁰. Não nos parece ser esse o caso de Drummond. Assim como a vertente paulistana do modernismo brasileiro se inspirou na transformação poética de Mallarmé e Valéry e incorporou as revoluções técnicas das vanguardas europeias mais radicais, como o cubismo e o dadaísmo, o poeta itabirano, como anteriormente Oswald de Andrade e Mário de Andrade, se inseria conscientemente no paradoxo de parte da poesia moderna brasileira: a busca incessante para aproximar o real, com as suas incongruências típicas da realidade brasileira, e o ideal, com a máxima novidade de recursos técnicos. Devido aos elementos introduzidos para a ação dessa procura, típica da arte moderna, a recepção do que havia de novo na Europa foi exatamente aquilo que Mário de Andrade, em famosa conferência sobre os caminhos da poesia brasileira, chamou de “atualização da inteligência”. As obscuridades que, não sem esforço, tentamos encontrar em Drummond não significam precisamente a falta de comunicação, pois a compreensão de que a poesia, no Brasil, deve ser comunicativa, uma ação com vistas a imantar o “conserto

³²⁷ ANDRADE, *A lição do amigo*, p. 89. [Carta de 1º de agosto de 1926].

³²⁸ IDEM, *Poesia completa*, pp. 383-384.

³²⁹ BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 133.

³³⁰ IDEM. Aqui a preocupação de Berardinelli parece ecoar aquilo que José Ortega y Gasset, criticando as “artes novas” do início do século XX por serem de difícil compreensão pelo grande público, chamou de “desumanização da arte” (ORTEGA Y GASSET, *Deshumanización del arte*, p. 355). Por sua vez, a opinião do filósofo espanhol reverbera a crítica de Hegel à ironia romântica, que, compreendida como o fundamento da obra, constitui-se no “menos artístico” transformado no “princípio verdadeiro da obra de arte”, de modo que “ao público não agrada esta baixaza e o que em parte é trivial em parte é destituído de caráter” (HEGEL, *Cursos de estética*, vol. 1, p. 84).

tácito” com o “mundo social”,³³¹ parece estar na base da formação poética do poeta mineiro, ligado ao poeta da Pauliceia. Por isso acreditamos que a experiência obscura, em todos os quatro tipos apontados por Berardinelli, mas especialmente aquela ligada à singularidade da solidão, não leva ao individualismo exacerbado e ao evasãoismo. A solidão é, na verdade, um jeito honesto do sujeito poético drummondiano de ser e de se comportar, que se torna uma necessidade, porque, como Drummond confessa em carta de 17 de janeiro de 1942 a Cabral, “nessa necessidade está latente a ideia de comunicação”, à qual se liga aquela “busca pela cidadania” de que, como já citamos, fala Silviano Santiago.

2.4. Parado na ponte

Portanto, a experiência da solidão, como condição de quem também está abandonado à própria sorte, não deve ser aqui compreendida como um afastamento da comunicação social e da expressividade referencial. O caráter solitário e oculto que temos tentado interpretar dá a ver, por um lado, o abandono e a solidão do sujeito preso ao sentimento de seu pensamento, o qual se constitui pelo arsenal de signos e sons da unidade poemática, e, por outro, revela-se um “meio”, a partir do qual a solidão ao poder ser partilhada transforma-se em conhecimento.³³²

Se de fato ela configura-se um “meio de conhecimento”, então a imagem do sujeito com esse modo solitário de ser pode conectar-se àquele “jeito mestiço de ser” que havíamos tomado a Leminski. Naquele momento de nosso comentário, buscávamos no poeta paranaense a ideia de “caprichos e relaxos”, enquanto movimento consciente de erro e acerto, com o intuito de mostrar que o sujeito drummondiano ao escapar do “cuidado” do chefe político, na verdade, estaria usufruindo de uma forma outra o cuidado de si, o qual, pelo ângulo de uma visão ordenadora e reguladora, poderia ser entendido como um “descuido de si”. O porre logo após o rompimento serviu, nesse sentido, como um período de passagem em que não apenas o sujeito estava descuidado, mas também os ritmos e a gramática, ou seja, as instâncias por onde ele expressa o

³³¹ Em carta de 1 de agosto de 1926, Mário de Andrade, após ler a primeira reunião do que viria a ser *Alguma poesia*, comenta ao jovem poeta que “O homem se refletir bem dentro de si e com seriedade verã que tem uma *espécie de conserto tácito entre ele e o mundo social* e que desse conserto derivam pra ele uma porção de contribuições morais a que não pode furtar-se. É ali no duro!” (ANDRADE. *Lições do amigo*, p. 85, itálico é nosso).

³³² ANDRADE. *Poesia completa*, p. 199.

próprio pensamento. O jeito esquisito do sujeito, “jeito misto” como diz Leminski, não visa à tranquilidade acomodada com as coisas situadas por um sistema.

O solitário abandonado é por natureza intranquilo. Ele sabe que, sem o cuidado das técnicas políticas, está apto a aventurar-se, por um lado, nos porres violentos, nas saídas à toa pelas ruas, e, por outro, na experimentação com os fonemas, na desarticulação dos segmentos métricos e na desestruturação da gramática. Então essa solitária intranquilidade que não se resguarda em um único lado ou aspecto, dado o seu jeito misto de ser, tem propriamente aquela característica que também já vimos no poema leminskiano, isto é, a “de ser meio”. A identidade oculta do sujeito faz do espaço em que se expressa um ponto de confluência para troca, embates, polêmicas e divergências.

Interessante notar no verso que tratamos, ainda o terceiro da quarta estrofe, a construção com onze sílabas poéticas. Tradicionalmente conhecido como verso de “arte maior”, Bilac e Passos informam apenas uma forma de composição desse verso, contendo dois segmentos rítmicos: o primeiro com cinco e o segundo com seis sílabas.³³³ Apesar de afirmar o predomínio da forma descrita pelos tratadistas parnasianos, Chociay, por seu turno, aponta uma ampla gama para feitura do verso, mostrando que as variações para aquele segmento foram muito pouco exploradas. O ritmo do verso drummondiano também sugere a divisão em dois hemistíquios, “saiu à toa/ pelas ruas escuras”, cujas tônicas em cinco sílabas acentuam os passos do sujeito oculto que vão revelando-o na escuridão. A escolha rítmica, portanto, foge daquela regularidade demarcada pelo uso mais comum: o primeiro hemistíquio do verso drummondiano é formado por cinco sílabas com tônica na quarta e o segundo por seis sílabas com tônica na quinta. Apesar de possuir um andamento rítmico com cinco marcações, a força desse verso concentra-se no alinhamento entre a quarta e a décima primeira tônicas, enfatizando o jeito “à toa” como o sujeito saiu.

Durante a sua consideração a respeito dos hendecassílabos, Chociay lembra que alguns poetas brasileiros lançaram mão de diversas possibilidades rítmicas para o uso daquele metro. Ao considerar atentamente a posição das sílabas fortes em alguns dos exemplos, o teórico notou que a organização das tônicas nos versos gerava um andamento, lento e marcado, possibilitado pela disposição de sílabas fortes e fracas,

³³³ BILAC; PASSOS, *op. cit.*, p. 64.

características do ritmo “trocaico”³³⁴. Tomando-se a observação de Chociay, é possível perceber que no verso drummondiano em questão não se verifica o andamento trocaico, mas, ao contrário, há, em quase toda a extensão do verso, o movimento no tempo entre sílabas fracas e fortes, características do ritmo “iâmbico”.

No caso do verso em análise, a abordagem indica que o ritmo em cinco tempos sugere uma proximidade, por exemplo, com o pentâmetro iâmbico [*iambic pentameter*], verso e ritmo com larga história em língua inglesa.³³⁵ Embora o verso iâmbico fosse muito comum entre os antigos poetas gregos e romanos, Derik Attridge assevera no seu *Poetic rhythm* que o mesmo segmento com cinco tempos também foi muito característico na poesia inglesa entre os séculos XVI e início do XX, tendo sido apreciado por poetas como Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, John Milton, William Wordsworth, William Butler Yeats, Robert Frost, Wallace Stevens, entre outros.³³⁶ Attridge informa que o verso de cinco tônicas [*five-beat line*] tem por fundamento resistir aos ritmos simples e fortes, como aqueles presentes nos versos mais populares, e, para ele, tal característica é o que o deixa aberto aos ritmos mais próximos da fala [*openness to more speech-like rhythms*],³³⁷ autorizando o desenvolvimento de uma cadência rítmica mais particular para alguém que caminha solitariamente e está menos preocupado com restrições impostas. Nesse sentido, é importante salientar que o movimento do verso pentâmetro iâmbico, de acordo com Attridge, permite interrupções na leitura, tanto no interior como entre os versos [*accept pauses in reading, both within the lines and between them*], precisamente por ele, em relação a outros versos, não se prender a qualquer hierarquia rítmica rígida [*absence of any strong rhythmic hierarchy*],

³³⁴ CHOCIAY, *op. cit.*, p. 118.

³³⁵ Como aponta John Gledson, a analogia de Drummond com a poesia em língua inglesa, no caso específico da tradição anglo-americana, é ainda apenas tangencial. No entanto, o crítico relaciona a poética drummondiana aos poetas dos anos 30, W. H. Auden, T. S. Eliot e Ezra Pound, tendo em vista a correspondência entre as descobertas deles e o início do modernismo brasileiro. Embora veja melhor comparação dos poemas do itabirano com os de Auden, Gledson de maneira geral aponta que o interessante na aproximação entre Drummond e os poetas americanos é o “movimento em direção a uma linguagem coloquial”, além do engajamento social e político (GLEDSON, John. *Impasses e influências*, p. 37). Por sua vez, Benedito Nunes indica, em “Drummond: poeta anglo-francês”, a universalidade de Drummond diante da produção poética e tradutória do poeta Robert Stock, cujas práticas no livro *Covenants* “aprofunda e renova a densa tradição da poesia de língua inglesa”, o que “assoma a universalidade de fato da poesia de Drummond” (NUNES, Benedito. *A clave do poético*, p. 234).

³³⁶ ATTRIDGE, Derik. *Poetic rhythm*, p. 160. (Tradução livre é nossa).

³³⁷ IDEM, p. 159.

o que o torna mais autossuficiente [*five-beat lines are consequently more self-sufficient*].³³⁸

Mesmo construído com cinco tônicas, o verso não necessariamente se determina rigorosamente sobre a força de tais sílabas. Como visto com Attridge, o movimento do pentâmetro iâmbico, ao não se ligar a uma hierarquia fixa, se abre para as pausas no interior do verso. Nesse sentido, como disse Chociay, no hendecassílabo entre as variedades dos acentos rítmicos, está aquele que recai nas quarta e décima primeira sílabas, exatamente aquelas que acentuam aspectos importantes para a nossa a leitura. A quarta tônica recai em /toa/, cujo complemento anterior /à/ forma uma locução adverbial que, neste caso, classifica o verbo /saiu/ como uma ação ao “acaso”, sem “motivo” e sem “fundamento”. A pausa identificada nesta tônica informa o modo como o solitário sujeito abandonado, aquém do sistema político dominante, passa a caminhar sem ter uma meta determinada.

Esse modo “à toa” do sujeito de sair pelas ruas, ao dispensar um jeito cuidadoso unívoco e previamente determinado, pretende aproveitar a caminhada sem o cuidado do destino ou de finalidade fixados com o intuito de fazê-lo cuidar de si. A décima primeira sílaba recai no adjetivo que qualifica as ruas e, como já dissemos, o estado anímico do próprio sujeito, cuja caminhada, ao não mostrar a sua identidade, revela o andamento rítmico livre de hierarquia, de estrutura determinante, e aberto à fala, à comunicação. Os passos do sujeito vão revelando aspectos anteriormente não vislumbrados, ou seja, o estado anímico tampouco é determinado pela escuridão das ruas, porque no verso em questão os fonemas revelam que há, sim, aqueles que concordam com o tom da escuridão, como as ocorrências das vogais /u/, quatro vezes, e /o/, uma vez, ao passo que há os que dão à caminhada do sujeito o contraste mais claro e brilhante por meio das vogais /a/, seis ocorrências, e /e/, duas ocorrências.

Esse contraste entre claro e escuro reflete as tensões do sujeito, adornado no verso pelo ruído sibilante das /s/ a indicarem tanto o som dos passos daquele que caminha solitariamente como os seus movimentos. Mesmo que a rua esteja escura, ela não está isenta de som, de vida. Ainda que a escuridão tome todo o entorno, é possível vislumbrar brilho e clareza naqueles elementos em que, como visto no poema “Desligamento do poeta”, está o sentimento do pensamento do sujeito, revelado por meio de seu “arsenal de sons e signos”.

³³⁸ ATTRIDGE, *op. cit.*, p. 162.

A aventura de estar solitariamente abandonado permite ao sujeito oculto se revelar de modo ininterrupto em “terra estranha”, onde o jeito “à toa” dá a ele a possibilidade de um movimento reflexivo por meio de um ritmo distante de hierarquia, portanto “autossuficiente”. A ventura em “terra estranha” é a projeção inacabada, sempre por revelar, da vida desse sujeito para ele mesmo, cuja solidão transforma-se em um meio de transmissão de conhecimento, que outra coisa não visa senão à comunicação. A locução adverbial “à toa” contém a marca coloquial, que liga o ritmo do pentâmetro iâmbico à naturalidade da fala conversadeira, e congrega, ao mesmo tempo, o sentido de um movimento a esmo e sem fundamento, sem uma estrutura hierárquica determinada e fixa. A ocasião que desponta para o sujeito narrado, após o momento de passagem da estrofe anterior, é justamente caminhar sem seguir uma regra essencial unívoca, determinante tanto para a composição dos versos como para a ordem política. A reunião de todos esses diferentes elementos formais encontra guarida na unidade de um metro denominado “arte maior”.

O terceiro verso encerra-se com o ponto final no meio da quarta estrofe, cuja interrupção encerra o fluxo do *enjambement* para dar início a um outro movimento único no interior do mesmo segmento estrófico. O sóbrio caminhar a passos bem marcados de cinco tempos trouxe a perspectiva para o sujeito, em sua solitária aventura em terra estranha, de encontrar-se no interior de uma “arte maior”. O antigo sentimento de ter a glória diminuída em relação aos rivais por não seguir a regra do jogo, agora é transfigurado pela difícil e árdua conquista da solitária autossuficiência, a qual não exige um fechamento em si, mais propriamente uma abertura aos diversos ritmos da vida. Como já anotamos em outros versos, o engrandecimento da arte não significa a aplicação da metrificação regular, o trabalho envolve uma rasura no interior da delimitação imposta. No verso de onze sílabas, por exemplo, o andamento não corresponde ao segmento estipulado pelos tratados. Há, na verdade, uma abertura ao movimento rítmico mais comum na modernidade à língua inglesa, o que significa que a arte pode ficar maior ao inserir elementos estrangeiros no interior do que é mais próximo. Assim como o menino que da janela sentia o ritmo da rua bater no próprio coração, aqui o poeta solitário incorpora o ritmo inglês ao próprio verso de onze sílabas,

tão antigo em língua portuguesa, que remonta aos antigos “cancioneiros galego-portugueses”³³⁹.

A pausa entre o terceiro e o quarto versos não só aponta a interrupção do fluxo corrente do *enjambement* como sinaliza uma mudança no movimento do sujeito, porque agora ele também para. O espaço ainda é a rua. Entretanto, o ritmo estrangeiro de seu caminhar, e que propiciou a maioridade à sua arte, levou-o à altura de uma ponte: “Parou na ponte sobre o rio moroso”. Ainda que possa ser construída com materiais simples como bambu, madeira, cipós e cordas, a ponte é ainda assim uma estrutura tecnicamente pensada. A ideia de estrutura aqui não se refere a uma composição que segue uma receita para ser construída. Se pensarmos bem, cada ponte deve levar em conta diversos aspectos variáveis, como o clima, o terreno, a finalidade, que influenciarão na escolha dos materiais, como cimento, aço, molas, que poderão servir para a sua construção, à qual serão necessários andaimes, soldas, britadeiras e homens.

Embora a engenharia contemporânea tenha atingido o impensável nível técnico de construir pontes entre longas distâncias ou em terrenos difíceis que se tornam verdadeiros cartões-postais e propaganda para governos, dada a importância e até mesmo a beleza da obra, uma ponte ainda nos serve como espaço de passagem propício para a confluência, onde há o livre trânsito de pessoas e veículos, portando bens de consumo, bens materiais, bens simbólicos. Uma ponte liga dois pontos, dois espaços diferentes, onde antes talvez não houvesse necessariamente uma conexão clara e possível. Ao ser erguida sobre um rio, por exemplo, ela torna-se um meio que une ao mesmo tempo em que enfatiza a separação de ambas as margens. Ela cria a possibilidade do fluxo de passagem de um ponto a outro, anteriormente impedido ou impossibilitado. Sob esse aspecto, a ligação entre fronteiras é interessante porque primeiramente não é apenas a diferença cultural, com os seus modos de ser, com as línguas ou as maneiras de falar, com o pensamento, que pode ser determinante, mas o pertencimento a uma terra conhecida sob o nome de um país ou estado impõe diferenças ideológicas, por exemplo, quanto a posicionamentos políticos ou econômicos.

O trânsito entre os dois lados por meio da ponte destaca a confluência e a divergência de cada um dos pontos, o que torna o local de passagem uma espécie de entre lugar que não se prende a nenhum dos lados. Embora a própria ponte possa estar ligando fronteiras diferentes sem necessariamente pertencer a qualquer um dos lados, no

³³⁹ SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*, p. 63.

mínimo diríamos que pertence aos dois lados, a técnica utilizada, o material aproveitado, o equipamento empregado, com exceção à mão de obra, para auxiliarem na construção possivelmente não foram criados e pensados por nenhum dos lados. A ponte é meio por onde fluem identidades e diferenças sem necessariamente estar vinculada a um lado, seja entre países, estados, cidades ou bairros, servindo mais como passagem, cuja estrutura é composta, pensada e montada, a partir de elementos nacionais e internacionais.

O sujeito que com a sua arte chegou à maioria parou solitário sobre a ponte, sob a qual lentamente corre um rio. Anteriormente, a sua glória era inflada pelo interesse do chefe político, agora não há as luzes de outrora. Justamente por causa da “terrível solidão”, ele encontra-se no alto da ponte. A arte maior ganha ares mais clássicos por conta do italiano decassílabo. Obviamente que a descoberta para si mesmo da ascensão maior e o conseqüente domínio da expressão tradicional não acontecem de forma serena. A pausa na ponte contém o espanto refletido nas consoantes plosivas /p/, /t/ e /b/, em “parou na ponte sobre”. O instante é de revelação do modo como agora o sujeito oculto passa a olhar. A estrutura na qual se encontra permite ver por um ângulo mais alto. Já não é mais aquele oferecido pelo chefe político, mas um construído a partir do próprio abandono. A visão ainda está escura, pois, ao contrário do verso anterior, em que na saída para a rua havia mais fonemas claros do que escuros, agora se pode contar nove fonemas “fechados” entre /o/ e /u/ e apenas cinco “abertos” entre /a/, /e/ e /i/. A expressão em decassílabo carrega como o verso anterior, “saiu à toa pelas ruas escuras”, o ritmo fraco e forte em cinco tempos. Ainda que as tônicas mais acentuadas do verso recaiam sobre a quarta e a oitava sílabas, a estrutura na qual o sujeito se expressa conforma em um “jeito mestiço” tanto a tradição italiana do decassílabo como o ritmo do pentâmetro iâmbico de língua inglesa. A ponte como meio de passagem torna-se a metáfora da linguagem, meio que reúne elementos diversos, na qual o sujeito se encontra.

A imagem do “rio moroso” se expande e se reflete nas catorze sílabas poéticas do verso seguinte: “o rio que lá embaixo pouco se importava com ele”³⁴⁰. O rio flui na sua ação indiferente em relação às projeções do sujeito poético. A morosidade afirmada no verso anterior é aqui representada não só pelo tamanho do verso, mas também pela fluência mais alongada de algumas sílabas ou pela junção entre vogais. Segundo

³⁴⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 18.

Affonso Romano de Sant'anna, o rio abarca na poesia de Drummond dois aspectos da vida: o fluxo interior e o exterior.³⁴¹ A imagem fluida do elemento natural está ligada, interiormente, às memórias e ao passado e, exteriormente, ao ritmo da vida urbana.³⁴²

Com a conquista da independência artística através do entendimento de que para construir conhecimento é necessário se abandonar, descuidar-se, à divergência e à confluência dos elementos em torno da própria vida para visar à comunicação como forma de transmissão do saber, podemos dizer que essas qualidades refletem-se na ponte, em que tanto a altura configura o posicionamento do sujeito como a própria estrutura indica que ele é uma construção. Embora ele esteja numa altura considerável a olhar o rio “lá embaixo”, não acreditamos que aqui se configure um posicionamento qualitativo de ser ou estar maior em relação ao tempo. O sujeito oculto gera o sabor do enigma. Note-se que, como afirmamos no verso anterior, há mais vogais escuras do que claras. Isso significa que o sujeito, mesmo em posição mais alta em relação ao rio, não consegue defini-lo muito bem. Sabemos apenas que ele é “moroso”, mas não se é caudaloso, turvo, largo, fundo, raso, belo ou sujo. Rio e sujeito estão aqui próximos e afastados.

A parada na ponte significa aqui a independência construída e assumida que possibilita a partir de então olhar para o tempo, cujo fluxo é indiferente ao sujeito, porque não depende do tempo atentar-se para o sujeito, e sim este é que deve conscientizar-se quanto àquele. Essa consciência vem da revelação de que não é um sistema todo estruturado para ditar regras que cuidará e determinará a ação de cada sujeito. Se a imagem do rio for realmente a imagem do tempo, pode-se dizer que a independência, ao realizar-se de forma descuidada pela aventura e pela caminhada à toa, conduz ao enorme cuidado do sujeito consigo mesmo. Esse cuidado é compreendido aqui por um jeito mestiço de ser, que permeado pela atenção máxima aos ritmos, aos fonemas, às métricas e à gramática como expressões do sentimento e do pensamento, com sua tortuosidade reflexiva, não abre mão de estar diante do tempo. A imagem do rio, de acordo com Sant'anna, “possui aspecto bivalente, significando vida e morte”³⁴³, e, assim, gera mudanças e transformações. A imagem da ponte como uma construção mista em que o sujeito se encontra para olhar o rio dá-nos a perspectiva de que por ver o rio “lá embaixo” o sujeito está distante, ao passo que, ao vê-lo e notá-lo correr lento e

³⁴¹ SANT'ANNA, *op. cit.*, p. 161.

³⁴² IDEM.

³⁴³ IBIDEM.

indiferente, dele se aproxima. O rio é uma imagem que a todo instante passa, sem dar a fixidez da permanência. A fluidez incessante do tempo revela-se na transformação de quem não se fecha em um sistema, condensando-se em uma formação estanque, mas abre-se para as mudanças a todo instante de quem está se descobrindo, atento para às questões existenciais de vida e de morte.

A aproximação ao tempo é dada também pela sensação de que ele sentia o rio convidá-lo a pular: “e no entanto o chamava”. O tempo, que “pouco se importava com ele”, é atraente e sedutor. O chamado para a queda nas águas do rio, logo do tempo, é feito por fonemas cuja articulação gera um som nasal meditativo, causado pela consoante /n/, ligado ao batimento do coração provocado pela /t/ – exatamente como vimos no “Poema de sete faces” o exterior bater no íntimo do sujeito por meio de /TanTos/ –, e adornado pelo som chiado da junção /ch/ e da /v/, proporcionando um sibilo atrativo. A reunião desses elementos sonoros conduz para o entendimento de que, ao entregar-se ao chamado sedutor oferecido pelo tempo, o sujeito se limitaria, pois o metro é um hexâmetro, um *heroico quebrado*, isto é, ele estaria à mercê das aparências da vida, o que significaria uma espécie morte. Sendo assim, uma vez imerso nas águas do tempo, aproveitaria a superfície oferecida pelos “misteriosos carnavais” com toda a opulência épica oferecida pelo metro decassílabo *heroico*.

O sujeito encontra aqui um impasse que se arma como um paradoxo ético: aceitar o jogo político e voltar a ter dinheiro e glória com a confortável identidade de ser sem qualquer risco um poeta *heroico*, porém com a obrigação de renegar a solidão abandonada plena de aventura e de mestiçagem do poetar que conduz a ser, no fundo, um poeta *heroico quebrado*. Aceitar a ruptura com todas as suas adversidades, sem as luzes da glória e do reconhecimento, mas participar do jogo político no seu próprio ritmo, errando por aí torto e à toa, correndo os mais diversos riscos proporcionados pelos descuidos do acaso. Isso abre a possibilidade para que o seu poetar-pensante configure-se como um espaço para a transmissão e para o entrecruzamento de pensamentos, algo muito próximo daquilo que Jacques Rancière chama de “política da literatura”, porque “intervém na relação entre práticas, entre formas de visibilidade e modos de dizer que recortam um ou vários mundos comuns”³⁴⁴. Somente assim a poética desse sujeito abandonado e solitário pode causar uma perturbação na ordem

³⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*, p. 17: “Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes”. (Tradução nossa).

sensível em que as práticas se constituem e pode fazer pensar para além de si o espaço da própria literatura ao confluir saberes outros, deslocando o sentido unívoco do que já pode estar dado como naturalizado. O recolhimento de saberes, inclusive aqueles próprios do sistema vigente, não torna a linguagem poética alheia ao mundo como se se concentrasse apenas em si mesma, porque procura agir para aproximar-se ou intervir “no recorte dos objetos que formam um mundo comum, dos sujeitos que o povoam, e dos poderes que tais sujeitos têm de vê-lo, de nomeá-lo e de atuar sobre ele”³⁴⁵.

E teve vontade de se atirar
(só vontade).

É claro que a possibilidade de voltar a aproveitar as benesses oferecidas pelo sistema político atingiu o íntimo do sujeito. O primeiro verso é um decassílabo com acentuação nas segunda, quinta e décima sílabas. O ritmo estipulado entre as sílabas fortes e fracas contém a pulsação plosiva da /t/, que dá ênfase à adrenalina do instante. Note-se que no espaçamento entre a quinta e a décima sílabas tônicas contém quatro seguimentos silábicos mais fracos, cuja pronúncia permeada pelas plosivas /d/ e /t/ e pela sibilante /s/ ajuda a ressaltar a vontade ruidosa do impulso a fim de se confirmar com o encerramento agudo do verso como expressão do movimento. A vontade do sujeito de pular é transfigurada e exercida pelos próprios ritmos e sons do verso, como se potencialmente pudesse ser experimentada a aflita sensação do sujeito de se jogar.

Na famosa troca de cartas entre Drummond e Mário de Andrade, o mesmo poema “Política” havia sido enviado pelo poeta mineiro para a apreciação do amigo paulistano, o qual, em carta sem data, entre aquelas enviadas em 10 de novembro de 1924 e 21 de janeiro de 1925, afirma serem tanto o poema em questão como “Nota social”, “Construção” e “Sentimental” “muito, muito bons”³⁴⁶. Naquela ocasião, Drummond havia submetido à apreciação de Mário uma versão diferente desta publicada em *Alguma poesia*. O autor de *Macunaíma* não se deteve muito nos comentários. Além de ter achado o poema “muito, muito” bom, ele se limitou apenas a notificar a “abundância francesa de possessivos”³⁴⁷ em alguns casos específicos.

³⁴⁵ RANCIÈRE, *op. cit.*, pp. 20-21: “en el recorte de los objetos que formam un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él”. (Tradução nossa).

³⁴⁶ ANDRADE. *A lição do amigo*, p. 32.

³⁴⁷ IDEM, p. 33.

Drummond não operou grandes mudanças a partir desse comentário do mestre e amigo, mas fez clara modificação no primeiro verso, “Ele vivia isolado na sua casa;” por “Vivia jogado em casa.”, e foi apenas sutil, quase imperceptível, no segundo, “seus amigos abandonaram-no” para “Os amigos o abandonaram”. Duas modificações importantes para o contexto desta pesquisa, já que, no primeiro caso, ele ocultou o pronome indicativo do sujeito da oração e, no segundo, ao trocar a ênclise, pronome após o verbo “abandonaram-no”, por próclise, pronome antes do verbo “o abandonaram”, cuja posição solitária da letra /o/, alinhada à sua fraca pronúncia, esconde-a na letra /a/ de /abandonaram/, enfatizando o caráter “oblíquo” e “átono” do pronome indicador do sujeito abandonado.

Mais tarde, em carta com data de 1º de agosto de 1926, Mário envia as notas tomadas de sua última leitura da reunião de poemas do que possivelmente viria a ser o primeiro livro de Drummond, comentando sucintamente e sugerindo reparos em diversos poemas, e não deixa de afirmar que “o livro é excelente”, o qual deu a ele “um conhecimento muito completo” de Drummond como poeta.³⁴⁸ Daqueles poemas citados da carta anterior por terem recebido comentário positivo foram novamente lembrados por Mário: “Nota social”, que mereceu “distinção”, “Construção”, que recebeu “distinção com louvor” e “Sentimental”, que foi chamado de “obra-prima”. Apenas “Política” que então era “muito bom” agora recebia comentários mais sinceros quanto à repetição de verbos e à construção estrófica, ou seja, muito além da burocrática seleção dos pronomes registrada na outra carta.³⁴⁹ Diz Mário não ter gostado dos últimos versos presentes na versão antiga do poema, tendo os achado muito “coiós”, isto é, bobos e ingênuos, citando especialmente a passagem “mas foi como se tivesse atirado seu abandono” e confidenciando, sem saber o motivo, que ela o enquizilava.³⁵⁰ O incômodo demonstrado pelo mestre e amigo foi levado em consideração pelo jovem poeta.

Para a versão final publicada em *Alguma poesia* o poema como um todo recebeu importantes alterações, tendo sido o trecho apontado por Mário completamente suprimido. Esse fragmento se encontrava, no texto original de 1924, exatamente na estrofe aqui em análise, cujo segmento completo lia-se: “E teve vontade de se atirar./ Não se atirou,/ mas foi como se houvesse atirado o seu abandono”³⁵¹. A ideia primeva

³⁴⁸ ANDRADE, *A lição do amigo*, p. 85.

³⁴⁹ IDEM, p. 89.

³⁵⁰ IBIDEM.

³⁵¹ IBIDEM, p. 32.

era, portanto, desistir do modo de ser abandonado, como se fosse uma doença a ser curada, ou melhor, a ser derrotada, “atirada”. A mudança na estrofe talvez aponte uma compreensão diferenciada quanto a esse jeito de ser, em que o abandono, no contexto do poema, não seja uma forma vulgar de exclusão, mas simbolicamente apresente a possibilidade interventiva e criativa de estar, ao mesmo tempo, incluído e excluído. O modo de ser abandonado reúne as qualificações de *gauche*, torto, estranho, cujo agir opera por meio da revelação dos acontecimentos e não necessariamente pela imposição e instauração de uma ordem. O rompimento com o chefe político possibilitou ao sujeito, na adversidade, descobrimentos e encontros consigo mesmo, com a linguagem e com o mundo, bastante diversos do que seria permitido pela ordem política vigente. O abandono não é, portanto, uma escolha do sujeito, não parte dele a decisão de ser ou não abandonado. Essa configuração se destaca mediante o comportamento exercido por ele mesmo, tal como ocorreu na ação de rompimento com a estrutura política, a partir da qual ele foi relegado ao abandono.

Como nos esforçamos para demonstrar durante a nossa aventura interpretativa, foi com aquela cisão que o sujeito passou a descobrir âmbitos que iam se descortinando para ele na linguagem, com a qual a sua ligação é íntima, porque constitui o seu próprio *canto*. Aquilo que se transforma não se desvincula do jeito como o sujeito procede. A maneira torta de caminhar é também, como já vimos, o modo correto porque permite obliquamente ao sujeito no interior da linguagem receber ritmos e sons que modificam a sua estrutura, sendo elementos que compõem o seu pensamento e sentimento. Com essa conduta que visa ao descuido, permeando o erro e o desleixo, como maneira de escapar ao controle técnico impedidor das descobertas e explorações consentidas pelo acaso, pelo imprevisto e pelo casual, é que acontece a aventura, como um evento revelador daquilo que é mais íntimo do sujeito.

A vocação do sujeito, como visto com Lipking, encontra-se na linguagem, é nela que está a vida e o destino dele. A aventura, nesse sentido, é também cada movimento dos elementos constituintes do poema, onde cada palmo de terra forma uma parte do sujeito. É o caráter abandonado que por meio da aventura vai abrindo, modificando e transformando, os elementos que a partir do exterior são figurados e vivenciados nos acontecimentos que constituem o sujeito. O verso que dá início à estrofe é um exemplo, entre os outros sobre os quais comentamos, dessa abertura em que uma possibilidade é criada e experimentada nas minúcias da linguagem: a vontade do sujeito de pular da

ponte foi ali figurada e vivenciada pelos próprios ritmos e sons do verso, como se potencialmente pudesse ser experimentada a sensação angustiante do sujeito prestes a se jogar. As possibilidades aventureiras abertas para o sujeito abandonado, por vocação e destino, nesse canto em terra estranha a outra coisa não o levam senão àquilo que Benedito Nunes, informado pelo pensamento de Heidegger, chamou de “encontrar-se-existindo”³⁵². Esse “encontro” na “trova” é a existência desvelada do sujeito abandonado por Deus, sem o cuidado técnico do sistema político e diante da dura realidade dos porres, tendo que lidar com a falta de amigos, com a ausência de glória e com a carência de dinheiro, mas também é a procura por novos modos de pensar e sentir que conduzem à mistura, ao contato e à comunicação, mesmo que esse “encontrar-se-existindo” corra o risco de ser interpretado e codificado como objeto de mercadoria.

Ao tratar do *flâneur*, Walter Benjamin afirma que a situação de Baudelaire na grande cidade não era outra senão a de estar condenado a uma vida ligada ao dia a dia urbano, caminhando pelas ruas e pelos armazéns. A existência cotidiana do poeta estava atrelada à multidão que diariamente escorria pelas ruas parisienses, pois era a ela que ele corria à procura de asilo e, ao mesmo tempo, de entorpecente [Rauschmittel]. Para Benjamin, o fato de o *flâneur* ser um “homem *abandonado* no meio da multidão [Der Flaneur ist ein *Preisgebener* in der Menge]” significa que, mesmo não ciente dessa singularidade, ele se situa no mesmo âmbito da mercadoria.³⁵³ O arrebatamento, o seu “encontrar-se-existindo”, ao qual o abandonado deixa-se entregar na multidão é, segundo Benjamin, “o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores”³⁵⁴. Talvez no auge do capitalismo em que qualquer coisa possa tornar-se vendável não haja uma solução para o impasse, e o destino do sujeito abandonado seja também o de existir como mercadoria. Mas, se o abandono for realmente uma existência cujo jeito de ser, desleixado e descuidado, esteja aberto à confluência e à divergência sem vislumbrar a instauração fixa e estanque de um produto comercializável, então a forma de vida mais própria, o “encontrar-se-existindo”, desse sujeito abandonado só pode ser a liberdade.

Depois voltou para casa
livre, sem correntes
muito livre, infinitamente

³⁵² NUNES, *op. cit.*, p. 86.

³⁵³ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*, p. 57 [*Gesammelte Schriften* I-I, p. 557].

³⁵⁴ IDEM.

livre livre livre que nem uma besta
que nem uma coisa.

Assim como a segunda e a sexta estrofes, o presente segmento é todo ele composto por um único movimento: à diferença daqueles, respectivamente com três e dois versos, este contém cinco versos sem que haja qualquer sinal de pontuação na passagem entre as frases. A composição possui certa faceta ingênua, ou melhor, “coió”, tal como disse Mário de Andrade no seu comentário sobre o poema em carta a Drummond. Isso talvez se dê pela aparente simplicidade e disposição das frases ali encontradas em clara realização paratática, justaposição “sem correntes” coordenativas e conjuntivas, que elenca de modo solto a volta para casa, onde o sujeito “vivia jogado” no início do poema, a noção de liberdade sem amarras, o reforço desta ideia levada *ad infinitum* e a reiteração justaposta do adjetivo seguida pela prosaica expressão comparativa.

Diante dessa realização que liga a liberdade do sujeito, conscientemente compreendida após a percepção epifânica sobre a ponte em relação à realidade de sua condição, à forma de expressão mais desleixada sem os conectivos exigidos pela lógica da política gramatical, evidenciando-se com isso, mais uma vez, que o que é dito sobre o sujeito não se diferencia do modo como ele é dito, chama-nos a atenção a ênfase repetitiva de “livre”. Sendo base de toda a estrofe, pelo fato de, como se já não estivesse muito clara a sua função no segmento, o sujeito precisar reforçar o sentido da palavra, caracterizando-a como “sem correntes”, intensificando-a como “muito” e “infinitamente” e repetindo-a três vezes no mesmo verso, o adjetivo aparece como algo a ser desvendado e desbravado para além de sua suposta condição *naïve*.

Ao estudar as possíveis conexões entre as disciplinas de Gramática e de Retórica, o crítico canadense Northrop Frye lembra, no clássico *Anatomia da crítica*, que parte considerável da produção de obras literárias são iniciadas por uma espécie de “zunzum associativo” [*associative babble*] em que tanto o som como o sentido estão igualmente envolvidos.³⁵⁵ Para ele, o que deriva desse esquisito procedimento de associação por meio de balbucios e zumbidos é mais propriamente a “ambiguidade poética”³⁵⁶, enquanto recurso em que o poeta não se vê obrigado a determinar um uso unívoco das palavras porque ao inseri-las em diferentes contextos, na verdade, enfatiza-

³⁵⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*, p. 326 [*Anatomy of Criticism*, p. 334].

³⁵⁶ IDEM.

se a força de significação dos vocábulos. Sendo assim, Frye ressalta a “importância da etimologia poética”, ou seja, o exercício que procura aproximar palavras com semelhança no som ou no sentido.³⁵⁷ De acordo com ele, durante muitos anos essa prática foi tida como “genuína etimologia”, fazendo com que ela fosse pensada como uma “associação verbal”.³⁵⁸ No entanto, quando a etimologia se desenvolveu como disciplina rigorosa, o procedimento de associação verbal, a “etimologia poética”, foi colocado de lado, como algo confuso e sem muito sentido.³⁵⁹ O próprio Frye concorda que, em alguma medida, ela carece de rigor. No entanto, o procedimento associativo ainda “permanece como um fator de grande importância em crítica”³⁶⁰. A seu modo, poetas continuam a fazer associações, que se tornam fontes de informações para críticos e intérpretes.

Diante dessas considerações de Frye, se tomarmos a repetição do vocábulo “livre”, no interior de uma estrofe “ingênuo”, como balbúcio associativo quase desinteressado, poderemos notar nesse processo de iteração uma espécie de gagueira, não apenas por certo travamento na pronúncia que a justaposição “livre livre livre” impõe, mas pela ambiguidade que surge a partir da exagerada presença do vocábulo. O vocábulo “livre” no qual o sujeito conscientemente se vê agir contém em seu som, no seu sentido e na sua materialidade a palavra francesa *ivre*. Esse jogo “ingênuo” carrega aqui aquele efeito simbólico da bebida alcoólica que tentamos demonstrar no fim do comentário ao “Poema de sete faces”. O sujeito experimentou os “violentos porres”, a partir do qual começou a desleixar os próprios versos, excedendo e transgredindo as imposições, por exemplo, da própria gramática.

A ideia, portanto, é fazer com que os efeitos do álcool sejam compreendidos como estados diferentes que conduziram a transgressões estimuladas exatamente pelo teor alcoólico. Desse modo, os versos com as suas diferentes articulações métricas, singulares arranjos sonoros e rítmicos, inusitadas elipses e surpreendentes jogos gramaticais, fariam o sujeito torcer-se e se retorcer como se caminhasse bêbado pelo poema. Para lembrar aqui o comentário a respeito do conceito nietzschiano, essa embriaguez dionisíaca não é simplesmente uma apologia à bebedeira desenfreada, como se essa fosse o único caminho para fugir às rígidas delimitações impostas e

³⁵⁷ FRYE, *op. cit.*, p. 327.

³⁵⁸ IDEM.

³⁵⁹ IBIDEM.

³⁶⁰ IBIDEM.

estabelecidas pelas “técnicas políticas”. A embriaguez como “poder do gesto, da paixão, do canto, da dança”³⁶¹ pode novamente apresentar poema e sujeito como que abandonados, entregues àquilo para o qual não podem fugir, a aventura, e que se revela no amplo campo da vida poética, como ventura. Assim compreendida, em vez de confundir os sentidos, “a embriaguez [die Trunkenheit]”, como se imantasse a ação aventureira, “eleva até a claridade iluminada na qual as profundezas do encoberto se abrem, e a escuridão aparece como irmã da claridade”³⁶².

Assim, a primeira expressão comparativa e informal, “que nem”, reforça, por um lado, pela via irônica a qualidade mais abobada do sujeito, apresentada pelo adjetivo “besta”, que superficialmente o caracteriza como alguém mais atrasado, bobo e até mesmo ingênuo, integrante daquela lenta e preguiçosa “vida besta”. Ainda que o “vasto mundo” e a “vida besta” possam constituir, nessa fase inicial da obra de Drummond, polos imagéticos como local e universal, interior e exterior, isso não significa necessariamente exclusão. O interior é atingido pelo exterior, o qual, por vez, é tocado por aquele. Essas forças vigem em potência, sendo mediadas pela percepção do sujeito na poesia drummondiana. Daí o adjetivo “besta”, a nosso ver, não ser apenas a referência pejorativa porque, por outro lado, potencialmente vige nele todo aquele campo semântico do “anjo torto” e do “diabo”, anotado no poema das sete faces. A tríade “besta”, “anjo torto” e “diabo” configura com sutil ironia o afastamento de Deus com o intuito de livremente obter uma vivência, em relação ao universo, mais “baixa”, rente ao chão, próxima da embriaguez e da fala cotidiana.

Benjamin assevera no fragmento 27 de “Parque central” que, mesmo persistindo na crença católica, a experiência do universo de Baudelaire inseria-se naquela experiência resumida por Nietzsche na frase “Deus está morto”.³⁶³ Por isso, podemos inferir que, quando Benjamin afirma no fragmento 25 que Baudelaire era resistente à comodidade burguesa, o “satanismo [Satanismus]” do poeta francês não era outra coisa senão o constante desejo de incomodar, onde quer que ele apareça, o conforto burguês.³⁶⁴

O recurso às imagens obscuras não é subserviente e iludido, como se procurasse esbanjar um satanismo compreendido como ideal religioso, com o intuito de confrontar

³⁶¹ NIETZSCHE, *A vontade de poder*, § 798, p. 397.

³⁶² HEIDEGGER, *Explicações da poesia de Hölderlin*, p. 135 [*Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung*, p. 120].

³⁶³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 173.

³⁶⁴ IDEM, p. 172 [*Gesammelte Schriften I-I*, p. 675].

de modo intelectualmente vazio uma produção humana muito cara à nossa tradição cultural. Não se trata disso. Essas imagens operam mais como provocações dos convencionalismos sem abrirem mão da ironia. O anjo é torto como é reto, mas é também torto, enquanto muito simplório, como um “desses que vivem na sombra”, sem possuir identidade. Já “diabo” e “besta” referem-se ao anjo caído do Paraíso cristão, sempre pronto a retornar no dia do Juízo Final, ao passo que são também expressões recorrentes na fala cotidiana, que podem apontar uma comoção ou ingenuidade. Esse jogo irônico aqui é também parte da disposição anímica do *gauche* abandonado, demonstrando ainda mais o aspecto criativo do sujeito torto e “livre” por meio do simbolismo da embriaguez. As imagens do anjo torto, do diabo e da besta aparecem em momentos em que se afirma o caráter do sujeito: primeiro, o modo de ser na vida; depois, a comoção embriagada que aproxima sujeito e leitor no canto torto, porém reto; e, finalmente, a livre embriaguez. Os filamentos de ironia, de ceticismo e de ambiguidade alinham-se ao livre abandono e reforçam a caminhada pelos estratos diferentes, ajudando esse sujeito a construir-se também a partir deles, sem se prender a qualquer lugar acastelado e seguro, seja sobre si mesmo, seja sobre a linguagem, seja sobre o mundo.

Portanto, a liberdade do sujeito drummondiano reforça aquela esquisitice de estar à espreita, espiando pela frincha da porta como um diabo, como uma besta, a observar a intimidade alheia. Essa característica “satânica”, como bem viu Benjamin em Baudelaire, ascende aqui como uma aventura criativa, experiência do universo possibilitada pelo abandono de Deus, que coloca em obra lugares, espaços, pensamentos e sensações confortáveis e cômodas. Tal como o movimento cético causado por ninguém menos do que o “diabo”, que “joga dama com o destino”³⁶⁵, à procura da fenda, da frincha, da derrisão de verdades, e que a todo o instante tenta reverter e subverter as ocorrências do destino, no poema “A um bruxo, com amor”, “a dúvida/ apalpa o mármore da verdade” a fim de “descobrir/ a fenda necessária”³⁶⁶ que leve o sujeito oculto, livre e abandonado em seu *canto*, longe de Deus mas diante do rio do tempo, a persistir na solitária aventura, enquanto seu “entender-se-existindo”, por este caminho tortuoso em terra estranha.

³⁶⁵ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 442.

³⁶⁶ IDEM.

Se a primeira expressão comparativa apresenta pela fala cotidiana o fulcro criativo associado à imagem da “besta”, a segunda expressão, “que nem”, refere-se ao modo livre do sujeito ébrio de ser como algo indefinido, difícil de ser determinado. A “coisa” aqui não assume uma definição estanque, confortável ao entendimento, porque justamente, como vínhamos demonstrando em toda a interpretação do poema, o sujeito tenta extravasar o limite imposto por “regra essencial”, como, por exemplo, afirmam Bilac e Passos sobre a “tirania do hemistíquio” no verso alexandrino. O sujeito que se expressa no poema articula-se, dobra-se, se torce e se retorce, para se expressar fora do âmbito delimitado pelo cuidado das “técnicas políticas”. Essa forma estranha de se articular posiciona-o, por estar jogado e abandonado, diante das próprias dificuldades sem qualquer apoio, ajuda ou cuidado. O risco assumido consigo mesmo pelo rompimento não representa a negação das formas expressivas. Ao contrário, é a partir delas que o sujeito tenta refletir o sentimento do próprio pensamento. Isso é feito de um modo em que as estruturas que delimitam o bom processo da expressão poética, como a correção gramatical, sejam desarticuladas em prol de ritmos que tentam destacar a condição em que o sujeito se encontra. Para isso, toda materialidade pode contribuir: a reflexão pode estar no detalhe das articulações fonéticas, cuja articulação sonora e rítmica em alguns momentos força a lógica política da gramática. A ideia não é abrir mão desse arranjo lógico, mas a partir dele encontrar contornos reflexivos em que o sujeito e o poema não operem por exclusão. Na verdade, devem operar como um meio onde o erro pode se tornar um acerto, onde a metrificação tradicional, com as suas regras internas, adquira ritmos provenientes da fala cotidiana e externa, onde a embriaguez transforma-se em lúcido simbolismo de reflexão e onde o interior do sujeito se torne o seu próprio exterior.

O sujeito oculto resiste ao caráter identitário unívoco de ser como se espera, ou seja, como parte de um conjunto controlado por regras essenciais e perenes, fixadas por quem deseja manter o ritmo num único passo seguro, sem imprevisibilidade e sobressaltos. Para retomar Benveniste, essa resistência retém aquela qualidade comportamental do pronome em terceira pessoa, que, no contexto deste poema, não deixa de relacionar-se com a qualidade oculta do sujeito por não pressupor nenhuma pessoa, enquanto identidade determinada. Assim, se não é a única maneira, a terceira pessoa nos versos é também um dos modos de predicar essa “coisa”, oculta e abandonada.

O caráter enigmático do sujeito, que é também do poema, é como aquela resistência de que fala o modernista estadunidense Wallace Stevens³⁶⁷, para quem, em “Man Carrying Thing”, do livro *Parts of a World* (1942), o poema deve ser resistente à inteligência o quanto lhe for possível [*The poem must resist the intelligence/ Almost succesfully*]. Tal como uma figura sombria em uma tarde de inverno resiste à identidade, [*A brune figure in winter evening resists/ Identity*], pois o que o caráter oculto dá a ela é exatamente o atributo de não ser identificada imediatamente, o poema é aquela figura que carrega consigo a resistência ao sentido mais imediato [*The thing he carries resists/ The most necessitous sense*] e, devido a isso, repentinamente libera terríveis pensamentos que se tornam reais [*A horror of thoughts that suddenly are real*].³⁶⁸ O poema transforma-se em uma coisa que, também para Drummond, desafia a inteligência. Sendo assim, “O enigma”, pertencente a *Novos poemas* (1948), apresenta “a coisa sombria” que, “desmesurada”, “aí está”, comportando-se “à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação”. Em certo momento do poema, questiona-se a utilidade da inteligência e da sensibilidade, “de que serve a inteligência (...) de que serve a sensibilidade”, diante do difícil acesso à interpretação da coisa, que “barra o caminho e medita, obscura”.³⁶⁹

A liberdade a que recorre o sujeito não é necessariamente uma forma despreocupada, querendo para si um individualismo e um evasãoismo com o intuito de suprir apenas as demandas do eu, porque, ao se ver livre para especular o rio do tempo estruturado por uma composição ciente dos aspectos tradicionais da versificação, dos ritmos, da gramática e atenta às frinchas e aos detalhes para subvertê-los em novos modos dizer e se construir, ela opera como se não houvesse uma liberdade total. O sentimento do pensamento do sujeito é construído meticulosamente para abrir caminhos para novos conhecimentos, fazendo do verso um meio em que se reúnem posições divergentes. Poesia e filosofia são instâncias distantes. Mas, como o já citado Antonio Machado postula, o ideal é ir de uma a outra, como em tudo na vida. O pensamento poético é um desafio à interpretação e à inteligência por, de modo “satânico”, tirar-nos

³⁶⁷ A proximidade entre Stevens e Drummond já havia sido antecipada por Arrigucci Júnior quanto à produção de uma poesia “reflexiva”, vinculada à construção de uma teoria poética. Tendo em vista estudo de Northrop Frye sobre o poeta americano, o ponto de aproximação indicado pelo crítico brasileiro é a dobra reflexiva romântica de pensamento sobre si mesmo, a qual, no caso de Stevens, “atribui uma função básica na atividade mental à imaginação, como capacidade de transformação da realidade em consciência da realidade” (ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, pp. 65-66).

³⁶⁸ STEVENS, Wallace. *Collected Poems*, pp. 350-351. (Tradução livre é nossa).

³⁶⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, pp. 242-243.

do cômodo lugar de leitores. Dessa forma, ao se colocar como um estranho meio a fim de distribuir conhecimento por uma estrutura móvel que está construída por ritmos e metros diversos pertencentes à tradição da língua portuguesa, que por si só já é construída por outras tradições, o poema torna-se um meio de exclusão e inclusão, ou seja, o sujeito poético cria a sua própria política que, na linguagem, “separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva”³⁷⁰.

O retorno do sujeito para a casa contém toda essa pujança de contrariedades. No poema, o substantivo “casa” encerra o primeiro verso e também o primeiro da última estrofe, o qual indica uma homofonia entre “casa” e “coisa”. A casa para onde ele retorna é agora um espaço em que ao reunir formas e conteúdos convergentes e divergentes transforma-se em “terra estranha”, onde acontecerá a aventura solitária de da descoberta. O espaço em que ele pode se revelar é o lar, a casa, o canto, em que se vê, se revê, se vela e se revela sempre “intensamente”, ou seja, com a mente intensa, preche de possibilidades interventivas, criativas, reflexivas.

³⁷⁰ AGAMBEN, *Homo sacer*, p. 16.

LINGUAGEM

3. Forma de vida revelada em “Gesto e palavra”

O caminho percorrido nos dois capítulos anteriores nos leva agora para o estudo da poesia drummondiana balizado pela dinâmica da linguagem. A linguagem aqui adquire um tratamento mais específico por constituir um dos eixos de operação do nosso trabalho. No entanto, é importante ressaltar que a perspectiva com a qual interpretaremos os versos deste momento não se distancia e nem se diferencia daquela por meio da qual perscrutamos os poemas anteriores. Naqueles poemas, “Poema de sete faces” e “Política”, embora o eixo se concentrasse nos aspectos ligados ao sujeito, procuramos mesmo assim evidenciar a hipótese, pela nossa leitura, de que há nos poemas uma articulação em que a dinâmica existente entre sujeito, linguagem e mundo já possa ser também identificada no primeiro livro do autor. Essa nossa preocupação com o aspecto mais consciente da linguagem poética, capaz de produzir pensamento e reflexão no primeiro livro de Drummond, vai de encontro a algumas afirmações de importantes leitores da poesia drummondiana.

Luiz Costa Lima, no estudo “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, parte do pressuposto teórico de que a “corrosão” é uma articulação que, no interior da obra do poeta, surge como um modo “de assumir a História”, isto é, “de se pôr com ela em relação aberta”³⁷¹. Isso significa, segundo Costa Lima, que a vida não está, em Drummond, distante das vivências cotidianas mais reais, e tampouco se configura como evento duro e áspero.³⁷² A corrosão, nesse sentido, auxilia, como “princípio medular”³⁷³, na percepção dos acontecimentos contemporâneos, seja como “escavação” ou como “cega destinação”.³⁷⁴ O princípio, portanto, age para transpor uma “pátria *historicizada*” para o imaginário e, com isso, cria uma espécie de “realismo drummondiano”.³⁷⁵ Interessante notar que aqui Costa Lima flerta, de certo modo, com uma interpretação que procura ter como filtro as lentes

³⁷¹ COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*, p. 136.

³⁷² IDEM.

³⁷³ IBIDEM.

³⁷⁴ IBIDEM.

³⁷⁵ IBIDEM, p.138 (grifo do autor). Vale a pena destacar que, para Alain de Libera, “*historicizar*” é fazer a substituição do desdobramento contínuo dos fatos e das ideias pela descontinuidade quebrada das epistemes, dando, assim, ênfase a quebras epistêmicas e aos deslocamentos de sentidos (LIBERA, Alain de. *Arqueologia do sujeito*, p. 21). Nesse sentido é que a poesia de CDA pode ser pensada como uma “pátria *historicizada*”, porque cria a sua própria episteme, o seu próprio realismo, enfim, a sua maneira única de olhar o mundo.

da própria poesia do itabirano, visto que “a obra parte de uma estrutura para criar uma nova, que com aquela não mantém uma simples relação de produto refletido”³⁷⁶. Por isso ele destaca especificamente um realismo próprio do poeta, o que levaria a pensar, a partir do princípio corrosivo, a abertura para o âmbito histórico, com o qual, poderíamos dizer, entraria em disputa o modo de ser angustiado e desencantado com o mundo do sujeito, ou seja, “é a presença partilhada e intuída do histórico que lhe conduz ao sentimento de angústia, de asco e de desgosto com que partilha do mundo”³⁷⁷.

O crítico entende que esse processo corrosivo, enquanto ligação com a realidade, estava vinculado, nos primeiros livros do poeta, ao uso da “ironia”³⁷⁸, visto que este recurso insere um elemento dissonante na estrutura dos poemas.³⁷⁹ No entanto, Costa Lima afirma que o princípio da ironia “existe em si” como um procedimento que consegue articular novas estruturas diversas, por meio de leituras diferentes, a partir do “real primitivo”.³⁸⁰ Seria difícil pensar a respeito da existência “em si” da ironia em Drummond, pois, assim achamos, a própria armação pensada por Costa Lima de uma rearticulação do “real primitivo” na estrutura do poema já pressupõe uma realização ligada às contingências do instante em que o poema se realiza. Não “existe em si” como um fundamento incólume, assegurando o fundo interpretativo da criação dos poemas da primeira fase. A existência do procedimento irônico está calcada nas contingências do trabalho consciente com a linguagem com o qual, como bem mostra o crítico e como temos nos esforçado para demonstrar, não apenas é um instrumento para interpretar e representar o real. Na verdade, cria-se uma realidade, uma forma de vida, na qual o sujeito se abandona para viver, nessa “terra estranha”, as contingências das disputas com o mundo, transformando-as em aventuras que destinam, sujeito e poema, à liberdade.

Na visão de Costa Lima, somente com a publicação de *Sentimento do mundo* (1940) é que haverá o “amadurecimento artesanal do autor”³⁸¹. A explicação para essa mudança, segundo o crítico, está no fato de que a corrosão que se disfarçava sob o véu do procedimento irônico passa, então, a ser a forma mesma do modo como o poeta “consegue se assenhorar da palavra como instrumento não de captação dos seus estados

³⁷⁶ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 144.

³⁷⁷ IDEM, p. 138.

³⁷⁸ IBIDEM.

³⁷⁹ IBIDEM, p. 142.

³⁸⁰ IBIDEM, pp. 144-145.

³⁸¹ IBIDEM, p. 155.

emocionais, mas sim de descoberta, não apenas de si, embora também e primeiramente de si próprio”³⁸². É, neste quesito, que Costa Lima entende existir uma diferença no tratamento da linguagem entre *Alguma poesia* e *Brejo das almas* e o que se tem a partir de *Sentimento do mundo*. Nos dois primeiros livros a palavra era o recurso para expor as emoções do poeta diante da realidade e das coisas que a permeiam, com o livro de 1940 o trabalho com a palavra se amplifica, segundo Costa Lima, para um uso que trata de apontar as possibilidades de diferentes estados de consciência. Apoiando-se em Merleau-Ponty, o teórico brasileiro afirma que, a partir de *Sentimento do mundo*, é a linguagem que comandará o pensamento. De outro modo, “o pensamento deixa de se traduzir, para transluzir, luzir através do corpo da linguagem”³⁸³.

Concordamos com Costa Lima quanto ao fato de que é no “corpo da linguagem” que brilha o pensamento e a reflexão de Drummond, mas discordamos de que esse aspecto tenha acontecido a partir do livro publicado em 1940. Como nos esforçamos para apresentar nos capítulos anteriores, a possibilidade de que já em *Alguma poesia* pudesse existir um pensamento que não dependesse apenas da individualidade do poeta, porque a linguagem mesma deixava brilhar a partir das diversas faces reflexivas a abertura de um *canto* em que voz e lugar se misturavam e se confundiam. Dessa mistura torna-se possível entrever a instalação de uma espécie de “realismo drummondiano”, sobre o qual fala Costa Lima. Claro que esse pretense “realismo” não significa meramente a construção do “mundo exterior” no poema tal e qual ele é, numa tentativa de replicar passivamente o que o poeta observa. Como já havíamos observado nos capítulos precedentes, o poeta cria uma “forma de vida”, a vida do poeta nos poemas, nos quais, como o próprio Drummond afirmava nas conversas com Cabral, há a transfiguração do real. Essa ação transfiguradora, sugestivamente, aproxima-se da noção de “realismo drummondiano”, tal como colocado por Costa Lima.

A ideia da possibilidade de existência de uma “forma de vida” nos poemas surge do nascimento do sujeito poético, dado no primeiro verso de “Poema de sete faces”. Ali, naquele início, vimos que o espaço do poema é o canto do sujeito, onde ele vive a sua vida como *gauche*, porém, destacamos, entregue ao abandono de estar solitariamente aberto para as contradições e contrariedades vivenciais. A abertura para esse jeito abandonado de ser é como uma passagem à outra vida, a construção de uma forma de

³⁸² COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 155.

³⁸³ IBIDEM.

vida em que o canto, em sua ambiguidade, torna-se a terra e o mundo feitos de sopro, de ar, portanto, de linguagem, em que o sujeito, por extensão o poema na página em branco ou no livro, existirá e habitará. A criação dessa forma de vida paradoxalmente depende da noção de morte, ou seja, como se fosse uma vida aquém ou além da vivência real dos fenômenos. Contudo, ressalta-se, não indiferente e muito menos negacionista.

Com o sintagma “forma de vida”, pretendemos pensar a articulação das categorias “abandono”, “aventura”, “destino” e “liberdade” como elementos constituidores, e não definidores, presentes em parte dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. O que buscamos ao tentar esclarecer o uso do sintagma na obra do poeta passa pela ideia já introduzida por Sant’Anna a respeito da criação de uma “ilusão de vida”³⁸⁴. Essa característica não é indiferente à poética drummondiana exatamente por se apoiar na dramaticidade provocada pela objetividade expressiva surgida pela enunciação do “tu”, mas que se entrelaça de propósito com o “eu” e o “você”, constituindo, mesmo assim, aspectos variados do sujeito da enunciação.³⁸⁵ Esse recurso amplamente utilizado na poesia lírica funciona, portanto, como um gatilho a desencadear o drama expressivo que, na poesia do itabirano, ajuda a dar a noção de existir uma vida, ainda que em aparência, constituída nos poemas. Para os propósitos de Sant’anna, essa ideia é fundamentada a partir do pensamento de Susanne Langer, autora preocupada, na esteira de Ernst Cassirer, com a investigação simbólica no âmbito da filosofia e, especificamente, nas artes. No livro *Sentimento e forma*, mais precisamente no capítulo “Poesis”, a autora afirma que o poeta se impõe a incumbência de produzir a aparência de “experiências”, que sejam semelhantes aos eventos já vividos e sentidos e que estejam organizadas de uma maneira que possam constituir uma “realidade experimentada”, como se fosse um “pedaço de vida virtual” ou, como interpreta Sant’anna, “um trecho de vida”.³⁸⁶

A proposta de Sant’anna, de pensar a poética de Drummond como um “trecho de vida”, não se distancia daquela de Costa Lima, que reflete sobre a existência de um

³⁸⁴ SANT’ANNA, *Drummond: o gauche no tempo*, p. 41.

³⁸⁵ IDEM.

³⁸⁶ LANGER, Susanna. *Feeling and form*, p. 212. O trecho completo da citação é: “The poet’s business is to create the appearance of ‘experiences’, the semblance of events lived and felt, and to organize them so they constitute a purely and completely experienced reality, a piece of *virtual life*”. Trata-se da mesma citação utilizada por Sant’Anna, *op. cit.*, pp. 41-42. Há tradução da mesma obra para o português: LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. O trecho citado se encontra na página 221.

“realismo drummondiano”. Ainda que partindo de posições diferentes, Costa Lima rastreando em escala ampla a ideia de “corrosão” e Sant’anna estabelecendo a dramatização dos disfarces do sujeito, ambos parecem, de certo modo, estar de acordo quanto a pensar a poética do itabirano como uma realidade própria, como uma ilusão de vida e, por que não, como uma “forma de vida”. O sintagma não é estranho à poesia de Drummond, porque pode ser encontrado em, ao menos dois poemas, sendo eles, “Estâncias”, de *Novos poemas* (1948), e “Gesto e palavra”, de *Boitempo* (1968/1973/1979). Os poemas são de épocas muito distantes e, portanto, pertencentes a contextos de produção, histórica e estética, diferentes. Enquanto em *Novos poemas*, como afirma Vagner Camilo, Drummond parece ter aberto mão de, tal como proposto em *A rosa do povo*, representar a crise e também a precariedade da ação comunicativa para justamente, com o livro de 1948, “mergulhar na retórica suicida do silêncio – que não deixa, contudo, de ser ainda uma forma de resistência à disposição do poeta moderno, tão válida quanto a anterior”³⁸⁷, em *Boitempo* nota-se, segundo Merquior, uma volta à dicção poética em estilo mesclado, o que “indica um ausentar-se da musa ‘filosófica’ a que nós nos acostumáramos a ver prevalecer na obra subsequente à *Rosa do povo*”³⁸⁸. Em ambos os poemas é possível notar a pertinência do recurso ao sintagma como maneira de abertura para uma “realidade” diferente.

3.1. Saber pentear-se em arte maior

Em sua “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, Silviano Santiago, ao se dedicar a ler os livros de *Boitempo*, compreende que esses poemas abandonam a “rebeldia contra os familiares, a incomunicabilidade entre os parentes, e começa a se desenvolver às avessas do modo como dramatizara as relações familiares”³⁸⁹. Associando a fase “memorialística” do poeta a Proust por interiorizar o olhar, o crítico pontua que “o conhecimento proporcionado pelo exercício poético não é mais uma aventura robinsoniana”³⁹⁰. Isso ocorre porque o conhecimento nessa fase já estaria arranjado e moldado pelos antigos, o que, para Santiago, modifica a “aventura”. Agora trata-se não mais de um “conhecimento proporcionado pelo exercício poético” mas de uma aproximação ao conhecimento dos antigos, “aproximação que, no fundo, é

³⁸⁷ CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*, pp. 101-102.

³⁸⁸ MERQUIOR, *A astúcia da mímese*, p. 62.

³⁸⁹ SANTIAGO, *op. cit.*, p. XXXVI.

³⁹⁰ IDEM, p. XXXIX.

a retomada desse saber por uma nova geração que, por sua vez, deve avançá-lo para a seguinte”³⁹¹.

Para Merquior, em *Boitempo*, a dicção narrativa parece ser o direcionamento dos poemas, o que destaca, segundo o crítico, o “estilo mesclado” e ofusca o tom reflexivo. Ainda que o apuro reflexivo não se ausente completamente, “o tom do livro é dado por uma feição objetivo-narrativa, liberta de indagações mais densas, e ilustrada por cenas curtas (...) ou por contos metrificadas francamente anedóticos”³⁹². O crítico compreende que a “dramaticidade lírica” é reduzida pelo recurso narrativo, o que ocorre, mencionando “Gesto e palavra”, em temas com maior carga de drama. Se Santiago notava no livro que a diminuição do conhecimento por meio da atividade poética conduzia a afirmação do conhecimento dos ancestrais como fonte de sabedoria a ser retomada pela mais nova geração, Merquior também afirma a presença da força dos antigos ao apontar que no livro “a visão drummondiana se compraz no costumbrismo e em sua lei” de modo que “toda emoção aguda é contida, senão banida”³⁹³.

A partir da leitura de ambos comentadores que submete *Boitempo* à codificação, ao costume e à lei do mundo dos antepassados, parece se perder, seja pela ausência da “aventura robinsoniana” ou pela ausência de “dramaticidade lírica”, a carga de tensão que, em diferentes níveis, estados e aspectos, permeia a poética do itabirano. Indo por uma linha que tende a divergir da posição de Santiago e Merquior, Alcides Villaça, então, pontua exatamente a força de tensão no livro drummondiano. Há, segundo ele, ao menos duas vozes simultâneas no livro: a primeira mais aparente é a do próprio menino, que a partir de um passado está no presente da enunciação; a segunda menos aparente é a do próprio poeta que, mesmo que ofereça uma projeção futura para a figura infantil, em silêncio ouve o menino.³⁹⁴

Sendo assim, em *Boitempo*, a projeção idealizada operada pela voz do menino volta-se para as “raízes”, ligadas às “percepções e gestos corporais, sensações e experiências”, em um estágio anterior, portanto, ao “plano atormentado e especulativo da imaginação do adulto”. Ambas as vozes de certo modo dramatizam a experiência poética porque “a memória do velho, trazendo o menino de volta, produz um novo registro”. Nesse registro aventuroso e dramático das memórias colecionáveis, “o menino

³⁹¹ SANTIAGO, *op. cit.*, p. XXXIX.

³⁹² MERQUIOR, *op. cit.*, p. 61.

³⁹³ IDEM, p. 65.

³⁹⁴ VILLAÇA, *op. cit.*, p. 120.

encontrará ‘vidros agressivos’, ferirá os dedos, correrá o ‘risco de tétano’”. Assim Villaça reconhece que, em *Boitempo*, o conhecimento do exercício poético não está perdido para o conhecimento dos antigos. A tensão mantém um núcleo presente na obra por meio do enfrentamento, das contradições e da instabilidade, porque “fazer poesia (...) é também uma atividade em que a consciência lírica acaba por enfrentar seus desejos, suas contradições íntimas, sua instabilidade histórica, sua frustrada metafísica”.³⁹⁵ Assim, munidos da qualidade dramática e, portanto, tensa do livro, iniciaremos o percurso a partir de “Gesto e palavra”, onde tentaremos extrair alguma compreensão possível para o que estamos chamando de “forma de vida”.

Tomar banho, pentear-se
calçar botina apertada
ir à missa, que preguiça.³⁹⁶

A primeira estrofe aparece como uma enumeração das ações, as quais são pontuadas pelos verbos no infinitivo. A enumeração, nesse sentido, tende a dar a sensação de acúmulo, como se houvesse um fastio ao que se está realizando. Esse aborrecimento é evidenciado pelo uso dos fonemas plosivos /t/, /b/ e /p/, que aqui vão segurando a fluência e dando uma cadência um tanto truncada aos versos e, portanto, às ações. A disposição da marcação rítmica das plosivas em espécie de marcha alinhada à dureza impositiva dos infinitivos dão contornos militares, que parecem enquadrar o sujeito dentro de um jeito de ser com um fim específico. Nesse sentido, a metrificação tende a confirmar esse enquadramento por encaixar-se em uma disposição formal setessilábica.

Os versos redondilhos de cinco e de sete sílabas, como já afirmamos anteriormente, têm uma raiz popular medieval e se sedimentaram como os versos mais comuns da língua portuguesa. Na estrofe, o verso redondilho de sete sílabas auxilia na interpretação para afirmar que o enquadramento, ao qual estamos nos referindo, era popular, comum. A escolha se justifica pelo jogo com a qualidade “maior” desse tipo de versificação. Nesse sentido, o enquadramento com o intuito de prepará-lo para a missa, momento de purificação moral perante a Deus e à sociedade, tende a torná-lo moralmente e socialmente “maior”.

³⁹⁵ VILLAÇA, *op. cit.*, pp. 120-121.

³⁹⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 1005.

A quebra de expectativa parece ser uma constante desestabilizadora no interior dos poemas drummondianos, e aqui talvez não seja diferente. Se nos concentrarmos no verso inicial, “tomar banho, pentear-se”, notaremos que a marcação rítmica pisa em falso, o que leva à alteração da métrica. Para que a métrica possa condensar-se em sete sílabas, nesse primeiro verso é necessário que a acentuação tônica em /pentear-se/ recaia em /ar/, ficando, portanto, /toMAR BAnho, penteAR-se/. A leitura permite uma leve alteração na pronúncia que libera uma ambiguidade significativa para os nossos propósitos interpretativos. Se entendermos que, ainda em /pentear-se/, a segunda letra /e/ sofre uma espécie de elisão devido à força provocada pela /a/, que logo se segue, então, a pronúncia poderia ser aglutinada, permitindo a supressão de uma sílaba e possibilitando uma dupla leitura do verso: com sete e, se estivermos corretos quanto aos nossos apontamentos, com seis sílabas.

A ambiguidade na leitura formal deixa ver uma inconformidade com o que está sendo dito. A dinâmica de marcha sofre aqui uma alteração tão sutil que não interfere tanto no ritmo, mas potencializa a interpretação, pois a duplicidade na leitura revela o verso de seis sílabas, também chamado de “heroico quebrado” ou “menor”. A denominação permite o jogo interpretativo por dar a entender que o enquadramento formal “maior” tenta alinhar o “menor”, cuja característica é de ser “quebrado”. Com isso, instala-se uma disputa inicial, ainda que velada, entre o que se diz e o modo como se diz, o que deixa ver uma espécie de inconformidade. O desalinhamento se expande ao serem considerados os fatos de o sujeito estar se penteando, de sua botina ser apertada e de sentir preguiça de ir à missa. A imagem da ação de “pentear-se” exige uma consideração à parte.

O gesto de cuidar dos cabelos conduz para o entendimento de que o sujeito “menor” deve se ajustar para se tornar “maior”, tornando-se assim popular nos bons costumes, por andar e vestir-se com rigor, e na moral, por frequentar a missa. O ato de se pentear metonimicamente revela o cuidado com a apresentação da face, “cuidado de si” ambíguo por ser uma exigência social, popular. A ambiguidade instaurada no verso demonstra que o ajuste às normas, seja pelo pentear-se ou pelo calçar as botinas, se faz em relação a um sujeito desajustado, um tanto descuidado de si, pois não é muito dado a tomar banho, a se pentear e nem a usar botinas, visto que estas apertam os pés. Portanto, é nessa ambiguidade essencial, espécie de disputa tensa, que o sujeito vai

ininterruptamente se construindo, ou melhor, tecendo a sua unidade, a qual nunca é idêntica a si mesma.

O pentear é o gesto que transluz o “cuidado de si” exigido pelas normas sociais, contra o descuido, e é o descuido que o sujeito tem de si, contra o cuidado exigido pelas normas. Ele é um descuido de si porque é o modo que o sujeito tem, na fatura desse poema, de projetar as suas divergências, a começar pelo ruído causado pela leitura dupla da métrica. A palavra “pentear” contém em si o “tear”, artefato ou máquina por meio do qual se tece. Na arrumação dos cabelos, o gesto de pentear ao desembaraçar os cabelos, pelo conteúdo, embaraça pela forma. Seria como se ao tentar cuidar dos cabelos, marcando a métrica em sete sílabas, eles retornassem à forma natural de ser, descuidada, com a métrica em seis sílabas. O pentear tece pelo tear o tecido do texto. Tecido e texto descendem da palavra latina *tela*, que possui vínculo com a criação artística. Esse texto tecido pelo tear movido através do pentear-se possui um fundamento paradoxal: o “pentear” contém em si, além do “tear”, o “ar”. O fundamento é um paradoxo porque o que é tecido no tear pelo pentear nada mais é do que ar.

Em todo o poema, são nove ocorrências de “ar”, sendo sete em infinitivos – “tomar”, “pentear-se”, “calçar”, “ajoelhar”, “ensinar”, “atacar” e “matar” – e duas em substantivos – “parte” e “ar”. Esse “ar” que sai do tear e do pentear configura-se como escrita. Se insistirmos na “etimologia poética” de Frye, como exercício que visa a associar palavras semelhantes no som ou no sentido, veremos que em “pentear-se” está, como prefixo, a palavra inglesa *pen*, que significa “caneta”. Há, assim, no léxico um arranjo que aglutina diferentes léxicos que não se prendem necessariamente à delimitação do “pentear-se” como organização unívoca, ou seja, como um desembaraçar dos fios. Ao contrário, a cada vez que em *ritornello* à palavra regressamos e nos demoramos, novos léxicos que anteriormente estavam como que velados são revelados, embaraçando e tornando mais difícil o encaixe desses pés na botina teórica que estamos tentando produzir.

O caráter paradoxal encontra-se no fato de esse tear produzir a partir do ar e de esse ar transfigurar-se em escrita. O tear cuja matéria-prima é o ar tece movido pela ação de pentear. O tear sendo o instrumento que tece, por aproximação, esclarece-se na caneta, *pen*, que escreve a vida desse heroico sujeito quebrado e menor. O tear, que é a caneta, tece, portanto escreve, a partir do ar, matéria feita de sopro e de nada, movido pelo pentear, que é escrever. Nesse sentido, a escrita é a conformação de um sujeito,

ainda que quebrado e menor, tecido, ou melhor, feito de palavras e de ar. O caráter paradoxal se adensa ao pensarmos que o espaço em que esse sujeito, feito de palavras e de ar, se situa é o *canto*, como lugar e voz, ou seja, como palavra e ar.

Tendo em vista as considerações acima, o ato de “pentear-se” permite, ainda, uma compreensão da transformação constante a que o sujeito na escrita está sujeito. O fato de escrever-se, porque ele penteia-se, abre uma dimensão na qual, do gesto de uma única palavra, ocorrem múltiplas associações não determinadas *a priori*. Isso significa que sempre parece haver uma diferença essencial na unidade poética, como tem sido possível demonstrar desde o “Poema de sete faces”. O rigor da metrificação ou da produção bem aseada apenas aparentemente delimita ou determina, ou melhor, aperta os pés do sujeito. A palavra “pentear” abriga a palavra “ente”, cujo caráter polissêmico, mais uma vez, confirma que o pisão em falso, causado pela ambiguidade métrica, só demonstra o fundo falso, o abismo intraquilo, reservado pelo jeito quebrado de ser do poema e do sujeito.

Não pretendemos nos alongar em cada detalhe possível do que poderia surgir da amplitude exasperante do conteúdo da palavra “ente”. Mas, tendo em vista uma diferença essencial que parece constituir a unidade dos poemas aqui estudados, “ente” por encontrar-se no âmago de “pentear-se” configura um arranjo em que sugere uma imagem poética a ser pensada. O fato de o sujeito ver-se enquadrado no rigor formal das reuniões sociais, nas quais as aparências contam muito, obriga-o a se pentear para sujeitar-se, ainda que preguiçosamente, às exigências sociais. No entanto, esse “ente”, que está tendo a liberdade e destino delimitados e determinados pela ordem do rigor formal da vestimenta, não se deixa transformar e enquadrar-se a fim de tornar-se um popular, em um sentido pejorativo, sem traços distintivos.

Como pudemos observar, a cada vez que retornávamos à palavra era como se a ação de se pentear em vez de organizar os cabelos, na verdade, desorganizava-os. Isso porque o ser deste ente, a pluralidade revelada a partir de um pisão em falso, não está determinado pelo próprio ente. Mesmo o ente, que se oculta e se disfarça no âmago de uma palavra despreziosa, também não é idêntico a si mesmo, porque se faz relacional com o todo que o compõe. Assim, a unidade do poema não é idêntica a si mesma, porque, mesmo constituída, por exemplo, por um número exato de versos e estrofes, não está determinada por esses limites. As relações entre as partes deslocam o entendimento de haver um começo, um meio e um fim interpretativos. O poema torna-se um meio em

que há uma compreensão relacional com o intuito de desarticular a constituição determinada de suas partes. A cada ação de pentear-se a face se altera, o poema não se arruma em uma direção unívoca. Na verdade, ele arma um novo embaraço que transforma a configuração anteriormente estabilizada.

Portanto, as faces, que como veremos na sexta estrofe são a “parte sagrada do ser”, não determinam o ser do poema, a unidade integral. Assim o sujeito não tem o seu destino e a sua liberdade enquadrados e traçados de antemão, a indicar como deverão ser. Destino e liberdade estão ligados a esses enquadramentos, mas não são, por eles, determinados, porque também são relacionais com as partes que compõem o espaço do poema. Assim, a liberdade se faz, por exemplo, em desvirtuar o arranjo do setessílabo para aparecer um verso de seis sílabas e o destino não está em chegar a uma meta calculada pelo número de sílabas. Ambos se fazem na divergência com delimitações impostas, sem, contudo, refutá-las ou excluí-las. Essas divergências são essenciais por tornarem-se convergências na unidade do poema. O ato de pentear, que é o de escrever, movimenta o tear, que é a caneta, tecendo e escrevendo, um ente, que é um sujeito “heroico quebrado” e um texto “menor”, feito de ar e de canto.

A manhã imensa escurecendo
no banco da igreja
duro ajoelhar
imunda reflexão dos mesmos pecados
de sempre.

A grandiosidade da “manhã” se esvaindo no ambiente fechado da igreja, onde se repisam a culpa em relação aos “mesmos pecados/ de sempre”, também é uma manhã que pode se confundir com a tenra idade da voz da enunciação, lembrando sempre que *Boitempo* é um livro de memórias. A “preguiça”, que aparece, no fim da estrofe anterior, como distensão irônica disposta em risível rima interna com “missa”, se amplifica na dificuldade do ato de se ajoelhar. É possível notar aqui que a dificuldade do “duro ajoelhar” se dá pela preguiça de repetir um gesto cansativo. A chateação pode ser ampliada se a ela imaginarmos a ideia de que àquela dureza da flexão dos joelhos está ligado o incômodo do sujeito bem asseado, de banho tomado, cabelos penteados, botinas apertadas e, possivelmente, de roupas limpas, para ajoelhar-se no chão ou no genuflexório da igreja. A sujeira do chão ou do genuflexório contamina pela imagem mecânica da flexão dos joelhos a reflexão dos pecados.

O caráter mecânico da flexão, contido no ajoelhar-se, mistura-se à mecânica da re-flexão dos pecados, ao ato sempre idêntico que nunca muda. A sujeira e a dureza do “ajoelhar” tornam “imunda” a reflexão, marcada pela mesma ação mecânica de sempre. Há aqui a imagem da dobra no ato de flexionar os joelhos, movimento que, ao desdobrar-se na meditação dos pecados, nos leva a considerar a mecânica dos versos. Neles, há um caráter meditativo sugerido pela lentidão das sílabas /nhã/, /men/, /cen/, /bam/, /du/, /mun/, /xão/, /mes/ e /sem/. Lentidão reflexiva que, por um lado, enfatiza pelo sim a demora da passagem do tempo na missa, diametralmente concordante com a manhã, e, por outro lado, destaca a própria meditação do momento pela voz que reflete sobre a passagem experimentada.

A lentidão enfatizada nessa segunda estrofe se contrapõe à rapidez sugerida pelas justaposições elencadas na primeira. A meditação que se inicia em verso de nove sílabas, com ritmo ternário, é cadenciada, em sequência, por versos de cinco sílabas, redondilhos menores. Assim, o que se demonstra, em “tom menor”, são as ações de estar sentado “no banco da igreja” e do “duro ajoelhar”, além da missa que ajuda a escurecer a manhã do dia e da vida da voz da enunciação, enquadrando o sujeito em um estado “menor”. O que, na primeira estrofe, era em “tom maior” setessilábico, por exigir rigorosamente a adequação do sujeito à preparação para a grandiosidade da missa diante da sociedade, transforma-se em “tom menor”, tanto para apontar a pequenez daquilo que é visto como “maior” como para indicar a situação “menor” do próprio sujeito sentado, ou seja, a sua reflexividade, de estar sentado, de flexionar-se e de meditar.

O fluxo da estrofe deságua no penúltimo verso, “imunda reflexão dos mesmos pecados”, composto em “arte maior”. Ele recebe na nobreza de seu ritmo quaternário a “imunda” reflexão dos pecados diários. A ironia no lento desdobrar fisiológico dos joelhos encontra-se no fato de ser um verso de arte maior a dar forma não à transcendência constituída pela missa, mas à sujeira mundana dos pecados de sempre. O tom escuro que toma a manhã, lentamente, se transforma na dura reflexão, em arte maior, crítica da hipocrisia de repensar os mesmos pecados, sem de fato redimi-los. A imundície que chega à reflexão, sugerida pela flexão dos joelhos e pela lentidão meditativa sugerida pelas sílabas, expande-se para os pecados e encontra lugar no interior da missa.

Segundo o pouco lembrado Leodegário Amarante, em sua obra *O verso decassílabo em português*, o verso de “arte maior”, cuja origem está ligada, na produção

poética do medievo, ao decassílabo com ritmo anapéstico, composição de duas sílabas breves e uma longa, “se transformou no verso hendecassílabo moderno”³⁹⁷. Essa transposição moderna é importante para os nossos objetivos, justamente pelo verso drummondiano em questão conter, além das onze sílabas, um dos ritmos característicos dessa metrificação. Como lembra Segismundo Spina, o hendecassílabo sem o recurso ao anapesto foi recorrente nos cancioneiros galego-portugueses pelo uso de três módulos rítmicos, sendo um deles, embora menos usual, a composição com seis mais cinco sílabas, com cesura na sexta tônica.³⁹⁸ Esse parece ser exatamente o princípio compositivo do verso de Drummond, pois o ritmo em quatro tempos, nas segunda, sexta, oitava e décima primeira sílabas, possui uma pausa reflexiva na sexta sílaba.

Todo esse enquadramento técnico não pretende determinar a forma de como o poema e o sujeito devem agir, mas auxiliar na inter-relação das partes, respeitando as diferenças essenciais próprias ao poema. A técnica produz um mundo, o próprio mundo em que o sujeito encontra-se abandonado. Isso significa que a técnica não é a detenção de uma fórmula operacional que utiliza de instrumentos para chegar a um fim previamente estabelecido. Não negamos que esse aspecto esteja presente na elaboração do poema entendido como produto direcionado à fruição estética, a qual exige um artefato dotado de uma destreza prática. Contudo, isso talvez seja apenas um elemento, o qual não o define. No contexto desta investigação, técnica, indicada, por exemplo, na imagem do “tear”, aponta um saber no qual o mundo que se abre do poema, como produção, não está configurado, visto que a cada movimento do tear os fios necessitam ser penteados, porque vão ficando embaraçados. O “ente” em “pentear-se” não está, portanto, definido e codificado sob uma imagem universalmente verdadeira. Como afirmamos, esse “ente” é relacional, ele vai se transfigurando ou se descobrindo a cada “pentear-se”. Esse desembaraçar inglório dos fios é o abandono aventureiro a essa produção técnica por meio da qual se procura aqui apresentar um “saber”³⁹⁹, enquanto “forma de vida” sendo revelada. Nesse sentido, técnica não é o fim, o destino a ditar a qualidade compositiva, mas um meio, “meio de ser” para lembrar Leminski, que produz a unidade poemática.

Sentado no banco e também se ajoelhando, a flexão dos joelhos, pela repetição do movimento, se torna reflexão. A sujeira possível do chão ou do genuflexório

³⁹⁷ AMARANTE *apud* Spina. *Manual de versificação românica medieval*, p. 58.

³⁹⁸ IDEM, p. 65.

³⁹⁹ HEIDEGGER, *A origem obra de arte*, p. 151.

contrasta com o ambiente puro e grandioso da igreja, que exigiu do sujeito banho tomado, cabelos penteados e botinas bem justas. As posturas de estar no banco e de se ajoelhar contêm o tom menor dos redondilhos porque, por um lado, eram atividades repetitivas e monótonas no interior da grandiosidade da igreja, por outro lado, atestam a qualidade “menor” assumida pelo sujeito, que extrai “reflexão” da passividade de um sentar-se improdutivo e da dureza de um ajoelhar-se repetitivo.

Assim, o hendecassílabo surge como a estância acolhedora da reflexão meditativa, em que a missa se constitui como uma “arte maior”. Essa característica tem a ver com o fato de a missa ser um evento social que visa a tornar melhores os seus espectadores. A qualidade “maior” aqui combina com a mesma qualidade encontrada nos versos redondilhos da primeira estrofe, em que a estrutura métrica tinha, naquela passagem, o objetivo de preparar o sujeito para a frequência do evento social. No entanto, e aqui há a sutil ironia desvelada no ato de “pentear-se”, a reflexão, mais uma vez, se flexiona para despontar uma compreensão de que a “arte maior” não é a passividade do sentar-se ou a dureza do ajoelhar-se para atingir a meta de purificação meditativa e reflexiva, isolando a imensidão da manhã.

Como se penteássemos mais uma vez, reflexionando novamente, para que a franja do verso se alise, deixando ser domada, ela subitamente se embarça, indomada, obrigando-nos a uma releitura. A sujidade que fica nos joelhos e que se amplifica na imundície dos pecados não é, na verdade, para ser limpa e purificada. O fato de a sujidade e a imundície configurarem os “mesmos pecados/ de sempre” significa que são constituintes, estruturantes, dos sujeitos. Isso tem a ver com a ideia de que a manhã imensa lá fora, como metonímia do mundo, do exterior amplo, chega à instância interior da “arte maior” da missa. O mundo adentra essa estância pela “imunda” sujeira reflexiva dos pecados. Se voltarmos à sexta estrofe do “Poema de sete faces”, veremos no nome “Raimundo”, como uma articulação entre nome e mundo, no interior cultural de “arte maior” que é a poesia, pulsar a qualidade menor dos “raimundos”. Ali, vimos que essa qualidade menor pejorativamente trata os “raimundos” como “imundos”, numa associação que entende o mundo também como “imundo”. O mundo chega e adentra a estância da “arte maior” pela sujeira “imunda” dos pecados.

Como se trata da mesma imundície de sempre, entende-se que a rigidez excludente não consegue limpar e impedir a aproximação e a chegada da manhã, do mundo e da imundície dos pecados. Não há um apaziguamento confortável que demarca

apenas a identidade, considerando somente o rigor, a limpeza, a arrumação e a norma. A diferença do exterior compõe o espaço da “arte maior”, configurando-a como um meio em que se misturam a reflexão pela técnica e a sujeira imunda do mundo. A arte maior não é aquela que é maior por excluir, limpar, higienizar e ajustar, mas é aquela que em si reflete, na pausa de seu interior, como a cesura em “reflexão” com tônica na sexta sílaba, o movimento exterior. Assim, a técnica da arte maior é ser um meio de ser, conformando um “jeito mestiço de ser”, para falar com Leminski, que reúne em unidade sem apaziguar diferenças. A cada ação de “pentear-se” o que se alisa, ao mesmo tempo, se embaraça, pois, em um jeito mestiço de ser, um não é sem o outro.

3.2. Disputa pela exata forma de vida

Manhã que prometia caramujos
músicos
mágicos
maduros sabores
de tato, barco de leituras
secretas sereias...
apodrecida.
Não vai? Pois não vai à missa?
Ele precisa é de couro.

A terceira estrofe abre um campo de possibilidades que, iluminado pela manhã, se escurece com o ambiente fechado e monótono da igreja. A completude heroica matutina é, em versos decassílabos, imaginada a partir da promessa de explosão sensorial por meio da audição de músicas, da degustação de sabores pelo toque e pelo paladar, da visão da descoberta de seres ocultos e da viagem através da leitura. A apreciação dos caramujos é interessante por serem seres que solitariamente estão em casa em qualquer lugar, onde se velam e se revelam.

Toda a magia deslumbrante da manhã é imaginada a partir do possível contato sensorial com as coisas e com os seres. A ênfase e a acentuação no brilho matutino, nessa estrofe, são dadas pelas /m/, como expressões plosivas que se misturam às /p/, /c/, /d/ e /b/. Esses fonemas fazem a manhã pulsar em ritmo explosivo e melodicamente sibilante, pelo efeito das /s/. As imagens reforçadas pelos sons configuram o ideal prometido que foi escurecido pelo real. Há nisso, mais uma vez, uma tensão armada, tal

como, notado anteriormente em “Poema de sete faces”, a partir de Villaça, a disputa entre o real e o ideal do sujeito.

A feição “apodrecida” da manhã, no fim da terceira estrofe, é o ápice do escurecimento do início da segunda estrofe, o que leva, portanto, ao apagamento da promessa do ideal. Nas duas estrofes, a luminosidade pulsante da manhã, corroborada, no plano fônico, pela profusão de vogais claras, /a/, /e/, /i/, é contrabalanceada pelo peso escuro e fechado das vogais /o/ e /u/. Do escurecimento até o apodrecimento tem-se um percurso marcado na expressão sonora, em que o ideal clareador é tomado pelo real escurecedor.

O decassílabo, em tom maior heroico, que abre a terceira estrofe é diminuído pelos redondilhos, em tom menor, do quarto e sexto versos, os quais são contrapostos pelo octossílabo do quinto verso. A putrefação orgânica gerada pela privação do contato livre, aberto e pleno com a vida além do cerco fechado da missa, das tradições familiares e locais é, de certa forma, o sinal de menos na fatura da experiência poética da voz enunciativa. Interessante notar a sutileza na quebra do sexto verso. As sereias a serem descobertas por meio da viagem aventureira na leitura são imaginadas, como já apontamos, em redondilhos menores, os quais dão o efeito diminuto em relação aos octossílabos anteriores. Mas, devido à posição do adjetivo “apodrecida”, fica a sugestão de quebra de um decassílabo, o que reforçaria a corrosão orgânica da idealização.

É nesse ponto que a voz da enunciação se desdobra a fim de criar uma dramatização. A fala, que repentinamente surge interpretada no fim do segmento estrófico, questiona a preguiça de ir à missa, ameaçando reprimi-la. A interpretação da voz nos versos finais da terceira estrofe fica clara na quarta estrofe, aos sabermos tratar-se do “Coronel”, talvez o pai do sujeito enunciativo. O aparecimento da voz do “Coronel” não se dá de modo direto, ela surge por uma espécie de discurso indireto, como que partícipe, integrada à matéria, da voz da enunciação. Essa integração à voz do sujeito é ainda mais evidente ao notarmos que no segmento estrófico a promessa ideal é esmaecida pelo real feroz. Sintomático aqui o fato de o adjetivo “apodrecida” estar alinhado à direita, deixando o espaço à esquerda vago, vazio.

Do ponto de vista estético, poderíamos questionar o porquê de Carlos Drummond de Andrade não ter feito dos dois versos finais um segmento estrófico único, tendo em vista a inserção de uma voz diferente. Como resposta hipotética, entendemos que a não separação se deve ao fato de causar um incômodo gerado

precisamente pela mudança de registro e de impositação, do ideal ao real, mediado pelo apodrecimento advindo do rigor aparentemente instrutivo, que mais tende a afastar da vida do que aproximá-la. O rigor na fala do “Coronel” não é algo exclusivo justamente por ser pronunciado em versos redondilhos maiores.

O caráter popular dos setessílabos, aqui, liga-se ironicamente à voz do pai, enquanto dono de uma atitude popular e comum: a violência como repressão dos ideais, enquanto castigo pela apreciação de formas de liberdade, que visam à derrisão de estruturas delimitadoras. O caráter “maior” do redondilho configura a patente do “Coronel” contrapondo-se aos redondilhos menores anteriormente empregados, os quais atestam o escurecimento da manhã.

Ó Coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida.

É a partir do tom maior que encerra a estrofe anterior que a quarta estrofe se apresenta, plena de ironia, como se a invocar uma entidade divina: “Ó Coronel”. A invocação, à continuação dos versos finais do segmento anterior, revela que é pela violência que a educação correta terá lugar. O “Coronel”, apesar de grafado com maiúscula, é novamente tratado nos populares setessílabos, como alguém não muito diferente do todo. Mesmo que a empositação da voz esteja associada à invocação de um ser altamente considerado em redondilho “maior”, o tom é tragicamente irônico pelo fato de se tratar de um verso popular. Nesse sentido, o sujeito maior, grafado em maiúscula, não é dentro de uma tradição antiga, como a do redondilho, diferente. Na verdade, ele é comum, por recorrer, nesse caso, à ação violenta como uma correção do caminho ordenador preparado pela missa.

O ensino sugerido pelo segundo verso não é aquele acolhedor das diferenças plenas que vigoram no mundo, mas, aqui, parece, pela surra a ser levada, ser o da exclusão, preocupado apenas com a correção ordenadora das instituições, “imundas pelos mesmos pecados de sempre”, isto é, incapazes de transformar. A “exata forma de vida”, no momento desse primeiro “pentear-se” ou “duro ajoelhar”, só pode contemplar o rigor da tradição social marcado pela violência, sem que houvesse outras possibilidades. Só há apenas o duro ensino da exatidão da vida, que iria moldar “o homem atrás do bigode” como “sério, simples e forte”, não sem a sutil ironia de ser

composto também em redondilhos maiores, os quais, naquele contexto, sugeriram o lado popular, comum e irônico como um traço em contraposição à seriedade forjada na imagem retratada.

A partir do ponto de vista do “Coronel” a forma de vida ordenadora é oferecida pela retidão e correção, por exemplo, do banho tomado, do cabelo arrumado, da botina que, para compor o arranjo bem alinhado, aperta a forma natural dos pés, dos minutos a fio sentado corretamente no banco da igreja e do ajoelhar-se durante a missa. Os versos redondilhos maiores reforçam, ainda mais, a ordenação imposta pela figura militar, pois, como visto na primeira estrofe, os mesmos versos sugeriram a adequação do sujeito à dinâmica da composição bem arrumada e ajustada a fim de representar euclidianamente o alinhamento comportamental exigido pela etiqueta popular, social e eclesiástica.

Assim, na arrumação ordenadora encontrada no gesto da palavra “pentear-se” notamos que o “ente” é que estava exposto à fixidez da identidade delineadora que embasa a ideia de representação das ações social e docilmente aceita, enquanto modo identitário que pretende elevar-se a uma aparente ordem na qual uma simples disposição natural e anímica, como sentir “preguiça”, deve ser violentamente expurgada. A representação a que o ente está exposto exige um entendimento de que o ente seja o próprio ser em si daquilo que é representado, como um cuidado de si com o objetivo de tornar a dizer que o seu ser “é sério, simples e forte”. Entretanto, nem o ser e nem o ente estão definidos na e pela mesma estrutura que assegura a fixidez e a perenidade da representação de sua identidade. Se o ser “sério, simples e forte” fala por um ente determinável em sílabas, esse ser foi, naquele contexto em que abordamos a quarta face, rasurado pelo caráter relacional que também orbita os entes. O popular verso de setessílabas ali se transforma em alexandrino, como se a fim de operar subrepticamente uma rasura na imagem séria do sujeito, dando a entender um certo sorriso irônico de canto de boca. Dada a repetição encontrada naquela estrofe, foi possível observar que o ser e o ente não são idênticos, pois de um verso materno, como o redondilho, passa-se ao alexandrino, de origem francesa, mostrando que a unidade da face não é determinada pela seriedade, simples e forte do ser. Na verdade, essa face estrófica equilibra em si, ao menos, dois movimentos diferentes de ser, que não dão uma fixidez identitária para o ente e nem é por ele estruturado idealmente.

Nesse sentido, a seriedade da composição bem aseada visada na primeira estrofe de “Gesto e palavra” é sutilmente rasurada pela não concordância do primeiro

verso, porque não caminha retamente, mas pisa em falso e é preguiçoso. Essa não concordância fica ainda mais clara na estrofe em questão pela ação do “Coronel”. Se a adequação na primeira estrofe conformava uma representação alinhada à rigidez quase militar do comportamento, lançando mão de versos setessílabos bem arranjados para representar esse alinhamento, agora os setessílabos retornam para confirmar a consequência do desalinho com relação àquela adequação lógica. A não conformidade, gerada pela preguiça, deve ser resolvida com a violência, único modo indicado nos versos para a solução, com rima, do impasse, de modo que “bater” ensina a “viver”. Além da conformidade com a metrficação do redondilho, demonstrando como ele é nesse caso “maior”, o caráter regimentar da ação do “Coronel” encontra-se no enquadramento certo do ritmo. Desse modo as quartas e as sétimas sílabas possuem acentuação bem ordenada e rígida, no interior de um verso caracterizado pela falta de fixidez definidora das acentuações.

O importante é, portanto, adequar-se à ordem traçada e determinada, sem a liberdade oferecida pela preguiça e sem a promessa vislumbrada na manhã. A rima entre /bater/ e /viver/ aproxima duas ações, talvez, comuns para a manutenção dessa “exata forma de vida”. Nessa lógica excludente, o aproveitamento da manhã, com sua “outra ordem de seres que surgem” distantes do “banco da igreja” pode ser vista e entendida como incorreta e, logo, errada. Ainda retornaremos a esse ponto, no mesmo gesto repetitivo da palavra “pentear-se”, para, mais uma vez, tentar desembaraçar o que constantemente volta a se embaraçar.

No rosto não!
Ah, no rosto não!

Se a manhã havia surgido como promessa idealizada a ser experimentada, a surra do “Coronel” é a promessa realizada. O clamor irônico e provocativo da estrofe anterior aqui se concretiza. O dístico exclama, em ambos os versos, contra o alvo da ação violenta do “Coronel”. A afirmação da voz da enunciação é para que não seja o rosto a receber a punição. O primeiro verso, em quatro sílabas, parece como um alerta, um pedido para que a punição não se concretize no rosto. A própria composição fônica aponta para a irracionalidade da ação: juntamente com as /o/, que mantêm a tonalidade escura, encontra-se a pronúncia marcada das /n/ e da /t/ com o som arranhado, quase

gutural, da /r/. Esse arranjo evidencia uma qualidade na pronúncia de /rosto/, como se ela soasse fechada, abafada e sem projeção sonora livre.

A repetição do mesmo verso poderia soar como uma ingenuidade estética ou como a repetição do golpe desferido contra o rosto. Mas não se trata disso. A repetição apresenta uma diferença, que está no /ah/ do início do segundo verso. Esse suspiro inserido logo após a primeira exclamação soa como se a advertência não houvesse sido considerada pelo “Coronel”. Isso nos leva a entender que a fúria do “Coronel” aconteceu entre os versos. O /ah/ exclamativo tem uma feição decepcionada, pois apresenta o sujeito diminuído, ou seja, a adição da interjeição aumenta o metro, que passa a ter cinco sílabas e, portanto, configura-se como redondilho “menor”. A expressão, com isso, acentua a menoridade vista com os redondilhos da terceira estrofe e com a qualidade “menor” também do verso que abre o poema, que aqui chega pela voz da enunciação.

O “ensinar a viver” em vez de engrandecer diminui o tamanho do sujeito, como se o colocasse em seu devido lugar. A bofetada aplicada pelo “Coronel” não deixa dúvidas quanto a esse ensino, que não promove e tampouco auxilia na formação em direção à ascensão moral. Pelo contrário, parece potencializar a qualidade menor, alimentando o jeito de ser torto, incorreto e inconforme do sujeito. O ensino de viver uma vida, talvez, esteja no fato de abrir para o sujeito a possibilidade de viver uma “vida menor”, onde a própria vida pudesse ser “captada em sua forma irreduzível” e onde habitasse “apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente/ e solitário vivo”.⁴⁰⁰ Há nisso, mais uma vez, a ironia drummondiana de concentrar-se no menor, para nele e com ele, encontrar quem sabe o maior e não, assim achamos, concentrar-se em um movimento linear ascendente em direção a um estado vivencial melhor.

Que mão se ergue em defesa
da sagrada parte do ser?
Vai reagir, tem coragem
de atacar o pátrio poder?

A força punitiva do “Coronel” após chocar-se contra o rosto do sujeito desencadeia, naturalmente, uma reação defensiva. A sexta estrofe é construída a partir de perguntas que deixam em suspenso a ação ocorrida. A dramatização aqui ganha

⁴⁰⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 144.

potência emotiva por apresentar inesperadamente a tentativa de autodefesa que se configura, ao mesmo tempo, como um modo dissimulado de ataque: a fatura do segmento estrófico está constituída da defesa e do ataque, compreendendo-se assim o gesto reativo do sujeito em relação ao golpe desferido contra o próprio rosto. Se nas duas estrofes anteriores a voz enunciadora tentava interpretar a fala do sujeito que, provocando e exclamando contra a investida violenta, sofreu o golpe, agora a voz parece ser modelada para apresentar a fala do “Coronel”, tal como ocorrera nos versos finais da terceira estrofe, “Não vai? Pois não vai à missa?/ Ele precisa é de couro”, ao passo que pode apresentar o próprio narrador questionando a ação lembrada.

A construção dos versos reforça a dramatização do sujeito apresentado, pois a métrica, nesse caso, contribui para a interpretação. O golpe desferido contra o rosto foi falado em redondilho menor, fato que, a nosso ver, deu o caráter “menor” ao sujeito, diminuindo-o por meio de uma educação à base de bofetadas. Essa ação repressiva gerou uma reação, cuja efetividade trouxe à tona uma defesa, que é um ataque, a fim de, ao mesmo tempo, velar-se e revelar-se. Nesse jogo, cuja opção nunca é por um dos lados em pauta, mas pela manutenção da ambivalência de lados excludentes, o sujeito se ergue para se defender. O verso que dá forma à atitude é revelador, porque se trata de um “heroico quebrado” ou “menor”.

A acentuação rítmica sofre algumas nuances, que acentuam ainda mais o caráter meio destrambelhado, como se o sujeito ainda estivesse zozzo e atordoado pela bofetada recebida. Assim, ao deslocar a acentuação para a segunda sílaba, que recai na palavra /mão/, desarticula-se pela ocorrência de sinalefa em /se/ e /ergue/ a tônica, reforçada também pela pronúncia deslizando da /s/ e da /r/ aspirada. Com isso, a tônica é tortuosamente deslocada para a sexta sílaba, formando uma espécie de semitônica, pela nova ocorrência de sinalefa entre a segunda sílaba de /ergue/ e a preposição /em/, que recebe um impulso a partir do som ascendente da /g/. De modo destrambelhado, como se fosse uma exigência natural do “heroico quebrado”, o ritmo recai na quarta sílaba, adquirindo intensidade a partir da sílaba fraca da palavra /ergue/, ainda que seja uma intensidade a meio do caminho, porque nem tão fraca, a ponto de se perder na fala, nem tão forte, a ponto de equilibrar o verso.

A mão não é levantada com a imponência de um super-herói cuja força pode ser, em momentos de pressão, repentinamente retomada. Na verdade, em ritmo cambaleante, porque ainda atordoado pela bofetada, a mão é erguida de maneira heroica sim, porém é

um heroísmo tortuosamente “quebrado”. A mão heroicamente erguida possui uma base desajustada, efeito talvez da repressão sofrida que visava ao ajuste. A ascensão da mão sugere o membro como instrumento de defesa e ataque, com o qual o sujeito drummondiano iria se lançar nas descobertas do mundo: “tenho duas mãos e o sentimento de mundo”⁴⁰¹. A defesa aqui é pela “sagrada parte do ser”, o rosto atingido pelo golpe. Já afirmamos, durante a leitura de “Poema de sete faces”, que as faces constituem as diferenças no interior da unidade poemática. Elas são “sagradas” por serem as máscaras, as feições, as figurações “do ser”.

A identificação do rosto como elemento sacral se dá em sutil ironia em relação ao desinteresse pela sacralidade guardada pela igreja. A sacralidade não está além ou aquém, encontra-se no corpo do próprio sujeito, o qual não é nomeado. Ou seja, o rosto, o corpo palpável, assume o caráter sacral. Muito embora ele seja parte do ser, não o define e não o essencializa em um jeito único o ser. O rosto entendido, nesse contexto, como ente não é definido pelo ser e, tampouco, a este o define, reforçando assim a multiplicidade do ser e o caráter relacional do ente. A cada vez que o “pentear-se” tenta definir uma apresentação unívoca do ente, como temos visto, ele se modifica de acordo com as relações feitas no instante de leitura. O ente abre-se para uma multiplicidade e essa multiplicidade desconcerta, ou embaraça, a feição do ente abordado.

Assim como a manhã é imaginada imensa em sua plenitude composta de diversos atributos em contraposição ao escurecimento causado pela determinação da ida à missa, a “sagrada parte do ser” nada mais é do que o rosto, a face, que apresenta, pelo menos, sete diferentes disposições do ser. A sacralidade está no deslocamento, na descentralização com que o rosto deixa transparecer um pouco o ser. Não há uma determinação unívoca porque a atitude defensiva é, ao mesmo tempo, confundida com ataque, o “pentear-se” desembaraça a defesa que logo se embaraça em ataque, ou vice-versa. A “parte sagrada do ser” contém em si a “arte” e esta o “ar”. O rosto, a face, é a “parte” que compõe um pedaço do “ser”, sem defini-lo e determiná-lo, porque se configura como a “arte”, de “pentear-se”, de “tear” e de “escrever-se”, cuja técnica desembaraça e embaraça, os diferentes versos e fios, deixando ver um “saber” como forma de vida feita de “ar” no *canto* do poema. O verso composto em oito sílabas destaca a aura métrica recuperada a partir do parnasianismo, e que abre o “Poema de

⁴⁰¹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 67.

sete faces”. No entanto, diferentemente daquele, este obedece a um ritmo ternário, com acentuação nas terceira, quinta e oitava sílabas.

A defesa se transforma, no terceiro verso, corajosamente em reação. Não é possível deduzir que houve um revide. A defesa se transformou no gesto audacioso, cuja proteção da face é feita pela própria mão. As sete sílabas sugerem o modo de reação, em traços populares, não sem, todavia, uma hesitação, como percebida na cesura no meio do caminho do verso. A reação é expressa pela maioria dos versos redondilhos, denotando a simplicidade como característica do sujeito, tal como vimos em “sete faces”: “é sério, simples e forte”. Ao mesmo tempo, nessa corajosa reação, retorna também o movimento maior do sujeito “heroico quebrado”, ou “heroico menor”, do início da estrofe. Mesmo “maior”, por reagir para proteger-se, o ritmo é marcado pela cesura, como se o andamento do sujeito “quebrado” engasgasse ou embaraçasse, ou seja, como se não estivesse totalmente reto e firme. O motivo desse ritmo trôpego, apesar de conter o tom maior da reação, deve-se à provocativa intenção “de atacar o pátrio poder”, se é que de fato há ataque. No mínimo, a defesa, a mão levantada, é um modo disfarçado de ataque. O interessante é que o *enjambement* na passagem entre o terceiro e quarto versos permite, ainda mais reforçado pela cesura interna, uma hesitação.

O último verso, também como o segundo composto em oito sílabas e acentuação igual, refere-se exatamente ao “poder” enfrentado, isto é, ao “Coronel” como o regulador e ordenador da vida do sujeito. Disputa essa que lembra aquela experimentada pelo sujeito em “Política”. Se lá, a voz enunciativa se via cercada pelos interesses do “chefe político”, cujo poder de influência abarcava a “câmara em exercício”, “o jornal governista” e, até mesmo, os amigos, aqui o poder do “Coronel” intimida pela violência. A política, mais uma vez, é pelo interesse do “cuidado de si” do poder pátrio que deseja levar o sujeito à igreja, a fim de “ensinar a viver/ a exata forma de vida”. A rima entre /ser/ e /poder/ reforça, pela riqueza, o ser do “Coronel”. O ser pátrio assenta-se no poder, qualidade identitária do ser que destaca o modo de agir e operar, com vistas a enquadrar o sujeito, ensinando-o a viver, na forma correta de vida.

Se entendermos que o ataque ao poder pátrio, mesmo que pela defesa do golpe desferido contra o rosto, ou seja, contra a “sagrada parte”, não por se configurar bela e intocável, mas justamente por ser um modo de o ser mostrar-se, indica pela ambiguidade, defesa e ataque, a complicada univocidade de um gesto como sendo

definível, então exatamente essa qualidade múltipla gerada a partir da bofetada recebida, por meio da rima, é ressaltada como potência. Assim, a aproximação pela rima entre /ser/ e /poder/ adquire um traço impulsionador de “poder ser”. Essa aproximação de ambos os léxicos nos leva para uma configuração em que os polos “defesa” e “ataque” estão reunidos na própria mão, em disposição bélica, como parte do corpo e, assim como o rosto, do ser metonimicamente indicando a escrita, a linguagem. Há, com isso, uma gestação de poder ser do sujeito, apresentado pelas diferentes facetas.

O menino com preguiça de ir à missa, ao se recusar, defende-se das investidas do “Coronel”. Assim, a mesma promessa imaginada na manhã aparece como potência, como possibilidade do sujeito. Isso pode indicar que a forma de vida dele não é única e nem necessariamente exata, porque conectada a uma promessa, a uma aventura, de experimentações e de vivências. Mas essa possibilidade que tentamos buscar na aproximação entre /poder/ e /ser/ não apresenta uma formação concreta e plena, pois no segmento estrófico, ambas as palavras são acentuadas pela dúvida interrogativa, que equivale tanto para o questionamento retórico ao enfretamento do “Coronel” quanto para dúvida advinda de “poder ser”, de algo não pré-determinado.

Essa não determinação é assim entendida pela própria constituição dos versos, um “heroico quebrado” ou “heroico menor”, um redondilho maior, com ritmo impreciso, buscando enfrentar um poder formado pelo verso de oito sílabas, recuperado pela estética empolada parnasiana. A junção pela rima de /poder/ e /ser/, além de constituir uma rima “rica”, entre versos clássicos, por ser formada por um verbo e um substantivo, revela ironicamente também a pobreza, a menoridade, do “poder ser” do sujeito, visto que o sintagma é formado por dois léxicos que, por pertencerem à mesma classe, necessariamente tornam a rima “pobre”.

3.3. Instauração da crise

Nunca se viu coisa igual
no mundo, na Rua Municipal

No entanto, essa “pobreza”, esse caráter “menor”, como um “herói quebrado”, não define e nem determina a ação do sujeito, enquanto sempre pequena. Ao contrário, parece-nos, mais uma vez, existir aqui um aspecto irônico que estimula exatamente a menoridade não como uma fórmula absenteísta, fechada em si mesma. Em *Boitempo*,

no poema “Rito dos sábados”, situado imediatamente antes de “Gesto e palavra”, a voz enunciativa fala dos pobres que, aos sábados, chegam às portas para recolher a moeda reservada, parte pobre, porém sagrada. Eles chegam munidos de “solitária nobreza”, que adquire a “forma de um direito/ aureolado de altivez”. O sujeito da voz enunciativa fala então que a cada um vai passando a “miniporcentagem da pobreza” para, então, encerrar com “sou o pobre distribuidor”.⁴⁰²

É essa qualidade de se reconhecer como menor, numa solitária nobreza, que abre o mundo do poder ser das possibilidades desse pobre distribuidor, como uma forma de um direito que, embora pobre, está aureolado de altivez. Sendo assim, munido pelo fato de ser o autor de uma ação configurada duplamente como defesa e ataque, ele se vê, se lê, deixa-se revelar como uma “coisa” diferente, no grande “mundo” ou na pequena “Rua Municipal”, tal como lemos na sétima estrofe.

A dinâmica da estrofe obedece a um dístico que comporta um redondilho maior, por meio do qual o sujeito se revela como uma coisa nunca vista igual, e um decassílabo, cujo ritmo é completamente quebrado, com cesura indicativa de que tanto o mundo como a rua não são a mesma coisa. Isso significa que o sujeito é algo inédito no universal e no particular, e é essa diferença “menor” que o faz ser o “pobre distribuidor” para os dois planos. A cesura no decassílabo tanto separa mundo e rua, como as une pela justaposição, ou seja, a rua municipal, “menor”, diante do mundo, grande. A rima aproxima /igual/ e /municipal/ e, assim, indica a posição dessa “coisa”, que se encontra na rua. Mesmo pertencendo à rua, ele é algo nunca visto antes, algo diferente, precisamente por se situar na cesura, no intervalo, entre o mundo e a rua municipal. Essa posição intervalar é importante porque é nesse espaço em que o sujeito se oculta e se mostra, fazendo a ponte que aproxima, por justaposição, mundo e rua, planos bastante diversos. Ele é uma “coisa” estranha que se torna meio, “pobre distribuidor”, para unir instâncias separadas. Não para apaziguá-las através de uma aproximação planificadora, mas para também conservar a distância natural pertencente a cada uma.

Reencontramos aqui, no meio do nosso caminho, a “coisa” surgida na interpretação de “Política”. Há novamente a consideração de que esse elemento menor, pobre e enigmático, está coberto, por uma “solitária nobreza”, como se a exercer “a forma de um direito” que, ao torná-lo “aureolado de altivez”, aprofunda o seu caráter “demoníaco”. Tal como afirmamos em “Política”, o demoníaco não como um

⁴⁰² ANDRADE, *Poesia completa*, p. 1004.

posicionamento antirreligioso, mas um modo provocativo de resistência à determinação unívoca de aceitar a violência do golpe, enquanto ordem a ser obedecida.

A ideia de “coisa” aqui retoma também a “coisa sombria”, de “O enigma”, que “aí está” “desmesurada”. Essa “coisa” situa-se no entre lugar do mundo e da rua, fazendo-se de “meio”, como uma “figura sombria” que “resiste à identidade”, para lembrar os versos de Stevens, em “Man Carrying Thing”. Aqui ainda acontece aquele modo de operar em que o sujeito, colocando-se como uma “coisa”, vê-se e se lê, de modo diferente em relação ao mundo e à “Rua Municipal”. No entanto, isso caracteriza um jeito exclusivo que é, ao mesmo tempo, inclusivo, porque ele não se fecha para as diferenças do mundo e da rua. Ao contrário, ele coloca-se no meio.

- Parricida! Parricida!
Alguém exclama entre os dois.
Abaixa-se a mão erguida
E fica o nome no ar.

A uma “coisa” nunca vista igual, que tem coragem de proteger-se contra os ataques à “sagrada parte” do seu ser, sendo o ataque desferido pelo “pátrio poder”, não lhe é possível a submissão ao controle. Para tanto, ao defender-se do ataque não lhe resta outra acusação senão a de ser “Parricida”. Não é nosso interesse entrar em qualquer consideração de fundo psicanalítico, seguindo as teorias e os estudos freudianos. Reconhecemos a validade e a importância de tais contribuições para o pensamento e a reflexão no âmbito dos estudos literários, entretanto, persistimos na aventura de nos abandonarmos ao livre embate junto ao texto, sem nos aferrarmos a um destino que tente fundamentar e determinar a disposição do sujeito e, logo, do poema.

A acusação inesperada, surgida subitamente, atravessa, fortificada pelo travessão, a cadência do poema. O grito exclamado chega como o peso da acusação de um crime trágico. A reação ao ensinamento vivencial proposto pelo “pátrio poder” do “Coronel” ganha projeção trágica. Para que o processo de liberdade de “poder ser” possa acontecer de forma plena, à coisa nunca vista igual não lhe cabe o controle do “Coronel”, do “pátrio poder”, incluindo-se aí o rigor da missa. O “Parricídio” é a passagem trágica para assunção ética da própria vida. Trágico, nesse sentido que estamos Tateando para pensar e refletir a partir de um poema, não é algo necessariamente ruim, um crime cometido em que uma das partes é lesada. Na verdade,

o crime aqui é o início torto, porém correto, para uma forma de vida plena de tensões, sendo a primeira delas a relação metafórica com o “Coronel”, dono do poder pátrio.

A acusação de crime instaura uma “crise” para o sujeito no meio do poema, que exige, ainda que velada, uma tomada de decisão enquanto uma trágica cisão. A ideia de crise aqui resgata, ainda que superficialmente, alguns traços etimológicos que poderão adensar um pouco mais a reflexão dinâmica, que pensamos existir, no âmbito da linguagem dessa poética. “Crise” advém do grego *krísis*, substantivo feminino, que, em sua origem, significa “separação” e “distinção”, podendo indicar “julgamento” e, como a latina *crisis*, “decisão”, além de “escolha” e “eleição”. Esses sentidos orbitam a palavra *crítica*, a qual, em grego, é *kritiké* e descende do verbo *krínein*, significando “separar” e “distinguir” e, dessa forma, aproximando-se, por via semântica, a *krísis*. Na língua latina, o verbo *cerno* tem relação etimológica próxima com *krínein*, que apresenta as ideias de “passar pelo crivo”, “peneirar” e “separar”, além de “distinguir”, “discernir” e, em sentido figurado, “ver claramente”.⁴⁰³

Ao aparecer rasgando o verso, a acusação, separa o sujeito, como se impusesse uma cisão, com o intuito de distingui-lo. A crise causada pelo crime de parricídio pelo qual é acusado vai apontar para as escolhas com as quais o sujeito a partir de agora terá de, solitariamente e criticamente, peneirar, distinguir, discernir a fim de que possa ver claramente. Essas escolhas fazem parte dos fios que estão sendo produzidos e penteados no tear e que vão se esclarecendo, ao mesmo tempo, que se obscurecendo, em um ritmo de desembaraçar e embaraçar. A crise como “decisão” ressalta a cisão na cesura interna do último verso da estrofe anterior, onde a “coisa”, nunca vista igual, se posiciona entre o mundo e a “Rua Municipal”. O crime lança luz a essa “cisão” abissal na qual o sujeito, essa “coisa”, “aí está”, abandonado a fim de, por meio de suas potencialidades, criticamente aventurar-se. A crise colocada pelo crime é, portanto, o sinal trágico do abandono do próprio sujeito, essa “coisa” sem igual que “aí está”, às diversas disputas, encontros, desencontros, ou seja, aberto, tal como a própria manhã, como promessa às possibilidades surgidas no meio do caminho.

⁴⁰³ Foram consultados os seguintes dicionários: MALHADAS, Daise; CONSOLIN, Maria Celeste; MOURA, Maria Helena de (coord.). *Dicionário grego-português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. GAFFIOT, Felix; FLOBERT, Pierre (coord.). *Le grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 2000. Para uma ampla e profunda abordagem do termo “crise” no campo jurídico e político, conferir Reinhardt Koselleck, *Crisis*, pp. 357-400; para uma abordagem pontual em poeta contemporâneo, conferir Samuel Rezende, *Uma poética do desassossego*, em PAULO, Eloésio. *O teu que é mais azul*. São Paulo: Scortecci, 2019.

O caminho sem pai é o caminho trágico cuja crise cria uma cisão na qual, criticamente, se coligem as diversas confluências, convergentes e divergentes. Para se tornar um meio reunidor e agregador, a coisa sem rosto definido não pode depender de uma instância poderosa a traçar os passos da verdadeira correção. Aquela potência de ser, enquanto “poder ser”, não aconteceria de modo pleno se dependesse da univocidade de uma voz delimitadora. O caráter enigmático do sujeito é fundamental para a construção dessa forma de vida. Isso porque ao disfarçar-se, ocultando-se nos meandros da linguagem, ele não assume necessariamente uma identidade única, pautada e fundamentada, por exemplo, nas exigências sociais impostas pelo “poder pátrio”. A construção do enigma resguarda, pela imagem do rosto como “parte sagrada do ser”, um campo desconhecido que vela e, por vezes, desvela, algo que não é idêntico a si mesmo ou que é capaz de criar uma crise para não ser idêntico às exigências euclidianas de um poder, “pátrio” ou “político”.

Ápice da dramatização trágica, a exclamação em “Parricida! Parricida!” é feita por alguém que se transfigura na aventura para a qual se destina o sujeito, a liberdade de abandonar-se às tensões de seu próprio “encontrar-se-existindo”, como sugerimos a partir de Benedito Nunes. A exclamação soa como um grito agudo e estridente que ecoará por todo o segmento estrófico na vogal /i/. Ela surge, provavelmente, daquele que se sente atacado, ou seja, utiliza-se aqui dramaticamente e ironicamente o recurso desse sujeito poético de incorporar a fala do “Coronel” à sua voz, como expressão de uma de suas faces sagradas. A mão que então foi levantada e sustentada no alto como recurso de defesa e ataque, tornando-se um guia a conduzir toda a interpretação e a leitura da sexta estrofe, agora, diante da acusação, é abaixada em sinal de cessar-fogo, pairando apenas o nome do crime.

O recurso à mão como proteção se nota no posicionamento alto, erguida como se a guiar as reações do sujeito; já o posicionamento baixo não é simplesmente um modo de deixar a disputa. Na verdade, configura-se, assim achamos, o gesto de abaixar a mão como atividade de escrita. Se ainda tivermos em mente o prefixo /pen/ de “pentear-se”, vislumbraremos os movimentos da mão, erguendo-se e abaixando para executar a ação de arrumação dos fios, pegando a “caneta”, em inglês *pen*, para escrever, tecendo, os próprios fios. A sutileza encontra-se no fato de o nome, “Parricida”, ficar “no ar”, na voz do sujeito e na escuridão da própria escrita, já que, tomando mais uma vez a etimologia poética de Frye, fica-nos difícil não ligar a pronúncia de “no ar” ao som

pronunciado do adjetivo francês “noir”, cujas significações compreendem “negro”, “preto”, “escuro”, “obscuro”, além de constar na locução verbal *être noir*, ou *être ivre*, isto é, modo popular de denominar quem está “bêbado”.

Os acasos que de modo trôpego e bêbado vão sendo encontrados a partir da junção sonora, em português, entre a preposição e o substantivo, que deixa soar o adjetivo francês, não param aqui. O suspense causado pelo grito exclamado repentinamente no início da estrofe, “Parricida! Parricida!”, permite pentearmos, mais uma vez, esse encontro tão surpreendente, que talvez pudesse ser explicado à luz da discussão proposta por Jacques Derrida, em *Margens da filosofia*, ao tratar da “diferença”. Ao se propor a falar da primeira letra do alfabeto, o pensador vê no “erro grosseiro de ortografia” “différance”, cuja correção é *différence*, nessa “falta à ortodoxia que rege uma escrita, à lei que rege o escrito e contém as suas normas de conveniência”, não o motivo e o desejo para uma correção apropriada, mas “agravar-lhe o jogo com uma certa insistência”.⁴⁰⁴ Esse jogo mostra que a clara incorreção na escrita visa a adensar aquilo que se oculta no som pronunciado, ou seja, a própria letra /a/.

Para Derrida, isso é importante porque, na escrita, essa diferença torna-se um traço do “diferir” como algo que não é idêntico, portanto, como um “ser outro”, o que não acontece com a correção exata da palavra, *différence*, com /e/, porque, assim escrita, ela não remete, no plano gráfico, segundo Derrida, “nem para o diferir, como temporização”, ou seja, como uma ação que, ao remeter algo para mais tarde, cria um desvio e uma demora, e “nem para o diferendo, como *polemos*”, ou seja, como uma ação que cria uma dissemelhança e uma polêmica.⁴⁰⁵ No interior desse jogo, Derrida vai perceber que a “différance”, “produtora e originária”, não indica senão “o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constitutivos”⁴⁰⁶.

No nosso caso, a letra /a/ cumpre também papel importante no jogo “no ar/noir”, pois é por meio dela que se cria um vínculo diferencial com o léxico francês. Veja-se que o que em português se lê só tem vínculo com o francês por meio do que se ouve. Mas, aquilo que ambas as palavras designam significa, no contexto desta investigação, âmbitos muito diferentes, divergentes, que encontram guarida na unidade do poema, de modo convergente. Quanto a isso, nós já apontamos o estatuto paradoxal do poema, que

⁴⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*, pp. 33-34.

⁴⁰⁵ IDEM, p. 39 [itálico no original].

⁴⁰⁶ IDEM.

aqui encontra na expressão “no ar” o indicativo aéreo como matéria-prima do “tear”, que é a “caneta”, movido pelo “pentear-se”, que é o escrever, que produz o escuro (*noir*) fio, que é a escrita. A bruma escura que adensa e vela, como um enigma, o ar dessa escrita é divergida pela abertura do falar claro da /a/, indicando que é a partir dessa escuridão velada que advém a clareza desvelada, numa espécie de embate entre escuro e claro, entre os encontros e desencontros, erro e acerto, embaraço e desembaraço. Ou seja, a aproximação desses elementos diferentes e excludentes, como o escuro e o claro, dá forma àquele “jeito mestiço de ser” pensado a partir de Leminski. Assim, nada se mantém idêntico. O “diferir” como temporização se dá pelos desvios que a aproximação desses léxicos proporciona, por exemplo, relacionando “no ar” com o “ar” contido no “tear” e encontrado no “pentear-se”, e como *polemos* se dá pelos embates e polêmicas, por exemplo, entre erro e acerto.

Nesse encontro inesperado pela escrita e pela voz, o que se mantém oculta e no escuro é a letra /i/, de *noir*. Ela não aparece na escrita do poema e nem na voz do sujeito, como se privada e forçada a permanecer em silêncio e invisível. Essa invisibilidade silenciosa talvez cumpra aqui o acontecer próprio da diferença instaurada pela acusação do crime. A /i/ é a letra que mais participa da acusação de parricídio com ao todo seis ocorrências, soando por mais quatro vezes no resto do segmento estrófico. Ela configura o grito estridente que soa seco e áspero por meio do arranjo com /r/, /c/ e /d/. Essa letra se mantém oculta na sonoridade clara de “no ar/noir”. No escuro da letra ela é a tônica estridente, seca, áspera e aguda do grito exclamativo no verso inicial que instaura exatamente a crise que, separando e distinguido, como uma cisão, marca a diferença do sujeito que, enquanto abandonado feito de ar, paradoxalmente, se esconde nessa terra escura da letra e a partir dela se expõe em um grito denunciatório. Assim, nessa “différance”, o sujeito e o poema, por meio da acusação, tornam-se uma fonte “produtora e originária”, retomando aqui Derrida, cuja crise armada não tem outra função senão a de apontar uma separação e uma distinção crítica em que se dá, para lembrar novamente Derrida, “o processo de cisão e de divisão”, a partir de onde surgem e se constituem as diferenças originadas e produzidas pelo sujeito.

Interessante notar que Derrida situa toda a especulação a respeito da “différance” sob o signo estratégico da “aventura”, uma das matrizes fundamentais para a construção da nossa investigação. Avisa o pensador que o que ele se propõe a tratar não está elaborado como um discurso filosófico informado previamente por princípios,

postulados, axiomas ou definições, já que, segundo ele, tudo no traço da “différance” é “estratégico e aventureiro”⁴⁰⁷. O seu empreendimento, portanto, configura-se como “estratégico”, por não haver qualquer tipo de “verdade transcendente e presente fora do campo da escrita”⁴⁰⁸ para, de modo teológico, dirigir o próprio espaço da escrita, e como “aventureiro”, por não constituir uma mera ação estratégica da maneira como uma operação estratégica é conduzida e dirigida a partir de um destino final, como um controle.⁴⁰⁹ Essa estratégia aventureira é uma “tática cega”, sem a existência de uma finalidade, enquanto meta a ser atingida.⁴¹⁰ Derrida até chega a sugerir que seja uma espécie de “errância empírica”, caso o empirismo, ele adverte, não tivesse a conotação de ser o oposto do rigor da filosofia.⁴¹¹ Mas Derrida ainda insiste ao dizer que, se de fato houver a característica de “errância” no traço da “différance”, ela deve estar mais próxima da esteira de um “discurso empírico-lógico”.⁴¹² Por fim, Derrida diz que o conceito com o qual trabalha, o de “jogo”, encontra-se distante da oposição, entre discurso filosófico-lógico e discurso empírico-lógico, por anunciar uma “unidade” em que o acaso e a necessidade advém “num cálculo sem fim”.⁴¹³

Portanto, para Derrida, a aventura como estratégia tem a ver com os acontecimentos dentro de um campo de escrita, ou, para nós, dentro de um *canto*, que formam um todo como uma unidade. Esses acontecimentos não são determinados de antemão porque advêm da necessidade produzida pelo acaso, tal como, para citar apenas um exemplo do interior desta investigação, a relação diferencial entre “no ar” e “noir”. Os encontros inesperados, sem a estratégia determinada por um destino, uma meta ou um fim, são a imagem da aventura que em si já é o evento da ventura, plena da necessidade advinda do acaso, com seus encontros e desencontros, “num cálculo sem fim”. A errância se conjuga, processo empírico da aventura, como parte integrante da produção de diferença, já que, em francês, tanto *différence* como “différance”, seja no som de uma ou na letra da outra, carregam em seu âmago *errance*. Assim, a errância se

⁴⁰⁷ DERRIDA, *op. cit.*, p. 37. [*Marges de la philosophie*, p. 7: “Tout dans le tracé de la différence est stratégique et aventureux”].

⁴⁰⁸ IDEM, pp. 37-38.

⁴⁰⁹ IBIDEM, p. 38.

⁴¹⁰ IBIDEM.

⁴¹¹ IBIDEM.

⁴¹² IBIDEM.

⁴¹³ IBIDEM. [*Marges de la philosophie*, p. 7: “l'unité du hasard et de la nécessité dans un calcul sans fin”].

alinha à imagem do caminhar torto do sujeito que, no seu jeito mestiço de ser, heroico e, ao mesmo tempo, quebrado, cria a partir do *canto*, aéreo e escuro, os mais diversos acasos, num processo sem fim em que o jeito errado de ser torna-se acertado, o descuido de si vira um cuidado de si.⁴¹⁴ A errância do *être noir* é a de um *être ivre*, que no escuro da letra produz a sua clara diferença “política” de ser livre.

Portanto, é como se no ar denso que envolve essa terra estranhamente escura, a cada instante, a cada fonema lido e escutado, a cada um dos passos trôpegos tasteados no escuro, houvesse um adensamento do suspense ao redor desse sujeito acusado de parricídio. Esse crime é entendido aqui como ato metafórico e transgressor de onde a crise crítica adquiriu tonalidade dramática e trágica, imputando ao sujeito a produção originária de diferença. Essa qualidade criminalística é interessante por dar ao poema um traço do movimento cinematográfico, fato que não é indiferente ao adjetivo *noir*, porque, por exemplo, designa uma extensão estilística chamada *film noir*.

Não é nosso interesse nos aprofundarmos nessa relação que aqui ao acaso surge espontaneamente a partir da leitura empírico-lógica do poema. No entanto, vale apontar, quanto a isso, que o cinema é um *topos* na obra de Drummond, abordado por Marlene de Castro Correia, em “Reinvenção de *topoi* modernistas”. Lendo o poema “Sabará”, de *Alguma poesia*, Correia faz um breve levantamento de alguns recursos que ajudam a leitura estilística de “Gesto e palavra”, elencando que o cinema produz no texto “as conotações de descontinuidade, de movimentação rápida, de veloz substituição de imagens, de produção de choques e surpresas”⁴¹⁵. Essas qualidades são encontradas no todo do poema “Gesto e palavra”, como nos dois últimos versos da terceira estrofe, apontando a descontinuidade; nas imagens justapostas no infinitivo, indicando a movimentação rápida; na promessa da manhã também na terceira estrofe, sinalizando a veloz substituição de imagens; e na exclamação repentina na oitava estrofe, assinalando os choques e as surpresas. Todo esse movimento faz com que no poema se desempenhe uma “ação organizada” e “minuciosamente segmentada”⁴¹⁶ por meio de, como afirma

⁴¹⁴ Um traço dessa característica drummondiana encontra-se, por exemplo, em Orides Fontela. Há um poema de Orides, chamado “Errância”, em que o duplo sentido do termo é explorado como erro que se transforma em acerto. A voz poética se constitui na “errância”: “só porque/ erro/ acerto: me/ construo”; fato que conduz para a liberdade: “margem de/ erro: margem// de liberdade (FONTELA, Orides. *Poesia completa*, p. 223).

⁴¹⁵ CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*, p. 70.

⁴¹⁶ Quanto à ideia de ação, vale apontar que Gilles Deleuze, em *La imagen movimiento: estudios sobre cine*, expõe três tipos de imagens-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Importante aqui é esta última, por tratar-se de “una acción organizada, segmentada en el espacio y el

Correia, “discurso acessível mas sugestivo da especificidade da narrativa filmográfica e sua técnica de montagem”⁴¹⁷.

Os movimentos, no poema em questão, têm a sua efetividade tão constante, como o “pentear-se”, que parecem dar uma forma vívida para as ações ligadas ao sujeito. O grito áspero e arranhado, “Parricida! Parricida!”, que havia adensado a bruma escura do instante, leva o sujeito, na continuidade dos acontecimentos, a abaixar a mão que estava levantada em proteção defensiva, a modo de ataque, do próprio rosto. Esse movimento de abaixar a mão erguida não é a desistência e nem a impotência, diante da súbita acusação criminal. Trata-se, achamos, da incorporação desse traço à escrita, à voz, como parte da vida do sujeito e como uma faceta sagrada de seu ser, enquanto um “poder ser”.

O tom trágico e sério da força expressiva da palavra “parricídio” é matizado pelos redondilhos maiores. O caráter popular desse tipo de versificação, no contexto da estrofe em questão, propicia o ritmo próprio a ser seguido pelo sujeito, o que também dá o caráter irônico e, por não seguir regras, um tanto “criminoso” do seu jeito de ser. Apesar da regularidade métrica, não há regularidade fixa no ritmo. Este, sempre varia a fim de marcar e acentuar a força da exclamação do primeiro verso do segmento: “Parricida! Parricida!”. O redondilho, desde que a tônica final recaia primordialmente na sétima sílaba, é mais livre em relação às outras tônicas, sem determinar regras. Isso

tiempo”, sendo nela que ele situa o *film noir*, porque apresenta uma imagem-ação “minuciosa segmentarizada” (p. 106). Mais adiante, pensando no cinema americano, Deleuze diz ser verdade que o cinema americano prefere apresentar personagens já degradados, como os alcoólatras de Hawks, “cuya historia será la de un ascenso”. Ele afirma que “la degradación realista, a la manera americana, va a verterse en el molde medio-comportamiento, situación-acción. No expresa una suerte del afecto o un destino de las pulsiones, sino una patología del medio y un trastorno del comportamiento. Es heredera de una tradición literaria deslumbrante, de Fitzgerald o de Jack London: ‘Beber era uno de los modos de existencia que yo llevaba, un hábito de los hombres entre quienes vivía...’”. Para Deleuze, “La degradación caracteriza al hombre que frecuenta medios sin ley, falso unanimismo o falsa comunidad, y no puede venir más que de conductas falsamente integradas, comportamientos descalabrados que ya no consiguen organizar sus propios segmentos. Ese hombre ‘nació perdedor’, ‘se pasa de la raya’”. Para ele, e aqui há o ponto de contato com o *film noir*, “Es el mundo de los bares en *Días sin huella* [Farrapo humano], de Wilder (pese al final feliz), el mundo del billar en *El buscavidas* [Desafío à corrupção], de Rosen, y sobre todo el mundo criminal ligado a la prohibición, que va a constituir el gran género del cine negro. En este aspecto, el cine negro describe vigorosamente el medio, expone las situaciones, se concentra en la preparación de la acción y en la acción cronometrada (el modelo del *hold-up*, por ejemplo), y finalmente desemboca en una nueva situación, las más de las veces el restablecimiento del orden”. Nessa esteira, Deleuze afirma: “Pero precisamente, si los gangsters son gente que, a pesar de la potencia de su medio y de la eficacia de sus acciones, han nacido para perder, algo debe estar minando a una y a otra, invirtiendo la espiral en su detrimento. Por una parte, el ‘medio’ es una falsa comunidad, en realidad una selva donde toda alianza resulta precaria y reversible; por la otra, los comportamientos, por experimentados que sean, no son verdaderos *habitus*, verdaderas respuestas a las situaciones, sino que encubren una falla o grietas que los desintegran” (p. 208).

⁴¹⁷ CORREIA, *op. cit.*, p. 70.

se torna importante e significativo por informar a “maioridade” no interior desse sujeito “heroico menor” e “quebrado”, cujo caráter tende a ser mais popular como os versos redondilhos, ou seja, mais propriamente “livre”, como indicam os versos finais de “Política”, cujo verso inicial daquela estrofe, “depois voltou para casa”, é exatamente um redondilho maior.

3.4. Trágico instrumento

Por que se inventam palavras
que furam com punhal?
Parricida! Parricida!
Com essa te vai matar
por todo o resto da vida.

O segmento final tem aquele tom negativo característico em Drummond, próximo da melancolia, com o qual se expressam as dificuldades ou impasses do sujeito diante das vivências.⁴¹⁸ Aqui, como sugerido anteriormente, tudo ainda parece girar em

⁴¹⁸ Há uma produção crítica que toca direta e indiretamente o tema da “melancolia” na obra drummondiana. Recolhendo alguns desses textos, Luciana Tiscoski, no capítulo “Caderno de frustrações de um sobre-vivente: o exílio do cidadão contemporâneo na ilha da palavra”, do livro *Ler Drummond hoje*, nota a partir da marca da indecisão, configurada por ela a partir de “Poética da indecisão: brejo das almas”, de Vagner Camilo, publicado originalmente no número 57 de *Novos estudos CEBRAP*, em que a “decisão”, etimologicamente referindo-se à palavra latina *decisione* (“romper”, separar”, “cortar laços”), não é um “demérito” mas uma qualidade por dotar a poética do itabirano de “força e permanência” (CAMILO *apud* Tiscoski, 2014, p. 170). Tiscoski percebe, então, que esse caráter de indecisão está marcado em parte da recepção crítica da obra de Drummond. Logo, após ver a indecisão no gesto repetitivo de “No meio do caminho” e no “não-lugar, ou entre-lugar” de “Explicação”, ela sugere existir uma aproximação entre indecisão e melancolia. Tomando, em um primeiro momento, o texto “Melancolia ‘gauche’ na vida”, de Sérgio Alcides, presente em *Drummond revisitado*, ela enxerga uma “abstenção da decisão” (TISCOSKI, p. 171) por meio de uma combinação, segundo Alcides, de “melancolia e ceticismo” em que o “perde-e-ganha da poesia drummondiana se abstém de qualquer duvidosa revelação, tomando como principal enigma o próprio material do tempo por oposição ao da eternidade” (ALCIDES *apud* TISCOSKI, p. 171). Além disso, cita a pesquisadora que, muito embora na poesia com teor político participativo, na qual o poeta parece ter escolhido um lado comprometido, de acordo com Alcides, o que parece haver é, na verdade, “uma necessidade vital do próprio modo de organização interna” da poética drummondiana, levando a, “mais que uma ética, um *éthos* coerente com a conjugação de melancolia e ceticismo” (IDEM). Em um segundo momento, a pesquisadora toma o texto “Drummond e a poética da interrupção”, de Eduardo Sterzi, também situado em *Drummond revisitado*. Neste ensaio, ela nota haver uma coerência, por parte de Sterzi, quanto à ética pontuada anteriormente por Alcides, quando aquele informa haver nos poemas de Drummond um “imperativo ético de não escamotear essa inapreensibilidade, ou antes, expô-la às claras” (STERZI *apud* TISCOSKI, p. 172). Para Sterzi, a “poética da interrupção” pode levar a uma compreensão da poesia do itabirano “como princípio ético-estético, ou núcleo significante elementar, do que há de mais próprio e intenso, e válido para a posteridade”, (IDEM, p. 171) em relação à obra drummondiana. De acordo com Tiscoski, tendo ainda em vista o texto de Sterzi, a indecisão “não implica numa desistência da poesia, mas sim das soluções racionais e práticas mundanas” (TISCOSKI, p. 172). Para além do estudo de Tiscoski, o tema da melancolia aparece, ainda que de modo diminuto, em outros textos, como o tratamento que, em *Poesia e poética de Carlos*

torno da palavra “parricida”. A pergunta retórica que abre o segmento destaca o uso das palavras como armas nocivas, gesto que, embora o sujeito se reconheça como vítima do ataque, significa ao mesmo tempo a posição assumida pelo movimento das mãos. Nesse drama, o sujeito se posiciona, ao mesmo tempo, como hábil em se defender e em atacar, mesmo que esse último movimento ironicamente tenha como vítima a si próprio.

A ascensão e a queda da mão, na estrofe anterior, têm o movimento duplo de nascimento e morte. Abaixar a mão, diante da acusação de parricídio, não deixa de significar um descenso cujo fim é exatamente a posição da mão para a escrita, onde palavras serão inventadas para ferir como se fossem punhais. As palavras, por meio das mãos, transformam-se na arma com a qual o sujeito tragicamente enfrenta as adversidades, colocando a si mesmo como vítima e agressor. Tal como no poema “O lutador”, o que se aceita aqui é o combate, no qual não há regras delimitadas e fixas e não há formas seguras, ou seja, não há pai, chefe político e Deus para assegurarem um combate com final feliz. Isso porque “é fluido inimigo/ que me dobra os músculos/ e ri-se das normas/ da boa peleja”⁴¹⁹. No poema presente em *José*, a “luta” com as palavras “é a mais vã”, porque “o inútil duelo/ jamais se resolve”⁴²⁰.

A inglória luta é tratada no redondilho em tom menor, como se o sujeito se visse impossibilitado de “resolver” o duelo, visto que a disputa parece ser uma constante. É nesse sentido que, relendo “O lutador” a partir de um poema posterior, compreendemos

Drummond de Andrade, John Gledson dá a *Brejo das almas*, ao perceber a existência naqueles poemas da “reação a uma vida sem transcendência” (GLEDSON, 1981, p. 94), ou seja, uma vida que possibilitaria a experiência de atitudes ou ações fora da normalidade. Daí o próprio Gledson asseverar o fracasso, que lemos como um aspecto ligado à melancolia por compor uma vida sem transcendência, como um signo a conduzir os poemas daquela publicação. Nas palavras do crítico inglês, o segundo livro de Drummond é “um livro sobre o fracasso, não um livro fracassado” (IDEM). O já citado Vagner Camilo, em *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, ao tratar do poema “Dissolução”, observa que a metáfora dissolutiva pode ligar-se também ao tema do “envelhecimento”. Desse modo, pensando em “A ingaia ciência”, o crítico enxerga que a idade madura, no poema, é vista por uma contradição, que lemos como um “impasse” e uma indecisão, marcada pela ironia entre o amplo campo do que foi conhecido e experimentado na fase madura e também pela “perda das ilusões e dos horizontes, da espontaneidade dos gestos e da surpresa diante do mundo” (CAMILO, 2001, p. 174-175). Assim, Camilo afirma que a madureza aparece como uma disposição natural para o “desengano”, reforçando que, “para a antiga teoria dos humores, essa seria a fase da vida que melhor corresponde ao temperamento *melancólico*” (IDEM, grifo no original). O crítico ainda afirma que a “naturalização” surge em outros momentos de *Claro enigma*, o que, para ele, é uma evidência da “recusa melancólica do agir” (IBIDEM, p. 176), diante dos impasses e indecisões. Ainda tendo em vista “Dissolução”, Camilo entende que as povoações que saem do vácuo, por se nutrirem do “vazio” recebido da “perda” do que foi amado, “parecem ser produto da imaginação melancólica” (IBIDEM, p. 177). Ressalta-se, por fim, que Camilo observa que as “imagens aéreas”, abundantemente presentes em *Claro enigma* e associadas à esfera das estrelas e constelações e ao plano dos vapores evanescentes, também “são conaturais à visão de mundo do melancólico” (IBIDEM, p. 177-178).

⁴¹⁹ ANDRADE, *poesia completa*, p. 101.

⁴²⁰ IDEM.

em “Gesto e palavra” a possibilidade de as mãos darem o “sentimento do mundo” não apenas como representativo de uma época histórica, mas também como função de transfigurar, no âmago da linguagem, combates, disputas, lutas que não só representam um dado momento do plano real. O que parece também acontecer é uma confluência desses aspectos que indicam desordem no sentimento de mundo do sujeito. A batalha, a guerra, a disputa e o combate são instâncias que compõem aquilo que Costa Lima chamou de “realismo drummondiano”, sendo uma forma de configuração interna da poética do itabirano.

Diante disso, a guerra, como luta e combate, além de ser um importante tema histórico, tão bem abordado e estudado por Murilo Marcondes Moura, em *O mundo sitiado*, é o compromisso inalienável do poeta com o seu tempo, que se vê na obrigação ética de abordá-lo. O próprio Moura, estudando atentamente “Carta a Stalingrado”, de *Rosa do povo*, afirma haver no poema “uma tensão alarmante” que, no meio da destruição, reflete, de um lado, a imagem da cidade devastada e, de outro, a esperança em ver-se abrir um mundo novo.⁴²¹ Moura assevera que essa tensão não é solucionada pelo “distanciamento irônico”,⁴²² como se o sujeito olhasse os acontecimentos da realidade coletando e reconhecendo os fatos a distância. Muito mais do que isso, para o pesquisador, são as “possibilidades agregadoras da linguagem mítica”⁴²³ as responsáveis por assegurem a vigência opositiva e a potência da tensão no âmago da “Carta”.

Munido desse aspecto mítico, de modo perspicaz, Moura informa que o poema é, na verdade, “um canto à resistência heroica”, onde ele observa a existência de um “padrão arquetípico”, ou seja, é da fragmentação no poema das “formas desmanteladas do teu corpo” que a “fecundidade brota da terra devastada”.⁴²⁴ O canto tem traços heroicos que formam a fragmentação, o corpo desmantelado, configurando a devastação da terra, de cujas cisões, fendas fragmentadas, a fecundidade brota. Mesmo tendo outra motivação interpretativa que se concentra na exploração e descoberta da temática da Segunda Guerra na obra do itabirano, Moura enxerga nesse canto heroico fragmentado, de uma “terra devastada”, a ocorrência de tons “menores” e “maiores”, por meios diferentes da nossa leitura detida sobre a estrutura dos redondilhos. Quanto ao caráter menor, ele se dá pelo fato de a “Carta” ter “uma dimensão mais familiar e cotidiana”, o

⁴²¹ MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado*, p. 121.

⁴²² IDEM.

⁴²³ IBIDEM.

⁴²⁴ IBIDEM.

que sugere “uma busca de contato que se faz geralmente em tom menor”;⁴²⁵ já quanto ao maior, há a ligação com o “sublime”⁴²⁶, dado o fato de, num primeiro plano da carta, o processo da batalha, enquanto disputa e conflito, ter sido “um autêntico sacrifício”, de modo que “a vitória só pôde surgir depois da máxima devastação”.⁴²⁷ A carta, na feliz expressão do pesquisador, “é, ao mesmo tempo, necrológio e canto de vida – um canto louco, à altura da ‘louca’ Stalingrado”.⁴²⁸

No canto, como o próprio pesquisador denomina a “Carta”, a partir de uma morte, a destruição causada em Stalingrado, faz surgir uma nova vida, um “canto de vida” outra e um “canto louco”, mostrando assim o “vínculo entre morte e renascimento”⁴²⁹. A carta como canto é, portanto, o renascimento que se dá após a morte. Porém é um renascer como canto heroico fragmentado, terra devastada, onde habita o sujeito heroico quebrado, em que as tensões não se encerram por continuarem em processo na unidade da “Carta”. Do movimento contínuo do tempo, a ideia de uma nova vida advém do vapor aéreo que sobe do fluxo do rio. É como mostra Moura ao pontuar que, do “combate sacrificial regenerador”, ligação entre morte e renascimento, a imagem da vitória está na passagem da “fumaça subindo do Volga”.⁴³⁰ Com o canto, que é a “Carta”, heroicamente renasce uma vida outra, vida louca, fragmentada, quebrada e devastada. A fumaça que sobe do rio é a imagem aérea da “Carta” que possui o estatuto de, ao mesmo tempo, ser o canto, o espaço da carta e o ar da voz. A partir do rio como imagem do tempo, tal como vimos com Sant’anna em “Política”, surge a fumaça com as suas linhas tortas e entrelaçadas nas quais estão reunidas as marcas conflitantes do momento. O fluxo do rio carrega as tensões do tempo, que são convertidas na fumaça, a qual se torna metáfora etérea para o poema.

O elemento conflitivo faz parte da estrutura da poesia drummondiana, sendo, na verdade, uma faceta sagrada do ser dessa obra. Obviamente, nós não estamos aqui defendendo a guerra entre países e povos como um acontecimento necessário para a regeneração da vida. Não se trata disso. Trata-se, sim, de pensar a luta com as e nas palavras, no sentido do *polemos* grego, tendo em vista o que foi sugerido por Derrida, como uma disputa polêmica, retomando, assim, mais especificamente o sentido

⁴²⁵ MOURA, *op. cit.*, p. 122.

⁴²⁶ IDEM.

⁴²⁷ IBIDEM.

⁴²⁸ IBIDEM (Aspas no original).

⁴²⁹ IBIDEM, p. 121.

⁴³⁰ IBIDEM.

heraclítico, em que há divergência e convergência na totalidade do mundo,⁴³¹ o que, na unidade do poema, transforma-se em luta e disputa entre som e sentido.

O conflito está na origem, desde o nascimento do sujeito, sendo possível notá-lo nas divergentes faces que transfiguram o jeito de ser “torto” e, ao mesmo tempo, “correto” do sujeito, como visto em “Poema de sete faces”, e no “erro” decisivo que se transforma no “acerto”, ou seja, o “descuido” que se torna o “cuidado de si”, em “Política”. Além disso, vale destacar, ainda em *Alguma poesia*, o poema “Outubro 1930”, que, convergindo segmentos estróficos divergentes, como o antigo *prosymetron*, trata dos conflitos do próprio sujeito, tendo como mote as disputas bélicas da Revolução de 1930. Discutindo a política na obra de Drummond e pensando a política literária na qual o poeta estava inserido, Roberto Said diz, a respeito do poema em questão, que “a estrutura fragmentada do texto, composto por uma sintaxe de cortes e movimentos irônicos, instaura um complexo conflito entre o discurso histórico e o discurso poético”⁴³².

Portanto, essa construção divergente que entra em choque conflitivo nos poemas, para nós, constitui-se como parte integrante e força-motriz dessa “terra estranha”. O aspecto de tensão como disputa e luta atravessa a poesia drummondiana, indo além do conteúdo histórico, seja da Segunda Guerra ou da Revolução de 1930. Para lembrar do já citado “Desligamento do poeta”, a expressão do pensamento, isto é, o vínculo entre sentimento e pensamento é possibilitado pelo “arsenal de sons e signos”. Tanto os sons como os signos são compreendidos a partir de um léxico tomado do vocabulário militar. A luta, portanto, encontra-se no âmago da poesia drummondiana, abrangendo polêmicas, disputas, guerras e conflitos.

Como ainda iremos ver no próximo capítulo, momento em que trataremos do poema “Estâncias”, de *Novos poemas*, o sentimento desse *polemos*, como parte desta “forma de vida”, expande-se e ganha força no seu contato com o “amor”. Assim a luta como força cósmica imantada pelo “amor” encontra guarida na unidade dos poemas, reunindo sob a influência do sentimento amoroso as convergências e as divergências e, desse modo, fazendo-nos ver o “jeito mestiço de ser” do sujeito e dos poemas. Essa distinção intranquila, como já afirmávamos na leitura de “Política”, torna-se agora no sentimento trágico, o qual temos tentado vincular à experiência de abandono do sujeito.

⁴³¹ Em especial, os fragmentos 8, 10, 53 e 80.

⁴³² SAID, *Angústia da ação*, p. 25.

A ideia de “trágico” exige, assim, uma disposição que não vise a um “consolo metafísico [ein metaphysischer Trost]”⁴³³ de qualquer espécie. Ainda que vinculando-o ao simbolismo dionisíaco, Nietzsche não define o “conceito de trágico”. Na verdade, tenta ligá-lo, por meio do dionisíaco, à contínua satisfação nas mudanças, forçando-o a “reconhecer que tudo quanto nasce [wie alles, was entsteht] precisa estar pronto para um doloroso ocaso [zum leidvollen Untergang]”⁴³⁴. Nessa trilha, a luta é, para o pensador alemão, um dos modos da “vontade do mundo”, pois “a luta, o tormento, a aniquilação das aparências [der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen]” são figurações necessárias devido à “plethora de incontáveis formas de existência [Daseinsformen] a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida”⁴³⁵.

O parricídio é o doloroso ocaso que rompe com a aparência do “cuidado de si”, buscado pelo “Coronel” e pela missa como “consolo metafísico”. Neste caso, falso por ser uma “imunda reflexão dos mesmos pecados”. A ação trágica, portanto, luta contra a aparência figurada pelo “Coronel” em confiar que a missa, naquele caso, possa ser a única fonte saudável de vida. A manutenção da metrificação setessilábica e da dinâmica rítmica, nas segunda, quarta e sétima sílabas, dá ao segmento estrófico a “maioridade” do sujeito diante da ação, embora o verso do meio, “Parricida! Parricida!”, seja o único em que o ritmo tropeça ou pisa em falso, ou seja, o sujeito “heroico quebrado”, que ousa se defender do ataque do “Coronel”, assume a sua maioridade, com ritmo ternário. Mas a pecha de ser “parricida” desarticula a segurança desse ritmo, trôpego e embriagado, como a lembrá-lo de seu caráter “quebrado” e “menor”. Essa lembrança contida, quase que de maneira oculta, na estrutura do verso, do *canto*, obliquamente persistirá na vida do sujeito.

As palavras, como ceticamente questiona o sujeito nos versos iniciais da estrofe, não apenas servem para atacar o adversário, como se fossem um instrumento de precisão, ou seja, como um “punhal”. Ao mesmo tempo, as palavras, especialmente a palavra “parricida”, tortuosamente atacam e ferem de morte o próprio sujeito, como se “servas/ de estranha majestade”⁴³⁶, incontroláveis. A palavra “parricida” não mata apenas o “Coronel”, ela também atinge traumáticamente o sujeito pelo resto de sua vida. O sentimento trágico como que se amplifica, tornando-se parte dos embates do sujeito

⁴³³ NIETZSCHE, *Nascimento da tragédia*, §17. [*Die Geburt der Tragödie*, §17, linie 8].

⁴³⁴ IDEM [*linie* 5].

⁴³⁵ IBIDEM [*linien* 11-14].

⁴³⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 415.

consigo mesmo. É o próprio sujeito que, nesse ato reflexivo, dobra-se sobre si para refletir a respeito do mesmo “pecado de sempre”: o parricídio. Agora o sujeito não precisa mais ir à missa, já que ele assume a responsabilidade de refletir, dobrar-se, como o “duro ajoelhar-se”, para pensar a constituição da ação, que se tornou arma. Assim o descuido de si leva ao cuidado de si.

A reflexividade está expressa no recurso a segunda pessoa do singular, pois a voz que fala nos versos anteriores, conversa, como se em diálogo, com o mesmo sujeito, que se esconde na elipse do “tu”, aparecendo de um jeito enviesado e esquisito, no pronome “oblíquo átono” /te/. Estabelece-se, assim, a “estranha majestade” à qual as palavras são “servas”, isto é, um sujeito que se vela na atonicidade do pronome, que não é “reto”, mas “oblíquo”. Essa qualidade oblíqua se adensa, como vínhamos nos apoiando nas contribuições do cubismo, a partir da atitude do sujeito diante do ataque do “Coronel”, por erguer a mão, no primeiro verso da sexta estrofe, por meio de um “heroico quebrado” ou “menor”. Da qualidade “quebrada” ou “menor” surge uma defesa que é entendida também como um ataque, o que faz com que do sujeito “menor” se erga o “maior”, tal como expresso pelos redondilhos. Um está contido no outro, assim como na qualidade “torto” está *órthos*, correto. Esse traço irônico, obviamente, atravessa toda obra de Drummond, e, por isso, achamos que a servidão a essa majestade esquisita não pode ser uma simples servidão, exatamente por ser o instrumento, o “punhal”, e o rosto, a “face”, no qual o “ser” se revela.

A servidão das palavras pode ser tanto para velar como revelar, tanto para matar como dar vida. Esse “punhal” que perfura, estranhamente, combina “parricida” com “vida”. A rima associa o crime como se o sujeito estivesse condenado, “por todo o resto da vida”, a carregar essa “culpa” indelével, destinado ao castigo culposo pela morte simbólica do “Coronel”. No entanto, a metafórica morte do “Coronel” não deve significar culpa e nem luto, nesse contexto. Apesar da homofonia gerada pelo efeito da rima, a condição trágica de levar uma vida como “parricida” significa menos a culpa e o luto e mais propriamente a disposição torta e exata do abandonado de se aventurar em um destino livre de qualquer “consolo metafísico”, paterno, divino ou político. O ato de se matar pelo resto da vida com o punhal feito da palavra “parricida” é, na verdade, o caráter irônico com que obliquamente o sujeito se esvai de imposições deterministas. Matar-se com palavra pelo resto da vida nada mais é do que aceitar, por via estranha, a

condenação de viver a própria plenitude da vida, ou seja, o próprio ideal prometido pela manhã outrora “apodrecida” no banco da igreja.

Aceitar a alcunha de “parricida”, apenas aparentemente, determina o destino do sujeito, porque essa “coisa”, nunca vista igual no mundo e na rua do município, toma a acusação como potência para pensar o ideal, com todas as promessas, e o real, com a dureza da bofetada e do “ajoelhar-se”. Nesse sentido, ambos os campos, ideal e real, são pensados no âmago desse sujeito “misto”, onde nada é excluído. O ganho está no fato de o ato de matar-se indicar que as palavras, enquanto servas, são elas mesmas o instrumento que, ferindo de morte a própria majestade, faz com que essa entidade seja para si mesma estranha.

Isso mostra que a majestade é estranha por estar atenta a crer-se dona de qualquer verdade. Mesmo que critique e se posicione preguiçosamente diante das convicções do “Coronel”, essas mesmas convicções encontram-se em disputa, em conflito e em divergência, no âmago da reflexividade do sujeito, na unidade acolhedora do poema daquilo que é convergente e divergente. O ato de matar-se pelo resto da vida apresenta-se como uma feição trágica a apontar, na verdade, uma espécie de eterno retorno que não determina a condição de ser parricida, mas que abre-se para a plenitude que indica as dores e as alegrias em constante vigência nesta forma de vida.

A quarta estrofe de “Gesto e palavra” foi lida por nós como, baseada no clamor em tom divinatório “Ó Coronel”, reveladora do modo como a ação violenta é compreendida enquanto correção da verdadeira educação: contra a “preguiça” relaxada diante da catalogação das ações, expressa como mandamento na primeira estrofe, impõe-se a coerção séria, fundamentada na violência, e entendida como modo ordenador e organizador da vida. Encontra-se aqui o “cuidado de si”, a visão de mundo do “Coronel”, cuja correção da preguiça, do desleixo em relação aos âmbitos sérios da vida, trata de “cuidar” socialmente e politicamente, por meio da violência, do jeito de ser, com o intuito de indicar o destino a ser seguido, neste caso, rumo à missa, onde os pecados de sempre deverão ser refletidos.

O apodrecimento da manhã idealizada pela presença forçada na missa está ligado também à “forma de vida” exigida pelo “Coronel”. A rima em /apodrecida/ e /vida/ aponta para a associação, no plano fônico, entre a rigidez do “Coronel” e a atmosfera dura da missa. Nesse sentido, a “exata forma de vida” nada mais seria do que um apodrecimento em direção ao esgotamento e apagamento do ideal múltiplo

potencializado pela manhã. Esse destino leva, portanto, a um viver rigidamente traçado, como indicado pelo passo a passo da primeira estrofe, e delimitada, como no duro ajoelhar e na reflexão dos pecados de sempre. Exatamente essa vivência, apontada pelo apodrecimento da plenitude matinal, sugere, pelo próprio apodrecer, a ideia de morte, como se o apagamento do ideal pelo real revelasse a vida plena alinhada à morte, ao apodrecimento.

Essa possibilidade foi por nós aventada a partir da leitura provocativa dos versos da quarta estrofe. Ao chamar o “Coronel” para lhe ensinar a “exata forma de vida”, o sujeito opta pelo embate, pela disputa, quase em caráter bélico, dado a própria patente do “Coronel”. A vida a ser ensinada pelo “Coronel” é, por um lado, aquela vida correta, baseada na correção dos costumes, em que, como na primeira estrofe, há para a prática social um rigor cuja simetria do comprometimento calça a vida com uma “botina apertada”. O aperto da botina é revelador aqui por indicar a justeza e a determinação do comportamento, contra o qual a “preguiça” se mostra como o livre sentimento sincero e relaxado.

Mas, por outro lado, a provocativa convocação abre-se para o ensino da “exata forma de vida” desejada pelo sujeito. A disputa com o “Coronel” possibilita o conhecimento de uma vida à qual o sujeito se abandona, equilibrando tanto as experiências reais quanto as ideais. O ensino da exata forma de vida é também o aprendizado do sujeito de viver o que é “exato” a partir do que é visto como “errado”. Quanto a isso, vale recordar novamente que o caráter “torto” do sujeito contém *óρθος*, o que é correto, enfatizado também como “nascimento”, “origem” e “princípio”. Diante disso, é possível ler a aproximação fônica entre “apodrecida” e “vida” não como um destino demarcado e determinado, mas principalmente como um poder ser que nasce a partir do apodrecimento, enquanto caminho para o fim.

A proximidade com a morte fica ainda mais evidente ao, persistindo na combinação fônica, alinhar “apodrecida” e “vida” à “parricida”. O som da rima que ecoa aqui deixar ver o caráter torto do sujeito que adquire, ao se defender, a marca de um criminoso, cuja ação não é propriamente matar o “Coronel”, mas perturbar, desvirtuar, as imposições que, de certo modo, afastam do contato com aspectos plurais de experiências que permeiam o entorno do sujeito. A acusação de ser “parricida” repousa no gesto do sujeito de abaixar a mão que estava erguida, a qual havia sido usada como defesa contra a ação violenta do “Coronel” e foi abaixada após a acusação. Assim

a rima sugere estranhamente que o gesto de abaixar a mão “erguida” seja também o sinal “baixo” da mão que encontra lugar na escrita, pois o “nome no ar” fica como o sopro, o vento do canto.

É nesse canto que o sujeito lida com os embates e tensões que constituem a sua “forma de vida”. A morte refere-se ao “parricida” como assassino do “Coronel”, mas também como assassino de si mesmo, enquanto gesto irônico contra o entendimento de si como um novo “Coronel”. É, nesse sentido, que a rima na última estrofe entre “parricida” e “vida” pode ser lida. O gesto de matar a si mesmo pelo resto da vida cria, pela morte, a possibilidade de pensar tanto o real como o ideal. A morte participa, assim, do canto como passagem para uma outra vida, em que o trágico, coloca em disputa os acontecimentos, sem que haja um valor fixo, prévio e determinado.

Essa “forma de vida” é, ao mesmo tempo, a terra e o mundo, em que o sujeito se abandona, para aventurar-se, sem um destino definido, expressando a sua liberdade. O poema é o espaço em que o sujeito, esse “fazendeiro do ar”, ara a sua terra, o significante, e a partir dela vê brotar o seu mundo, o significado. Não há necessariamente divisão entre terra e mundo, pois é nessa disputa entre o modo de dizer e o que é dito que tem lugar a “forma de vida”, portanto, o “realismo drummondiano”, como nomeia Costa Lima. Essa espécie de realismo próprio desta obra se configura na intersecção de diversos aspectos que formam a essência do poema. Isso não significa, obviamente, um determinado âmbito sempre igual a coordenar as ações, pois, como já observamos, o rosto é a sagrada parte do ser, justamente por ser sempre diferente. Assim “ser” e “essência” não se coadunam em identidade primeva e coordenadora, elas são sem um rosto fixo, sempre em movimento transfigurador.

3.5. Forma de uma vida nova

Na obra *A ficção e o poema*, Costa Lima não retoma a hipótese de ler os poetas com os quais trabalha – Antonio Machado, W. H. Auden, Paul Celan e Sebastião Uchoa Leite – pela chave de um “realismo” particular a cada um deles. Ainda tomado pelas reflexões sobre a *mimesis* recolocadas em *Mimesis: desafio ao pensamento*, estudo em que, influenciado pela contribuição das pesquisas dos teóricos da chamada estética da recepção, Costa Lima repensa a *mimesis* não apenas concentrada no texto literário, mas dependente, para que haja o seu efeito, do sujeito leitor, o qual não é inteiriço porque, de

acordo com o teórico brasileiro, fraturado.⁴³⁷ Esse aspecto dividido é que permitirá aparecer as diversas nuances do texto, fazendo com que esse processo seja sempre dinâmico. Entretanto, esse dinamismo não deve redundar em uma leitura que não considere aspectos intrínsecos do texto. Em outras palavras poderíamos dizer que aquilo que está dito no texto poético não se desvencilha do modo como é dito.

Sendo assim, Costa Lima apoia-se no poeta alemão Friedrich Hölderlin para pensar a proximidade entre o tema, que entendemos como conteúdo, e o arranjo do texto, que entendemos como a disposição textual no espaço. Tendo como horizonte um trecho das anotações de Hölderlin sobre a sua própria tradução da *Antígona*, de Sófocles, o teórico brasileiro reconhece a “proximidade das vias filosófica e poética”⁴³⁸ sem que uma desempenhe um papel de submissão à outra. Embora já tenhamos afirmado que filosofia e poesia constituem âmbitos distantes da produção humana, isso não impede que possam convergir na unidade poemática, pois, como afirmara Antonio Machado, poeta estudado por Costa Lima, o importante é ir de uma à outra, nisso como em tudo na vida.

Hölderlin, segundo Costa Lima, afirma que à filosofia cabe abordar apenas uma faculdade do espírito, a lógica, cuja apresentação encaminha-se para formar um todo; por sua vez, a poesia não se atém apenas à uma faculdade humana, ao contrário, ela trabalha para combinar múltiplas faculdades exercidas pelos seres humanos, as quais, de acordo com Costa Lima, devem configurar uma forma coerente.⁴³⁹ Esse aspecto de coerência configurado em uma forma é aquilo que Hölderlin intitula como “ritmo ou lei do cálculo”, o que não significa que a rima, apesar de ajudar a dar equilíbrio métrico e marcar os acentos, seja configurada e compreendida como o ritmo em si. O ritmo destaca-se na poesia moderna justamente por ligar-se mais, como afirma Drummond em carta a Mário de Andrade, à emoção expressiva do que à estrutura fixa do verso. Nesse sentido, a rima e o metro compõem, como elementos a mais, o ritmo, e, portanto, não o determinam e nem mesmo tornam-se o fundamento do verso.

Como notamos nas passagens de “O poema de sete faces”, ao tratar de “Raimundo” e “mundo”, e de “Gesto e palavra”, ao abordar o “apodrecimento”, “vida”,

⁴³⁷ REZENDE, Samuel. *Ao redor de um conceito: mimesis*, pp. 39-51. Para uma abordagem original e para além de Costa Lima sobre o conceito de *imitatio* em Roma, conferir BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Imitatio e tradição nas literaturas clássicas*. Em: *Tempestades clássicas: dos antigos à era dos descobrimentos*, pp. 31-58.

⁴³⁸ COSTA LIMA, *A ficção e o poema*, p. 206.

⁴³⁹ IDEM, pp. 206-207.

“parricida” e “erguida”, até mesmo a rima não se concentra em um uso simples e corriqueiro de ser apenas um elemento de expressão sonora encantadora. Nada disso. A composição da rima, naqueles casos dos poemas citados, obedece àquilo que tomamos a Hélcio Martins e a Arrigucci Júnior: a rima não é apenas uma solução como aproximação fônica, pois ela deve ajudar a interpretar. Desse modo, a rima deve ter o seu uso assegurado pela necessidade, exatamente quando esta indicar possibilidade que vá além da simples homofonia, devendo, portanto, relacionar-se de modo significativo com outras partes estruturantes e com o todo do poema. A rima, nesse sentido, não determina nada, porém deve participar do arranjo da unidade do poema.

Costa Lima parece caminhar na mesma trilha ao aproximar-se do entendimento que o esquecido semiótico Iuri Lottman tinha em relação à rima. Para Lottman, a rima não se trata de um recurso que visa à mera repetição dos sons, ela é “um fenômeno semântico de combinação de uma repetição de sons e de uma não coincidência de conceitos”⁴⁴⁰. A rima, nesse sentido, configura-se, segundo Costa Lima, como um arranjo compositivo de ordem sonora e semântica por meio do qual duas palavras, “mantendo sua dissemelhança semântica, se aproximam pela equivalência sonora, estabelecendo um espectro semântico inédito”⁴⁴¹. O recurso à rima, assim, não se torna apenas na equivalência entre sons, porque, como lembra o próprio Costa Lima ao citar breve apontamento de Lottman a respeito de uma rima do poeta simbolista Aleksander Blok, “constitui uma unidade onde antes só havia diferenças”⁴⁴².

A rima une planos diversos, recolhendo-os na unidade do poema, o que não significa de modo algum o silenciamento das diferenças. Como vimos a respeito do tratamento rimário nos poemas drummondianos, a ambiguidade da leitura no plano semântico permite a manutenção das diferenças, sem que haja arbitrária conformidade a um sentido interpretativo unívoco. O importante a destacar é que, ainda na senda aberta por Costa Lima via Hölderlin, a poesia supõe uma disposição interpretativa que não se atém especificamente à lógica semântica do tema com vistas ao conceito, tal como a filosofia, mas exige “a exploração conjunta de semântica e sintaxe, de sentido e espaço”⁴⁴³. Precisamente por não ser compreendido de modo autônomo é que se tem a ligação do ritmo com a semântica e a sintaxe, bem como com o aspecto sonoro, o qual,

⁴⁴⁰ LOTTMAN *apud* COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁴¹ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 207-208.

⁴⁴² LOTTMAN *apud* COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁴³ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 207.

como visto com Lottman, Arrigucci e Martins, deve ser articulado com a sintaxe, criando homofonias, e com a semântica, de onde os encontros sonoros de léxicos díspares produzem sentidos.⁴⁴⁴

Essa articulação das partes que conformam a estrutura do poema é aquilo a que Hölderlin nomeou “lei do cálculo”⁴⁴⁵. Esse “cálculo” deve, para o poeta alemão, segundo o teórico brasileiro, envolver um arranjo “entre intelecto, vontade e sentimento”⁴⁴⁶. A composição desse arranjo vigora a partir de disputas e conflitos que orientam, nunca de forma determinista, os encaminhamentos interpretativos. Arrigucci já havia com precisão anotado que, na poesia drummondiana, tudo parece acontecer por conflito, onde diversos elementos discordantes são coadunados por meio da reflexão.⁴⁴⁷ De nossa parte, temos abordado essa disposição conflitiva desde o primeiro poema aqui analisado, chegando a uma consideração a respeito no tratamento de “Gesto e palavra”. Ali, vimos que o conflito se dá tanto no conteúdo, pela divergência indicada pelo tapa do “Coronel”, como na forma, pelas tensões anotadas nos ritmos e também nas rimas, de modo que o todo estivesse estruturado para destacar a divergência entre “real” e “ideal”, para se formar a unidade poemática.

A constituição da “exata forma de vida” exige uma “lei do cálculo” como articulação que não é a conformação estanque e harmônica no todo, porém é a partir da força imposta para sufocar a “preguiça” de ir à missa e da vontade de usufruir do que prometia a manhã que a “forma de vida” do sujeito começa a ter lugar, acontecendo como advento e transfigurando a correção do “Coronel”. Nesse sentido, a exata forma de vida é a ambiguidade promovida no interior do poema que não se atém à segurança do ensino correto e da ordem, porque, as palavras, sendo servas de estranha majestade, constituem uma “lei do cálculo” que não é a da lógica e a da determinação de uma única via e de um jeito único de ser.

A lei desse cálculo, como afirma Hölderlin, é arranjar as partes em uma unidade de modo que adquiram, para nós, um “jeito mestiço de ser”, no sentido tomado a Leminski, isto é, um “capricho” calculado por envolver as partes estruturantes do poema e um “relaxo” igualmente calculado por desorganizar a ordem unívoca do que é entendido como “exato”. O sujeito “torto” é também *óρθος*, correto. Por isso,

⁴⁴⁴ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁴⁵ HÖLDERLIN *apud* COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁴⁶ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁴⁷ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 15.

reafirmamos o que coletamos de Leminski: o jeito mestiço, o jeito misto, não busca um cálculo que acomode as partes estruturantes em exata harmonia. A força potencializada pela ambiguidade irônica é a de, para mais uma vez voltar a Leminski, “nunca estar tranquilo”: nem “com aquilo”, o conteúdo estabilizado com sentido pronto, “nem com isto”, a forma fixada como dependente do que é dito.

É a partir desse cálculo, para falarmos com Hölderlin, inexato, esquisito e estranho, que pensamos surgir o “realismo drummondiano”, de que fala Costa Lima, entendendo-o aqui como “forma de vida”, isto é, uma vida concentrada numa unidade em que têm lugar “intelecto, vontade e sentimento”⁴⁴⁸. Essa “forma de vida” acontece na ambiguidade do *canto*, como lugar e voz, espaço e sopro, revelando a tortuosidade mesma de sua constituição: a voz como lugar, o sopro como espaço. Quase um nada, não palpável e não materializável, mas passível de cálculo e, portanto, possível de se constituir e revelar, assim, uma forma “antieuclidiana” de vida, em que o sujeito desvela o seu “encontrar-se-existindo”, como afirma Benedito Nunes. Confirma-se a forma de vida na qual o sujeito tem a sua existência, encontrando-se nessa existência como um ser abandonado, velado e revelado, como uma “coisa” nunca vista igual, “no mundo, na Rua Municipal”.

O abandono, nesse caso, é o modo como o sujeito encontra-se na sua existência, desde o primeiro poema interpretado, quando dramaticamente questionava o próprio Deus, passando pela recusa a participar do jogo político, até chegar “ao parricídio”. Em todos esses casos, o sujeito está à procura de uma liberdade em que o destino não esteja determinado previamente, como se suas ações fossem direcionadas por Deus, pelo chefe político ou pelo coronel. Assumir o abandono como seu estado de ser não significa o vale-tudo desenfreado, precisamente porque é no conflito e na tensão de sua terra, formada pelos signos e sons, que se abre o seu mundo. É na mediação desse cálculo que o sujeito abandonado se lança em disposição aventureira, livre e sem destino determinado, dando, portanto, sentido àquilo que buscamos em Hölderlin, via Costa Lima, a respeito da união entre “intelecto, vontade e sentimento”.

A disposição do abandonado tem lugar, como acontecimento que sempre advém como possibilidade de novos encontros e descobertas, em um canto cuja constituição é de voz e ar, espécie de nada em que se forma uma vida, uma estranha geometria, pautada pelo cálculo dos fonemas, da metrificação, dos ritmos e da

⁴⁴⁸ COSTA LIMA, *op. cit.*, p. 207.

gramática, fundamentada paradoxalmente no ar, no sopro, na voz. Daí seu estatuto “antieuclidiano”, porque, ao não centrar-se na exclusão, acolhe nessa tensão paradoxal de postulados contrários uma forma informe.

O lugar do sujeito tem relação com o advento da morte, não como fim de tudo. A morte pode ser como uma experiência outra a partir da qual se vive uma existência diferente. Essa relação com a morte pode ser buscada a partir da aproximação do canto em que o sujeito se constitui, som e sopro, com a ideia de nada, por não se concentrar em um fundamento sólido e perene. Em “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, por exemplo, há um jogo que pode nos ajudar a esclarecer a relação que estamos tentando articular entre morte e existência, entendendo a linguagem do poema como uma espécie de morte, passagem para um outro estado, onde uma “realidade” é criada e vivida como uma “forma de vida”. Para tanto, é necessário que o autor faça o papel no jogo da escrita, o qual é um papel falso.

Esse caminho, que estamos tateando, encontra aqui aquele postulado por Sant’Anna a respeito de ser a poesia drummondiana “como resíduo vital, como a vida sobrando da vida, a vida desentranhada da vida, a vida transcrita em linguagem”⁴⁴⁹. E pensando na relação entre vida e morte, o crítico chega a uma “fórmula de vida”, entendida como “viagem mortal”, na qual “o ser encontra seu fim na dissipação completa”⁴⁵⁰. Concordamos com os postulados de Sant’Anna, mas partimos de hipóteses diferentes. Para ele, a abordagem drummondiana da morte parte coerentemente de três pontos ou etapas, sendo eles “a lembrança dos conhecidos e parentes mortos que ficaram na província”, passando pelo “desaparecimento dos amigos e companheiros de geração na cidade grande”, até chegar ao “amadurecimento de sua própria morte”⁴⁵¹, ou seja, a morte do poeta Carlos Drummond de Andrade. Essas hipóteses se fundamentam, dentro da perspectiva de Sant’Anna, porque o que o crítico tem em mente é a relação “problemática”⁴⁵² entre obra poética e biografia. É quanto a isso que nos afastamos de Sant’Anna.

Não discordamos do fato de que elementos biográficos tenham sido reconfigurados como material poético, no entanto, para o contexto desta pesquisa, não temos em vista essa dialética entre autor e obra. Temos nos esforçado para ler os

⁴⁴⁹ SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵⁰ IDEM, p. 178.

⁴⁵¹ IBIDEM, p. 183.

⁴⁵² IBIDEM, p. 27.

poemas de modo sincrônico, a fim de dar-lhes, a cada um, uma unidade calculada, na qual participam da obra, leitor e também autor, sendo este, através das escolhas lexicais, sintáticas e semânticas, e aquele, pela organização interpretativa desses elementos com algum alinhamento crítico e teórico.

Mesmo considerando a participação do autor, como organizador da forma e do conteúdo, isto é, daquilo que temos acesso na página, entendemos que ele desempenha um papel falso. Como afirma Foucault em “O que é um autor”⁴⁵³, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular”⁴⁵⁴, o que faz com que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência”⁴⁵⁵ e, portanto, é “preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita”⁴⁵⁶. Esse papel é importante, para nós, porque desloca a atenção de uma condução interpretativa que leve demasiadamente em conta aspectos ligados às condições de produção da obra. Essas condições são, sem dúvida, importantes para uma avaliação, por exemplo, do ponto de vista do estabelecimento do texto. O que nos esforçamos a fazer aqui é tentar uma interpretação que pense o jogo falso do autor como a “abertura de um espaço onde o sujeito [o próprio autor] que escreve não para de desaparecer”⁴⁵⁷.

O desaparecimento, sob o signo da morte, vai permitir “a circulação do poema/ sem poeta”, como que “sem intermédio”, tendo em vista a “ausência definitiva/ do corpo desintegrado”⁴⁵⁸, restando apenas “o arsenal de sons e signos,/ o sentimento de seu pensamento”⁴⁵⁹. O ponto em comum que estamos mapeando não é o sujeito físico da escrita, mas o sujeito escrito na escrita, abandonado nessa unidade espacial cósmica composta de conflitos convergentes e divergentes. Com o “desligamento do poeta” surge uma vida estranha no âmago do poema, que vive tortuosamente abandonado, experimentando livremente o que, enquanto aventura, advém do seu destino.

O sujeito poético é o ponto em comum, o “meio ser” e o “meio de ser”, na obra por reunir intérprete e autor. É na voz do sujeito que se dá o acontecimento da voz como

⁴⁵³ Para um panorama crítico amplo sobre as discussões a respeito da “morte do autor”, conferir o capítulo “The ‘Death’ of the Author”, presente em *The Author*, de Andrew Bennett. A teórica Svetlana Boym também aborda a questão em seu *Death in Quotation Marks*, direcionando-a exclusivamente à prática poética.

⁴⁵⁴ FOUCAULT. *Ditos e escritos*, p. 269.

⁴⁵⁵ IDEM.

⁴⁵⁶ IBIDEM.

⁴⁵⁷ IBIDEM, p. 268.

⁴⁵⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 762.

⁴⁵⁹ IDEM.

canto, no qual se vela e se revela as estranhas aventuras. Sujeito e poema formam uma unidade, que contém diferenças. O melhor exemplo desse aspecto são as sete faces, divergentes, que convergem na unidade do poema. Daí a integração no todo do “poema”, onde os “sete” aspectos divergentes encontram as “faces” convergentes. Assim, o poema se abre como o lugar em que o sujeito da escrita tem um papel falso, desligado, onde ele “morre” e “vive”, vela e desvela, mas, principalmente, onde ele “existe”.

O poema “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” trata de situar o lugar do sujeito, apontando, de modo enigmático, seu nascimento e morte. O jogo com o título gera certo impasse irônico, se nos demormos na leitura. Famoso pela criação dos heterônimos, Pessoa se colocou como partícipe no seu projeto orto-heretónico. Portanto, mesmo se chamando “Pessoa”, o ortônimo, nome civil correto, verdadeiro e real, cumpre um papel no plano dramático genialmente arquitetado pelo poeta. Ao se colocar como “falso” não se trata apenas de falsear o estilo pessoano, mas também de dar ênfase ao jogo “torto” praticado no drama da escrita.

A composição se inicia com o oxímoro “Onde nasci, morri”, seguindo para “Onde morri, existo”.⁴⁶⁰ Nascimento e morte, morte e existência não constituem aqui âmbitos separados, eles são juntos. O nascimento já se configura como morte e a morte, por sua vez, uma existência. O advérbio “onde” indica de modo enigmático o lugar de nascimento. Qual seria? Para nós, se tempo e espaço são em conjunto na linguagem poética, então o “onde”, como logradouro, lança-nos para o início, quando se tem a passagem para a morte. É novamente o “Poema de sete faces” que se inicia com o advérbio de tempo, “quando”. Se nos recordarmos da primeira face, é o “anjo torto” e sombrio que acompanhará a partir de então o sujeito.

A partir desse nascimento para a morte, que é ironicamente e tortuosamente uma outra vida, ou melhor, uma vida antieuclediana, em que o sujeito, logo o poema, existirá: “onde morri, existo”. Essa existência, no poema em questão, é indicada por versos de seis sílabas, “heroico quebrado” ou “heroico menor”, com marcações rítmicas variadas, trôpegas e rimas cambaleantes. A indicação nos apresenta também na última estrofe o modo sorrateiro e discreto do sujeito ao se expor, “eis-me”, a partir de “eis-me a dizer: assisto”, recorrendo para isso ao “pronomo oblíquo átono” que outras vezes apareceu como recurso estratégico. Essa exposição enviesada revela-nos o lugar em que o sujeito

⁴⁶⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 251.

reside, por meio do verbo “assisto”. O penúltimo verso, “além, nenhum, aqui”, é curiosamente estranho por conter um advérbio, “além”, que aponta para algo adiante, um fora, de uma outra parte e, até mesmo, de um outro mundo; e por também conter o pronome indefinido “nenhum”, como inexistência de algo e também como ausência de pessoa. No entanto, paradoxalmente, ambos, “além” e o “nenhum”, reúnem-se no “aqui”. É nesse “aqui” que o sujeito átono e oblíquo, esse “nenhum”, existe no “além”, nesse plano outro, que chamamos de *canto*. Aqui ele se oculta para se revelar como “eu” no último verso, apenas para se autonegar como identidade apreensível.

Nesse reino a prática do parricídio mantém-se como um ceticismo contra a tirania da identidade exclusiva, enquanto dona da própria verdade sobre si. O canto na ambiguidade essencial de ser voz e lugar é onde o sujeito assiste. Há aqui também o jogo com a ambiguidade do significado de “assistir”, ou seja, o canto é onde está a voz e o lugar, no qual o sujeito da escrita assiste, tem residência e, ao mesmo tempo, olha. Enquanto linguagem, o poema é o lar desse ser estranho, onde ele tem a sua terra e o seu mundo. Essa forma de vida é “exata”, quando calculada com os elementos que a constituem, não por seguir uma regra essencial delineadora. Ela é exata por “ensinar a viver” uma outra forma de vida, em que há uma lógica poética cujo cálculo já de início é torto e sem fundo, porque feito com o sopro da voz, o vento da linguagem. Uma possibilidade assim talvez só fosse possível em outra vida, numa realidade em que o peso da matéria não determinasse as suas dimensões. Portanto, uma possibilidade, assim, somente após a morte, onde o sujeito torna-se parricida para se abandonar às divergências contidas na sua unidade integral, e fugir à fixidez estática dos conceitos.

Essa “coisa” nunca vista igual, como um risível personagem cômico veste a carapuça de um herói torto e quebrado, autor de atos menores, velando-se e se revelando numa aventura errante sem destino e livre. Nessa exata forma de vida antieuclidiana, essa coisa oculta na sua particular escuridão, entre mundo e rua municipal, nos faz aceitar essa sua morte, onde ao escurecer não nos seduz correr atrás de uma lâmpada. Nesse vácuo, com essa coisa nós também aceitamos brotar um mundo com “uma outra ordem de seres/ e coisas não figuradas”⁴⁶¹.

Na poesia brasileira contemporânea, ideia correlata é possível ser encontrada. No livro *Macau* (2003), Paulo Henriques Britto abre a reunião com o poema “Biodiversidade”. De modo irônico e perspicaz, no poema há uma brincadeira,

⁴⁶¹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 248.

“aparentemente anárquica”, sobre o papel de quem se dispõe, sem vergonha, a tentar “decifrar” as “palavras bestas” do poema que se contorcem e se sacodem inutilmente, tal como “cágados com as quatro patas viradas pro ar”⁴⁶². Questiona-se, então, se tal “fala esquisita” não seria uma voz dizendo alguma coisa mais. Na última estrofe, há uma ampliação do questionamento, perguntando-se se aqueles “cascos invertidos”, por serem “incapazes de reassumir a posição natural”, não seriam “na verdade uma outra forma de vida”, constituindo “um ramo alternativo do reino animal”⁴⁶³. Adentrar a esse “ramo alternativo” que é esse “reino animal”, como sugere o verso de Britto, exige disposição para que nossos cascos também fiquem invertidos, antieuclidianos, como que incapazes de assumir a posição que nos é habitual. Sugestão convidativa para que se descortine uma ordem outra de seres, uma “biodiversidade”.

A forma de vida que assim se afigura exala uma “voz”, uma “fala esquisita”, que, como diz o poema de Britto, se estrebucham, se contorcem. A penetração nesse “reino alternativo” feito de palavras requer um silêncio, deve-se penetrá-lo “surdamente”, como afirma o verso de “Procura da poesia”. Abusando-nos daquela “etimologia poética” de Frye, veremos que no radical /surda/ soa o adjetivo feminino espanhol “zurda”, cuja pronúncia da /z/ é parecida, na América Latina e em parte da Espanha, com a /s/ portuguesa. “Zurdo”, ou o seu correlato feminino, significa aquele que tem tendência natural para usar a “mão esquerda”. O penetrar “surdamente” é quieto e secreto e, ao mesmo tempo, torto e esquerdo, como um *gauche*.

A ação impositiva do “Coronel” para “ensinar a viver/ a exata forma de vida” levou à autodefesa e ao ataque, com a mão – esquerda talvez? –, da “sagrada parte do ser” e do “pátrio poder”. O aprendizado, diante disso, é aprender a conviver com as disputas entre real e ideal, onde a morte, como um eterno retorno, abre-se para a plenitude desta forma de vida. Por meio desta forma de vida, abre-nos “um fim unânime”⁴⁶⁴, passagem para outra vida, que “concentra-se/ e pausa no ar”, no vento, no sopro, no canto.

⁴⁶² BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*, p. 9.

⁴⁶³ IDEM.

⁴⁶⁴ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 247.

4. Exploração e descoberta: teoria e práxis em “Estâncias”

A forma de vida rastreada como um “realismo drummondiano”, em “Gesto e palavra”, se desdobra agora na interpretação de “Estâncias”. O campo interpretativo que temos nos esforçado para criar sob aquele sintagma deve indicar, para nós, uma maneira de interligar, nos poemas, os elementos temáticos que movem e fundamentam a leitura das próprias peças poéticas, sendo eles o “abandono”, a “aventura”, o “destino” e a “liberdade”, os quais se vinculam aos eixos norteadores do trabalho, “sujeito”, “linguagem” e “mundo”. Embora cada um dos eixos esteja disposto na configuração final da pesquisa em diferentes partes, não existe uma divisão clara, na poesia do itabirano, entre esses aspectos. Nos poemas, eles sempre aparecem quase como indistinguíveis, e, por isso, falar do sujeito já seria falar da linguagem e do mundo que a partir daqueles se abrem.

O fato de o presente poema encontrar-se inserido, no contexto desta investigação, naquilo que estamos tratando por “linguagem” não excluirá, por exemplo, as interpretações da belíssima peça, cujas leituras parecem ser, em sua maioria, em função do *topos* amoroso. O amor será abordado, ainda que sucintamente, por constituir, no poema em questão, uma baliza intransponível, um “pressuposto metafísico”⁴⁶⁵, para a interpretação, como se não fosse possível fazer uma leitura da totalidade da peça poética sem considerar na reflexão arranjada o tema de fundo. A leitura do tema será, como sempre temos tentado fazer, trazida e colocada em disputa crítica, e em crise, no quadro, ainda que limitador, daqueles aspectos que norteiam a nossa pesquisa. Para nós, o amor é aquilo que imanta e energiza, pelo sopro, a forma de vida que vigora nos poemas, sendo o fundamento, último talvez, do esforço hercúleo para reunir tantas diferenças conflitantes na unidade da linguagem poética.

O amor, assim, parece não configurar, nessa poética, uma idealização pura e abstrata por não tratar a organização dos eventos amorosos como sublimes ou maravilhosos, como se estivessem distanciados do plano da experiência do sujeito. Para lembrar do “Poema de sete faces”, o sujeito, na segunda estrofe, assiste, da janela de sua

⁴⁶⁵ O termo “metafísico” é aplicado neste capítulo a partir dos comentadores críticos da obra drummondiana, os quais parecem utilizá-lo apenas para acentuar a qualidade “meditativa” dos poemas em questão. Assim, ainda que seja um conceito determinante na tradição filosófica, não tomamos o termo para enfatizar qualquer relação transcendental e universal da identidade entre ser e ente, tal como deverá ficar claro no desenvolvimento do texto. Para uma apreciação profunda sobre “metafísica”, conferir: LOUX, Michael J.; CRISP, Thomas M. *Metaphysics: a contemporary introduction*.

casa, aos homens correndo atrás das mulheres. Observação que dá a dimensão contemplativa da grandiosidade do que ele vê da janela, como se estivesse de fora. Mas, como vimos na interpretação do poema, a percepção não está tão distanciada pelo fato de esse exterior tocar o interior do sujeito, ou seja, a pujança erótica da tarde ardente desloca o olhar do sujeito de um plano superior, compreendido como uma idealização sublime e maravilhosa em que “a tarde talvez fosse azul”, e o direciona para o mesmo plano dos acontecimentos do lado de fora, os quais tocam, por meio da intensidade vibrante das consoantes plosivas de “tantos”, o coração do sujeito, espaço efetivo de sua atividade.

O sujeito, portanto, não apenas observa como também pode sentir no próprio peito os movimentos eróticos, cujo ritmo se coaduna com os batimentos cardíacos e reflete toda a estrutura estrófica, tal como mostramos na nossa análise, dominada por consoantes oclusivas surdas e sonoras que destacam a ideia de choque e tensão. A ligação entre o exterior e o interior é marcada pela disposição rítmica, camada compositiva que nesta estrofe expressa os acontecimentos que estão além da janela, os quais, por sua vez, impulsionam o coração do sujeito. Essa tensão entre o fora e o dentro, marcada pelos ritmos cardíacos e dos acontecimentos, está reunida na unidade de uma das faces do poema.

Como notamos em “Gesto e palavra”, a face, o rosto, constitui uma parte sagrada do ser, e essa disposição já era apresentada em “Poema de sete faces” não como instância idealmente sacralizada em que o rosto era exposto como traço de beleza, pura e simplesmente. Ao que parece, já havia naquele primeiro poema a consciência de que a linguagem poética, essa parte sagrada do ser, não seria apenas um instrumento comunicativo de imagens belas, maravilhosas e sublimes, construídas a partir do conhecimento da produção de versos metrificados a fim de demonstrar o trabalho de ourives do poeta. A face carrega em si aspectos conflitantes e discordantes que não visam a demonstrar, a nosso ver, a grandeza do sujeito diante do mundo, como se ele se colocasse arrogantemente maior do que o mundo. Assim, enquanto parte sagrada, a face demonstra exatamente a qualidade contingente das experiências do sujeito. A sacralidade da face não se alinha ao azul do céu, sublimado e distante, mas, sob a idealidade desse mesmo azul, ela abarca as tensões e conflitos que, imantados pela ardência erótica, perfazem a vida poética do sujeito.

Em seu interessante livro, *Confidência mineira*, Mirella Vieira Lima trata do amor na poesia do poeta itabirano, lançando-se a uma leitura do conjunto completo dos poemas em que o tema amoroso aparece. Nesse sentido, baseando-se essencialmente nas considerações de Northrop Frye, quanto à tradição simbólica do “céu” como imagem ideal, de Octavio Paz, sobre o caráter analógico que corresponde símbolos e seres, e de Hugo Friedrich, em relação a alguns procedimentos da lírica moderna, a pesquisadora concentra seus esforços em tratar o tema do amor calcado no entendimento entre aquele que ama e aquela que é amada. É inegável que esse tratamento apresenta contribuições importantes para compreender o quanto o amor, visto pela ótica da relação amorosa entre amador e amada, também deixa ver as tensões que permeiam a poesia moderna e, em especial, esta poética. Como a própria autora afirma, esses embates são como obstáculos à ideia de ser o “poema amoroso a objetivação de um mundo idealmente harmônico, fundamentado em correspondências”⁴⁶⁶.

Embora considere que a parte concernente aos poemas amorosos esteja “firmemente enraizada na contingência histórica”⁴⁶⁷, a qual é o elemento que fundamenta a direção tanto para a consideração das análises como para a reflexão sobre a poesia moderna com o intuito de pensar os poemas drummondianos naquilo que têm de singular,⁴⁶⁸ a autora aponta aspectos que em muito contribuem para o contexto daquilo que estamos pensando como “forma de vida”. Diferentemente de Lima, ainda que tenhamos o poema amoroso “Estâncias” em nosso horizonte, nós não achamos que, em princípio, os passos do sujeito caminhem por uma senda em “direção à plenitude no amor”⁴⁶⁹ e tampouco podemos concordar que o próprio poeta movimentasse-se “até uma expressão mais puramente lírica”⁴⁷⁰. Mesmo que a imagem do “céu”⁴⁷¹ seja recorrente na obra drummondiana, como afirma a autora, isso não necessariamente significa que o sujeito esteja em busca de uma ascensão a fim de depurar toda contradição vivencial. A mediação desse caminho rumo à satisfação e à perfeição é feita, pela autora, pelos embates e tensões próprios da poesia moderna e, em especial, da poesia drummondiana.

⁴⁶⁶ LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira*, p. 18.

⁴⁶⁷ IDEM, p. 16.

⁴⁶⁸ IDEM.

⁴⁶⁹ IBIDEM, p. 13.

⁴⁷⁰ IBIDEM.

⁴⁷¹ IBIDEM, pp. 13-14.

O exemplo supracitado da segunda estrofe do “Poema de sete faces” demonstra que, já no início, o “céu” não configurava exatamente a meta a ser atingida para a integração dos corpos. Mas, ao cobrir ardentemente de azul os acontecimentos da rua em que os homens correm atrás das mulheres, a imagem celeste deixa, para nós, de ser perseguida como ideal puro da perfeição amorosa para transfigurar-se na imagem ideal que, ardendo com a “tarde”, imanta e intensifica o acontecimento impuro dos desejos amorosos do exterior que pulsam no coração do sujeito. Do mesmo modo, o aspecto celeste é, em “Gesto e palavra”, figurado na “manhã imensa”, a qual não surge com a promessa de transportar o sujeito a um espaço irreal, longínquo daquilo que possa rodeá-lo cotidianamente. A promessa imaginada pelo sujeito é plena de elementos próximos da experiência pela visão, pela audição, pelo tato e pelo paladar, os quais se refletem, por fim, na imagem amorosa das “secretas sereias” que surgem na imaginação. A imensidão matutina do céu abarca sob o tom azulado tanto a promessa das experimentações exteriores quanto a realidade do “duro ajoelhar” no interior da igreja, ambos se reunindo, portanto, em conflito debaixo da grande abóboda azul. Por isso, nós achamos que a imagem celeste não significa o ideal abstrato do inefável, o qual se tenta alcançar a fim de escapar às relações imediatas das experiências.

Mesmo no poema “Escada”, de *Fazendeiro do ar*, que Lima toma como “eixo” de seu próprio discurso,⁴⁷² é possível a partir do comentário da autora enxergar a imagem celeste como ideal acolhedor dos conflitos, e não purificador. Se o amor é, como afirma a autora, uma “escada tortuosa” por meio da qual o sujeito caminha rumo à ascensão com o intuito de evitar a queda,⁴⁷³ essa imagem “torta” já corresponde em muito ao jeito estranho de ser do sujeito. Esse jeito é responsável, como já vimos nos capítulos anteriores, pelo posicionamento cético do sujeito diante de pensamentos ordenadores e delimitadores, seja em relação a si mesmo, à linguagem e ao mundo. A autora é consciente quanto a esse ceticismo drummondiano em relação à ascensão purificadora do amor, entendendo que o sujeito poético, no âmbito amoroso, tem diversos pontos de vista ao longo de sua caminhada.⁴⁷⁴

Contudo, a consciência que Lima tem do teor cético drummondiano está ligada, no livro em questão, ao princípio de que nos poemas amorosos há o ideal transcendente do amor, o qual é dificultado pela tensão própria à poesia moderna. Concordamos com a

⁴⁷² LIMA, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷³ IDEM, p. 20.

⁴⁷⁴ IBIDEM, p. 21.

característica conflituosa da poesia, mas não com o princípio para o qual o sujeito se lança, por meio do amor, com o fim de obter uma plenitude celestial. Para nós, não há um princípio norteador com o qual o sujeito se alinha e se encaminha com o intuito de esvair-se às divergências críticas. Há, sim, a concentração no canto sob um céu que converge e diverge aspectos conflituosos, como bem vê Lima, ao notar que, na escada, “o eu drummondiano buscaria deslocar-se para o alto, sofrendo o temor da queda”⁴⁷⁵.

Nesse sentido, tomamos à autora, a conflitante ascensão e queda como âmbitos em crise reunidos sob o mesmo céu, não compreendendo nisso o desejo do sujeito de ascender, motivado por um princípio rumo a um plano depurado das contradições mundanas, puramente lírico. Como aponta Arrigucci Júnior, o sentimento, na poesia de Drummond, parece comportar em si a “sensação de rebaixamento”⁴⁷⁶ que posiciona o sujeito “terra-a-terra”⁴⁷⁷, em um espaço em que a procura pela transcendência não se constitui como ideal norteador. Há nos poemas aquilo que Arrigucci Júnior chama de “cruza materialista”⁴⁷⁸, a qual advém exatamente do ceticismo em relação à possibilidade transcendental. O sentimento, de acordo com o crítico, passa a ser o âmbito da reflexão do sujeito, dobrando-se sobre si mesmo. Essa capacidade de flexão, dura como o ajoelhar-se na igreja em “Gesto e palavra”, pode até ser, como quer Arrigucci Júnior, “a meditação do poeta sobre o seu sentimento de estar no mundo”⁴⁷⁹, mas, no contexto deste trabalho, é também a meditação sobre o sentimento do sujeito poético de estar no *seu* mundo, pertencendo ao *seu* realismo e à *sua* forma de vida.

Para tanto, vale lembrar que o sentimento amoroso não está alinhado apenas aos sobressaltos causados pelo espanto de ver homens correndo atrás das mulheres ou de focar nas diversas pernas no bonde. Esse sentimento espalha-se para o mundo para abarcar e pensar as diferenças existentes entre os homens. Na sexta estrofe de “Poema de sete faces”, o sujeito passa a refletir a característica oblíqua de “Raimundo”, notando que a rima não é a solução do problema colocado como um enigma, como uma pedra, no meio da trajetória do sujeito. Todos devem ser considerados no espaço do poema, inclusive Raimundo. A consideração também passa, como já havíamos anotado no momento de leitura da mesma estrofe, pelos aspectos intrínsecos da linguagem poética.

⁴⁷⁵ LIMA, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷⁷ IDEM, p. 47.

⁴⁷⁸ IBIDEM.

⁴⁷⁹ IBIDEM, p. 40.

O rimário, como em “mundo” e “Raimundo”, aponta para a necessidade de levar em conta o que existe de prosaico e de precário no mundo. O caráter “pobre” da rima reflete, já nesse poema inicial, uma preocupação em se colocar no mesmo plano de quem está diante do sujeito. A qualidade da rima apresenta uma possível leitura pela via menor da pobreza. Assim, a solução encontrada está no fato de a condição do sujeito não ser a de nomear-se “Raimundo”, mas, mais propriamente, de poder abrir-se especulativamente para as vastas diferenças do mundo. Toda solução pressupõe um “cálculo”. O poema já era arranjado, no primeiro livro do itabirano, por meio de uma configuração a envolver a rima não como efeito sonoro. O cálculo, tal como visto com Hölderlin via Costa Lima, se arma a partir da imundície estranha do Raimundo no mundo, cuja solução é acolhida pelo coração. A pobreza “imunda”, negativa, do mundo não entra costumeiramente no coração, metáfora espacial para a idealização pura e sublime.

A ironia está no fato de o sujeito aparentemente se posicionar como individualista, dono de um grande coração, cuja estrutura é precária. A solução encontrada no coração é feita por meio de um “cálculo” em que a estrutura da rima nada mais é do que “pobre”, por conta da classe das palavras, e “vulgar”, por terminarem em /ão/, como visto com Bilac e Passos. Importante, mais uma vez, frisar a consciência em relação à linguagem que já estava colocada não apenas em “Poema de sete faces”, mas, assim achamos, em *Alguma poesia* como um todo. A poesia “metafísica”, como aponta Merquior⁴⁸⁰, marcada por uma experiência autêntica na linguagem que iria, de modo mais bem “penteado”, se esclarecer a partir da segunda metade dos anos 1940, já poderia ser percebida envolta no embaraço provocativo gerado pela ironia do primeiro livro.

Portanto, não há propriamente um distanciamento entre o sujeito e o objeto, visto que aquilo que o sujeito vê na rua e no mundo, por um lado, pulsa no interior, como os “tantos desejos”, e, por outro, repousa no coração. O exterior envolve o interior, o observador deixa-se revelar a partir do que vê. O cálculo feito na linguagem faz com que o fora se apresente como parte constitutiva do dentro. O sujeito não é nem maior e nem menor em relação àquilo que observa, pois, para outra vez citar Paz, a imagem poética aparece como a “cifra” – isto é, o montante, a resultante, a quantidade e

⁴⁸⁰ MERQUIOR, *op. cit.*, p. 236.

a solução – da “condição humana”⁴⁸¹. O sujeito é parte daquilo que vê e que compõe o seu mundo.

A respeito do “sentimento do mundo” do sujeito, Murilo Marcondes Moura nota, no texto “Carlos Drummond de Andrade e o sentimento do mundo”, que o livro de 1940 é a primeira publicação do poeta após a sua mudança para o Rio de Janeiro, com o intuito de integrar o quadro de funcionários do gabinete de Gustavo Capanema.⁴⁸² Esse fato é importante, segundo Moura, porque possibilita uma “maior disponibilidade para o mundo público”⁴⁸³. De acordo com essa disposição, a amplitude do mundo grande abriga a diversidade das experiências vivenciais das pessoas, mais propriamente, “sua aparência externa e sua vivência interior”, ou seja, “o fora e o dentro”⁴⁸⁴. Esses mesmos aspectos já estavam dados no poema inaugural de *Alguma poesia*, onde, ainda que visto pelo recorte pequeno e privado das vidas encerradas nas casas-janelas, o mundo público pela sua aparência externa tocava ardentemente o interior, a movimentação pulsante do que estava fora encontrava o mesmo ritmo dentro do peito do observador.

No entanto, lendo o poema “Mundo grande”, Moura afirma que ao sujeito não lhe era possível dar conta da totalidade múltipla, como mostra o verso: “num só peito de homem... sem que ele estale”. O estalo causado no coração é a fatura, para Moura, de que a enormidade do mundo é impossível para a pequenez do sujeito, cujo coração não é maior que o mundo. Essa imagem deve ser lida, segundo o crítico, juntamente com o penúltimo verso do mesmo poema, “meu coração cresce dez metros e explode”, o qual demonstra que, após o estalo provocado pela grandiosidade do mundo, o coração chega à explosão. Contudo, Moura nota uma estratégia perspicaz no próprio poema. Para ele, a explosão não necessariamente significa o fim do sujeito ou a impossibilidade deste de estar à altura do mundo. Na verdade, para dar conta do tamanho do mundo que se expande, o “sujeito deve igualmente dilatar-se”⁴⁸⁵. Embora o estudioso veja nesse alargamento parte da experiência na mudança do poeta Carlos Drummond de Andrade para o Rio de Janeiro, é inegável que esse processo se corresponde a “uma dilatação da expressão”, ou seja, “da própria linguagem”⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ PAZ, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁸² MOURA, Murilo Marcondes. *Cadernos de leitura*, p. 20.

⁴⁸³ IDEM.

⁴⁸⁴ IBIDEM.

⁴⁸⁵ IBIDEM.

⁴⁸⁶ IBIDEM.

Apesar de Moura, diferentemente desta nossa investigação, ter em vista a dialética entre as vivências do poeta histórico e os seus efeitos na obra poética, é importante pontuar que o processo, bem enxergado pelo crítico, de dilatação da linguagem, com o intuito de abarcar o mundo que aparece no poema, já era algo que ocorria em *Alguma poesia*. Se entendermos o estalar explosivo da expansão da linguagem, percebida por Moura, como um “cálculo”, pelo fato de a expressão estar conectada não só aos elementos exteriores mas também à metrificação que, nos dois versos citados acima de “Mundo grande”, está composta em decassílabo “heroico” e em “arte maior”, indicando que o estalo no peito “heroico” visa a tornar a arte “maior”, poderemos, então, encaixar o cálculo exposto por nós quanto aos versos da sexta estrofe de “Poema de sete faces”, em que a qualidade “pobre” da rima permite abarcar as diferenças que permeiam o “vasto mundo”.

Isso significa que tanto na interpretação de Moura, em relação ao poema de *Sentimento do mundo*, como na nossa, sobre o poema de abertura do primeiro livro de Drummond, não entendemos o sujeito poético como alguém que se posiciona de um modo “maior” ou “menor” que o mundo. Por isso, não achamos que exista “a tentativa de superar a ‘solidão de indivíduo’, ativo em sua condição de maldito (“*gauche*”), a partir do reconhecimento da própria pequenez diante da grandeza do mundo”⁴⁸⁷. O caráter de abandono do sujeito leva ao contato com as tensões, estalos e explosões, do mundo particular que surge nos poemas. Como deixaremos mais claro no decorrer de nossa leitura de “Estâncias”, o abandono como uma expressão de “amor” em si já carrega o sentido de uma solidão que quer expandir-se para acolher o todo, sem se desfazer da sua qualidade solitária e estranha.

Mesmo em *Alguma poesia*, o exercício para expandir a expressão como modo de o sujeito dar ideia da grandiosidade do mundo pode ser notado, além do cálculo já percebido em “Poema de sete faces”, no poema “Europa, França e Bahia”. Essa peça poética é uma exploração especulativa que, a partir do próprio lugar, “Meus olhos brasileiros sonhando exotismos”⁴⁸⁸, esforça-se para dar o sentido de acolhimento de estratos diferentes na unidade mesma do poema. Ainda que o sujeito histórico não tenha viajado muito durante o período de feitura da primeira reunião de poemas, o que queremos destacar aqui é que o sentido de viagem pela leitura, como criação e

⁴⁸⁷ MOURA, *op. cit.*, p. 20. (Grifos no original).

⁴⁸⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 9.

exploração de uma realidade, forçava a ampliação *espacial* da expressão e da linguagem.

O alargamento expressivo pode ser encontrado também em “Hino nacional”, de *Brejo das almas*. Aqui, os limites dos versos vão se alongando, na medida em que a necessidade de compreender o Brasil torna-se mais complexa até o limite da desistência, indo da necessidade do descobrimento até o esquecimento. O Brasil encontra-se, sugestivamente, “no outro mundo”, onde ele surge “tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado”⁴⁸⁹. Esse amplo país exótico é pensado na unidade da linguagem poética, mesmo que “seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão/ no pobre coração já cheio de compromissos...”⁴⁹⁰. Esse país não procura ser pensado a partir do cuidado, porque “ele quer repousar de nossos terríveis carinhos”⁴⁹¹, ou seja, ele quer estar abandonado ao próprio descuido. Devido a isso, a não existência do país, “nenhum Brasil existe”⁴⁹², talvez seja esse outro mundo do realismo drummondiano, que “precisamos descobrir”⁴⁹³, na linguagem, como possibilidade de forma de vida, onde uma outra maneira de ser “brasileiro”, lançado ao livre abandono aventureiro e sem destino previamente determinado, esteja “sonhando exotismos”.

Bem mais tarde, no livro *Impurezas do branco*, o poema “Canto brasileiro”⁴⁹⁴ vai apresentar a ideia em que o nome “Brasil” é sentido no sujeito como um sino ardente. A imagem fervente não deixa de sugerir, a partir do nome do país que é descoberto nesse outro mundo, o sentimento amoroso que pelo som da viola, cuja curva figura também o corpo feminino, aparece como o calor experimentado em antigos momentos. O “Brasil” não se articula necessariamente como o país demarcado no mapa sociopolítico, porque é, na verdade, uma parte aquém, um lugar outro, ou seja, é uma “parte de mim”, ainda que “fora de mim”. Esse exterior esquecido é redescoberto quando retorna “em cor, em paisagem/ na polpa da goiaba”, mas, principalmente, ele aparece “na abertura/ de vogais” e “no jogo divertido de esses e erres”.

Parece, assim, que o “canto brasileiro” se concentra na abertura mesma da linguagem do poema, onde, como temos nos esforçado para demonstrar, diferenças encontram-se reunidas, sempre em tensão. O elemento que provoca a instabilidade pode

⁴⁸⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, pp. 51-52.

⁴⁹⁰ IDEM.

⁴⁹¹ IBIDEM.

⁴⁹² IBIDEM.

⁴⁹³ IBIDEM.

⁴⁹⁴ IBIDEM, pp. 768-769.

estar no “sentimento subterrâneo de dores”, as quais são “criativas”. Por isso, ao abrirem “picadas”, neste país que está aquém e aqui, essas dores, na linguagem, “trabalham o couro o ferro o diamante o papel o destino”. O destino é, nesse caso, algo trabalhado a partir de matérias-primas que estão relacionadas com a terra, não se tratando, contrariamente, de uma procura inócua. Esse destino fortemente ligado a terra revela-se ainda mais por meio do questionamento: “Por que Brasil e não/ outro qualquer nome de aventura?”. Ao negar outros nomes, o sujeito reforça a “aventura” que é essa terra chamada “Brasil”. É nela que a “aventura” e a ventura, como próprio “destino”, vão se revelando na linguagem, isto é, “na abertura/ de vogais” e “no jogo divertido de esses e erres”. Com essa terra encontra-se em disputa um “mundo aberto”, no qual se enxerga “a vida popular (...) à confiança dos homens”. A disputa entre terra e mundo aqui não é excludente porque o sujeito em sua terra se vê, para lembrar Leminski, em seu “jeito mestiço de ser” como “moreno irmão do mundo” e, no exercício de sua liberdade, pretende-se como “livre irmão do mundo”. Nesse *canto*, o sujeito experimenta a sua forma de vida “brasileira” em uma unidade espacial “sem limites traçados para o amor/ humano”.

Assim, o caráter do traçado “sem limites” nos faz retornar para aquela expansão da expressão, anotada por Moura, em “Mundo grande”. O que parece fomentar essa força intensa é, como aponta o crítico, a “vocação transitiva”⁴⁹⁵ existente nos poemas drummondianos. Para nós, é essa “vocação” que nos leva a crer na efetividade teórica daquilo que estamos tentando rastrear com o sintagma “forma de vida”. Isso porque essa capacidade permite pensar as articulações entre os aspectos compositivos dos poemas e o que deles é possível ser especulado como sentido, tendo em vista o “sujeito”, a “linguagem” e o “mundo”. O que imanta essa qualidade vocacional é o sentimento amoroso, o qual obriga o sujeito a expandir os seus limites.

O “amor”, nesse sentido, é mais um fomento, mesmo que em surdina, às conflituosas relações vivenciadas pelo sujeito, ou seja, as características antética e dual presentes nos poemas. Esse sentimento é, de acordo com Sant’Anna, o “dado referenciador de sua metafísica”⁴⁹⁶, o qual “se inscreve globalmente dentro de uma interpretação da vida como um gesto de amor diante do tempo destruidor”⁴⁹⁷. Esse

⁴⁹⁵ MOURA, *O mundo sitiado*, p. 107.

⁴⁹⁶ SANT’ANNA, *Um gauche no tempo*, p. 174.

⁴⁹⁷ IDEM.

referencial deverá nos orientar, sem ser limitador e definidor, na leitura a seguir do poema “Estâncias”.

4.1. A amplitude espacial e o fluxo temporal

Amor? Amar? Vozes que ouvi, já não me lembra
 onde: talvez entre grades solenes, num
 calcinado e pungitivo lugar que regamos de fúria,
 êxtase, adoração, temor. Talvez no mínimo
 território acuado entre a espuma e o gnaisse, onde respira
 – mas que assustada! uma criança apenas. E que presságios
 de seus cabelos se desenrolam! Sim, ouvi de amor, em hora
 infinda, se bem que sepultada na mais rangente areia que
 os pés pisam, pisam, e por sua vez – é lei – desaparecem.
 E ouvi de amar, como de um dom a poucos ofertado; ou de um crime.

O elemento para o qual gostaríamos de chamar atenção no poema é a característica *espacial*. O tema amoroso é, sim, a indicação primeva do sentido. Tudo na peça escoá, flui e escorre para o manancial do amor. É notória a extensão dos versos, que, mesmo sendo longos, não fazem da peça a maior do livro. Tal qualidade fica a cargo de “O enigma”, composição mais próxima da prosa e responsável pelo encerramento de *Novos poemas*. O comprimento do poema ajuda-nos a pensar a respeito da espacialidade provocada, por exemplo, pela incidência maior de prosa, o que gera construções frasais mais longas e deixa soar um tom meditativo. Basta ver que “Vozes que ouvi...” começa no primeiro verso e acaba no meio do quarto, assim como “Talvez no mínimo” tem início no quarto e termina no sexto verso, e “Sim, ouvi de amor...” parte do sétimo para ir até o nono verso. Obviamente que há composições, do próprio Carlos Drummond de Andrade, em que o período frasal toma muitos versos metrificados, como no poema “Aliança”, imediatamente anterior a “Estâncias”. No entanto, o que se destaca aqui é que a dimensão maior do discurso dá margem para a projeção de uma dramatização no plano do significante, mais facilitada pelo registro da prosa do que pela empostação de versos metrificados.

Essa dramatização ganha ênfase por meio do andamento mais solto e fluido do verso, gerado por construções em que o apoio proporcionado pela métrica não é, nesse caso, a base estrutural. Com isso, torna-se possível perceber, então, que o movimento do pensamento está composto por um ritmo mais demorado e alongado das frases, o que contribui para que as associações de imagens adquiram uma sequência mais clara, quanto à coesão e à lógica. Embora tivesse em vista um livro mais antigo no ensaio

“Um certo sentimento de mundo”, os argumentos de Villaça são muito úteis para auxiliar na nossa interpretação. O crítico afirma que, no conjunto do livro de 1940, “é a discursividade que se impõe no predomínio de um ritmo e de uma sintaxe mais fluentes, do andamento de longas cadências lógicas e das imagens associadas em série”⁴⁹⁸. Observando a necessidade dessa abertura discursiva, Villaça, assim como Moura ao tratar da mesma expansão no discurso, tem o entendimento de que essa característica é dotada de um “maior fôlego” que está ligado a “uma nova disposição de espírito”⁴⁹⁹. Nesse sentido, a partir desse ânimo novo provado pela disposição de um maior fôlego, o alongamento torna a expressão poética mais “complexa e historicizada”⁵⁰⁰.

Como Villaça, e também Moura, escrevia sobre *Sentimento do mundo*, o caráter histórico surgia naturalmente como matéria a ser abordada, como bem parece exigir, nesse sentido, os poemas “Mãos dadas” e “Mundo grande”. Porém, essa abertura discursiva, para nós já presente nos dois primeiros livros, não se restringe apenas ao livro de 1940. Na verdade, ela segue para as publicações posteriores, aparecendo, por exemplo: em *José*, na peça “Rostos imóveis”; em *Rosa do povo*, nos poemas “Procura da poesia”, “A flor e a náusea”, nas seções “III”, “V” e “VII” de “Nosso tempo”, “Passagem do ano”, “Fragilidade”, “Vida menor”, “Noite na repartição”, “Morte no avião”, “Como um presente”, “Idade Madura”, “América”, “Carta a Stalingrado”, “Indicações”, “Onde há pouco falávamos”, “Os últimos dias”, a seção “IV” de “Mário de Andrade desce aos infernos” e, também, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”; até chegar a *Novos poemas*, que, além de “Estâncias”, tem em “Desaparecimento de Luísa Porto” e “O enigma” exemplos do registro mais ampliado da elocução.

Diante do levantamento acima, o fato que chamou a atenção de Merquior, em relação a *Novos poemas*, foi “a ausência quase absoluta da poesia do cotidiano e da história”⁵⁰¹. O crítico chama o período que se estende de *Novos poemas* (1948), passando por *Claro enigma* (1951) e *Fazendeiro do ar* (1953), até *Vida passada a limpo* (1959) de “quarteto metafísico”. Momento em que, de acordo com ele, há, portanto, uma opção clara que se encontra “sob a hegemonia do lirismo de interrogação

⁴⁹⁸ MOURA (org.). *Caderno de leituras*, p. 139.

⁴⁹⁹ IDEM.

⁵⁰⁰ IBIDEM.

⁵⁰¹ MERQUIOR, *op. cit.*, p. 176.

existencial e filosófico”⁵⁰². Essa opção se evidencia, por exemplo, em “Estâncias”, onde a temática amorosa adquire contornos bem amplos, chegando mesmo a atingir o *status* de, como bem nota Merquior no conjunto dos quatro livros, uma “*metafísica* do amor”⁵⁰³, por não se restringir ao registro das emoções e se lançar “a uma interpretação filosófica de Eros”⁵⁰⁴.

Contudo, deve-se ter em mente que o fundamento da abordagem de Merquior é quase sempre pautado pelo conceito de *stilmischung*, ou “mistura de estilo”, tal como pensado por Erich Auerbach. Nessa perspectiva, a qualidade “histórica” do poema está atrelada à consideração teórica que identifica e explora a tensão, no plano da elocução, entre o tom elevado e o prosaico. Merquior compreende, portanto, que “*a atenuação do realismo do cotidiano e dos assuntos históricos coincide com o exílio da elocução mesclada*, cujo papel teve a importância que se sabe na formação do estilo de Drummond”⁵⁰⁵. O elemento “realista” ou “histórico” está presente apenas, segundo Merquior, em “Desaparecimento de Luísa Porto”, peça poética em que o crítico vê um acúmulo de aspectos realistas retratado com pequeno distanciamento e permeado com modulações no discurso, indo de traços populares até o tom elevado do amor materno.⁵⁰⁶

Diante da fuga do discurso misturado em parte dos poemas, Merquior se vê obrigado a ampliar o referencial teórico para poder dar conta da especulação em tom filosófico que surge das composições. O ensaísta nunca foi avesso à filosofia, campo do conhecimento ao qual inúmeras vezes recorreu, com enorme propriedade, para fundamentar os seus pontos de vista. Não são poucas as vezes em que, no próprio livro sobre a universalidade drummondiana, são citados nomes tão diversos como os do polonês Roman Ingarden, do austríaco Ernst Fischer e do americano Charles Sanders Peirce; dos franceses René Descartes, Blaise Pascal e Jean-Paul Sartre; dos alemães Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, Martin Heidegger e Theodor Adorno. No entanto, mesmo diante dessa sucinta sequência de nomes, não deixa de ser surpreendente que Merquior, sempre preocupado com a tensão discursiva do estilo mesclado em vista do histórico e

⁵⁰² MERQUIOR, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁰³ IDEM, p. 182 (Itálico no original).

⁵⁰⁴ IBIDEM.

⁵⁰⁵ IBIDEM, p. 180 (Itálico no original).

⁵⁰⁶ IBIDEM, pp. 176-178.

do realismo, recorra a Michel Foucault, ainda que seja para chegar a Maurice Blanchot, para aproximar-se do conceito de “pensamento do exterior”.

O que o crítico busca com isso é tomar de empréstimo a imagem do amorfo e do arabesco, como “antiforma de um saber, ou, antes, de uma sabedoria”⁵⁰⁷, para dar conta da “dissipação do vivido”, encontrada já na poesia “filosófica” de *Rosa do povo*⁵⁰⁸ e que chegará à fase “metafísica”⁵⁰⁹. Merquior compreende que, para Drummond, o ato de escrever carrega a ideia de dissipação e, por isso, tende ao apagamento do real. Devido a essa disposição, ele constata como a “poesia filosófica de Drummond lembra a teoria da literatura de Blanchot”⁵¹⁰. Isso leva, tomando-se como exemplo “Vida menor”, à projeção de um “estado de beatitude”, de acordo com Merquior, onde se abre mão da relação com o vivido para experimentar uma “estranha vida além do tempo, aquém do destino biológico”.⁵¹¹ Ainda que Merquior afirme nem sempre se tratar de uma fuga e de uma “renúncia absoluta” às contradições da existência, ele sustenta, mais adiante, o posicionamento crítico de que, em *Rosa do povo*, houve a transformação “do sentimento do eu em tema de finitude e em aspiração a um nirvana liberado das servidões do tempo-vivência”⁵¹². É nesse diapasão que o crítico lançará a sua análise sobre os poemas do “quarteto metafísico”, reconhecendo poucas mudanças quanto aos poemas “filosóficos” de *Rosa do povo* e investindo na ideia de que o campo amorfo e arabesco gerado pela “vida menor” não deixa brilhar “o sentimento trágico da existência”⁵¹³. Para nós, esse sentimento não chega a brilhar nos poemas “filosóficos” drummondianos porque Merquior se mantém fiel à mistura de estilos, como único conceito capaz de dar uma feição “realista” e “histórica” para os poemas.

Ainda pensando no “realismo drummondiano” integrado à “forma de vida”, a qualidade “histórica” do poema pode ser atingida por outra via que não aquela escolhida e pretendida por Merquior. A historicidade do poema é uma questão cara ao crítico João Alexandre Barbosa, que, no profícuo *As ilusões da modernidade*, teoriza justamente a respeito do caráter histórico da lírica moderna, tendo como objeto uma conhecida linhagem de poetas cujas produções destacam e problematizam o lugar do poeta e da

⁵⁰⁷ MERQUIOR, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁰⁸ IBIDEM, p. 141.

⁵⁰⁹ IBIDEM, pp. 184-185.

⁵¹⁰ IBIDEM, p. 141.

⁵¹¹ IBIDEM, p. 143.

⁵¹² IBIDEM, p. 184.

⁵¹³ IBIDEM, p. 193.

poesia moderna, tais como Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, João Cabral e Haroldo de Campos. É no primeiro capítulo, “Ilusões da modernidade”, que Barbosa situa as balizas que lhe ajudarão a conduzir a reflexão no plano teórico, sendo elas: a relação entre o poeta e a linguagem da poesia e entre o leitor e o poema; o procedimento alegórico; a tradição e a tradução; e o espaço, como campo de linguagem.

O que sela a ligação existente entre poeta e linguagem e também entre leitor e poema refere-se, segundo Barbosa, ao fato de o leitor fazer-se presente no próprio poeta, como se já fosse parte de sua consciência. Como ele mesmo informa, “o ponto zero das relações [entre poeta e leitor] está situado na implicação do leitor no poeta, sua consciência”⁵¹⁴. O crítico não só está a apontar a relação entre poeta e leitor como duas pessoas diferentes, mas também informa sobre o poeta estar consciente de ser, ele mesmo, leitor. Então, a peça poética, como bem vê Barbosa, não somente dirá a respeito da personalidade de quem a produziu, justamente porque “cada verso, cada imagem, ritmo ou anotação semântica” apresentará marcas da “qualidade histórica do poema”.⁵¹⁵ Para projetar e afirmar essa qualidade, o poeta, nesse sentido, sendo leitor de si mesmo enquanto escreve, afasta-se das circunstâncias cotidianas, modeladoras e delineadoras do seu espaço e do seu tempo, para dar a ver os diferentes cruzamentos, as múltiplas linhas, ou seja, as muitas “interseções da cultura”⁵¹⁶. Ao lado dos estratos social e de classe, a cultura aparece também como parte da consciência histórica do poeta e, portanto, o alinhamento entre consciência e história acontece, segundo Barbosa, por meio da intertextualidade.⁵¹⁷ Devido a isso, a historicidade, através do “componente intertextual”⁵¹⁸, é aquilo que situa a qualidade temporal do poema.

Pautando-se fortemente pelas investigações de Benjamin, a partir da moderna poesia baudelairiana, a respeito da incorporação do público na concepção da lírica, o crítico, então, sugere que a ligação entre a linguagem da poesia e o leitor é mediada por um “procedimento alegórico” que ajuda a codificar no poema aquilo que há da realidade circunstancial do próprio poeta.⁵¹⁹ Diante disso, Barbosa vê o poema como a “criação de um espaço de linguagem”, que não exatamente coincide com a realidade do poeta.⁵²⁰

⁵¹⁴ BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*, p. 14.

⁵¹⁵ IDEM.

⁵¹⁶ IBIDEM, p. 16.

⁵¹⁷ IBIDEM, p. 15.

⁵¹⁸ IBIDEM.

⁵¹⁹ IBIDEM, p. 21.

⁵²⁰ IBIDEM.

Ao ser lido o poema abre-se como um espaço vinculado e traduzido pela alegoria, o que, a partir da leitura, “transforma-se, deste modo, numa possibilidade de reconciliação entre a história circunstancial (do poeta, do leitor) e a historicidade do poema enquanto realização marcada pelas tensões da consciência crítica”⁵²¹.

Essa transformação operada no poema parece encontrar aqui a recomendação, já citada neste trabalho, de Drummond em carta para um ainda jovem e hesitante Cabral, quando afirma uma espécie de ética de quem, com honestidade, escreve por “necessidade”, devido a uma pujante força de expressão comunicativa.⁵²² Nesse sentido, para que essa necessidade indomada seja atendida, Drummond alerta para a consciência de estar e sentir-se vivo, dando atenção “às experiências [que] se realizarão dentro e fora de nós” e, com isso, “haverá possibilidade de progredir na aventura poética”⁵²³. Ainda que Drummond não fale explicitamente em alegoria, parece-nos claro que, na escrita ou, como quer Barbosa, no espaço do poema, a atenção às experiências, que acontecem dentro e fora e, por isso, margeadas pela história circunstancial, é fruto de uma “consciência crítica”. Em si mesma essa consciência já pressupõe a ideia de leitura, porque para atender à necessidade de escrever é preciso antes estar atento, ou seja, é preciso ler a ocorrência, sempre tensa, das experiências interiores e exteriores. Desse modo, a aventura poética carregará os traços de historicidade transfigurados pela consciência crítica de leitura e de escrita advinda das experiências das circunstâncias de dentro e de fora.

A “criação de um espaço de linguagem”, cujo sentido se traduz pelo que Barbosa identifica, a partir de Benjamin, como um “procedimento alegórico”, adquire feições, ainda que o conceito de “alegoria”, no contexto desta pesquisa, não esteja no nosso horizonte teórico, do “realismo drummondiano” que dá corpo ao que estamos nos esforçando para pensar como “forma de vida”. O espaço do poema se articula, portanto, como a terra estranha na qual o poeta se projeta com o intuito de vivenciar uma vida outra. Esse espaço é o *canto* onde acontece aquilo a que Lipking chamou de “vida do poeta”: lugar em que o poeta encontra uma vocação e um destino.⁵²⁴ Nesse sentido, a projeção de uma “vida” articula os termos do “procedimento alegórico” por dar margem à “aventura poética” drummondiana. Pensando no sentido de “vocação” e de “destino”,

⁵²¹ BARBOSA, *op. cit.*, p. 21.

⁵²² SÜSSEKIND, *op. cit.*, p. 174.

⁵²³ IDEM, p. 175.

⁵²⁴ LIPKING, *op. cit.*, pp. viii-ix.

preconizado por Lipking, a amarração entre história circunstancial e a historicidade do poema, neste caso, encontraria na “aventura” um dispositivo de mediação e de consciência crítica, implicando poeta, poema e leitor. Isso porque, como o próprio Drummond escreve, “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”⁵²⁵. De outro modo, a aventura, enquanto vocação para um destino incerto e livre, possibilita a vivência dos fatos exteriores figurados e transfigurados no canto dessa terra estranha, que é o poema.

A vivência aventureira, por ser então uma consciência crítica, age para apontar, como postula Barbosa, as interseções da cultura no espaço do poema por meio da intertextualidade. Esse processo intertextual que aglutina e acumula no espaço do poema camadas de historicidade arma-se, aqui, com a “convenção das formas poéticas”, que Barbosa toma a Yuri Tynianov, enquanto parte da evolução literária por meio da “substituição de sistemas”.⁵²⁶ A importância disso para Barbosa e, conseqüentemente, para esta investigação está no fato de a historicidade poder estar também incrustada no plano mesmo dos elementos que constituem e enformam o poema. Assim, diante da historicidade representada, por exemplo, pela tradição, encontra-se uma “permanente recuperação da linguagem da poesia enquanto capaz de instaurar um discurso intertextual”⁵²⁷.

O caminho sugerido pelo crítico toca um ponto muito importante para a metodologia seguida nesta pesquisa, porque aborda o poema através de uma atitude sincrônica. Tendo em vista o fim da citação do parágrafo anterior, até parece paradoxal apelar para uma pretensa sincronicidade ao mesmo tempo em que se quer afirmar a historicidade como parte compositiva fulcral. Paradoxos, obviamente, não são, como já foi demonstrado ao longo do trabalho, elementos em exílio em relação à poética drummondiana. Pelo contrário, a começar exatamente pelo atributo “torto”, que, ao mesmo tempo, é “errado” e “certo”. O viés sincrônico permite compreender o poema como um “território”, delimitado e independente, no qual espaço e tempo convergem e divergem, criando contrastes e divergências.

A palavra “território” carrega um sentido impregnado por uma carga política de imposição pelo domínio e, por isso, impeditiva do elemento livre, que tanto buscamos. Porém, no âmbito da poesia drummondiana, pensar o “território” do *canto* é olhar para a

⁵²⁵ ANDRADE, *O avesso das coisas*, p. 25.

⁵²⁶ BARBOSA, *op. cit.*, p. 28.

⁵²⁷ IDEM.

palavra em sua composição, que aglutina as imagens “terra” e “rio”, ou seja, espaço e tempo. Na verdade, o poema é uma espécie de canto abandonado, onde o sujeito se vê lançado: “Deus me abandonou/ no meio da orgia/ entre uma baiana e uma egípcia”⁵²⁸. O importante, em “Um homem e seu carnaval”, é que a situação de abandono indica a posição, isto é, o estar no “meio” e, portanto, estar “entre”. Esse aspecto já havia sido destacado a partir da ideia leminskiana, espécie de um relaxo caprichado, “de ser meio”⁵²⁹, ou seja, de estar “entre” as distinções e as diferenças. Essa qualidade dota o sujeito e também o poema de um “jeito mestiço de ser” ou um “jeito misto”, o qual “nunca está tranquilo/ com aquilo e nem com isto”.⁵³⁰

O abandono não se pretende à escolha de um lado, no exemplo do poema drummondiano, pela “baiana” ou pela “egípcia”. A constatação, “Estou perdido”⁵³¹, é a cifra irônica e debochada da tortuosidade proporcionada pela posição livre e abandonada. A posição abandonada de estar no “meio” e estar “entre”, transformando-se em um “meio de ser” e em um “jeito mestiço”, sem a busca pela felicidade tranquila de resguardar-se com isso ou com aquilo, com a baiana ou com a egípcia, configura-se como a ausência de caminho seguro, cujo desassossego experimentado leva ao entendimento a consciência de estar perdido. Há nisso a sina trágica da ausência de certeza e a presença de incerteza, como experiência abandonada e sem destino definido.

Essa tragidicidade permite ver na imagem erótica da “orgia” o traço materialista e corpóreo, que sugere a intenção do sujeito, abandonado por Deus, de relacionar-se amorosa e perdidamente não só com uma das duas mulheres, baiana e egípcia, mas com as duas, ao mesmo tempo. Síntese dessa relação são as sinalefas no verso, que elidem sílabas e aproximam ambas as mulheres do sujeito que está “entre” as duas. A perdição orgiaca engrandece o sujeito, porque exatamente as elisões das vogais permitem remontar ao clássico e histórico verso octossílabo, recuperado pelos parnasianos e responsável por abrir o “Poema de sete faces”. Mas, essa projeção empolada e cheia de si é rapidamente rasurada.

O crítico John Gledson, em contexto diverso que tratava dos impasses experimentados pelo poeta por volta de 1934, afirmou que *Brejo das almas* é “um livro

⁵²⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 46.

⁵²⁹ LEMINSKI, *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁰ IDEM.

⁵³¹ ANDRADE, *op. cit.*, p. 46.

sobre o fracasso, mas não fracassado”⁵³². Tomando-se esta afirmação e lançando o olhar detidamente para o verso em questão, vê-se que o ritmo desarticulado e proporcionado pelas sinalefas sugere a realidade dos fatos: a ideia de que relacionar-se, a uma só vez, com as duas mulheres não é tarefa fácil e atesta, apesar do esforço, o fracasso do sujeito. São dois seres, advindos de espaços e de tempos diferentes. No entanto, esse é o destino a ser buscado e vivido pelo sujeito, alimentado pelo sentimento amoroso, de colocar-se no meio a fim de estar “entre” corpos, culturas e tempos.

A afirmação “estou perdido” é tanto não ter um caminho claro, correto e seguro como é estar em uma situação sem saída, embaraçosa e sem solução. Essa circunstância em que o sujeito se encontra reflete-se na imagem “estou me afogando”, já na última estrofe do poema de *Brejo das almas*. A repetição do redondilho menor, “Deus me abandonou”, agora situa o sujeito “no meio do rio”, o que não é necessariamente uma posição tranquila, devido ao afogamento. O jogo metafórico deixa ver que o abandono lança o sujeito numa espécie de experiência trágica de morte, por estar se afogando. Passagem difícil porque vai revelar um outro plano, exatamente o meio do rio. A imagem do rio, como vista com Sant’Anna em “Política”, carrega, na poesia drummondiana, a constante fluência temporal: é imerso no meio do fluxo do tempo, perdido e afogado, que o sujeito, e o poema, em tom menor e em ritmo trôpego esforça-se através da experiência orgíaca materialista, acalentada pelo sentimento amoroso, para abarcar “grandes abraços” e abrir “largos espaços”.⁵³³

Ainda que rápida e rasteira, a leitura de “Um homem e seu carnaval” tem o intuito de afirmar o caráter paradoxal de estar “no meio” e estar “entre”, o que alinhado à consideração sincrônica deixa ver, a partir da e na unidade do poema, a movência do tempo e do espaço. Essa qualidade instável permite reforçar a relação orgíaca e aventureira na linguagem contra a falsa ideia de estagnação possibilitada pelo advérbio que encerra o poema. Esse ato trágico de estar jogado no meio do rio e no meio do tempo em vias de se afogar revela uma ironia a partir da qual o que conta não é chegar à estabilidade dos “grandes abraços largos espaços” para vivenciá-los “eternamente”.⁵³⁴

Na verdade, estar abandonado significa não haver mais um corrimão ou, para lembrar Nietzsche, um “consolo metafísico” que assegure a conquista eterna dos “grandes abraços largos espaços”. O que parece se caracterizar é que esses “grandes

⁵³² GLEDSON, John. *Poética e poesia de Carlos Drummond de Andrade*, p. 94.

⁵³³ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 46.

⁵³⁴ IDEM.

abraços largos espaços” só adquirem sentido se ligados “eternamente” à instabilidade causada pelo fluxo do tempo, isto é, como se aquele fracasso, anotado por Gledson, fosse a marca de um obrar sisífico, ininterrupto, com vistas à expansão do sujeito e do espaço, pensados por Moura, para o inglório e fracassado esforço de dar conta do todo. Essa operação fica clara na trágica sensação de morte sugerida pelo estado de afogamento, imagem que de saída já demonstra a consciência do sujeito sobre o “fracasso” em abarcar a totalidade.

A ausência de destino, “estou perdido”, e a presença da morte, “estou me afogando”, dão margem para a projeção no canto do poema da proximidade, pela via amorosa, sugerida pela imagem da orgia, como aventura, à materialidade da vida enformada no poema. O abandono à aventura orgiaca, mortal e sem destino, demonstra que a historicidade não está alheia e aquém do poema, porque os contrastes proporcionados pelos elementos concretos, como “As fitas, as cores, os barulhos”⁵³⁵, tocam “de raspão”⁵³⁶ a linguagem, o sujeito e o poema. As marcas de historicidade são encontradas, portanto, por meio da tradição de um verso redondilho menor ou octossílabo, por meio das imagens culturais da “baiana” e da “egípcia” e, até mesmo, por meio da imagem do abandono que nos lança à “Poema de sete faces” e à “Política”.

O poema visto pela via sincrônica como um “território” instável, feito de espaço e tempo, leva a um âmbito de leitura que conforma um encontro entre diversos tempos. Barbosa compreende esse processo como uma tradução, mas não no entendimento do senso comum de passagem de uma língua para outra. O que o crítico argumenta é que a tradução, pela ótica do poeta moderno que foca a tradição, age, na verdade, como um “desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem da poesia”⁵³⁷. Nesse sentido, é no próprio procedimento compositivo do poema que o traço de historicidade pode ser visto. A ação tradutória, tal como pensada por Barbosa, cria “o espaço para uma leitura convergente dos tempos da linguagem”⁵³⁸.

A convergência de tempos na unidade espacial do poema é, de fato, algo que estamos rastreando e pontuando desde a leitura de “Poema de sete faces”. Esse esforço tenta entender o poema como uma unidade a partir da qual e na qual os elementos de composição ganham destaque interpretativo, em seus mais diferenciados aspectos. A

⁵³⁵ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 46.

⁵³⁶ IDEM.

⁵³⁷ BARBOSA, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁵³⁸ IDEM.

aproximação, numa espécie de *close reading*, tem nos permitido vislumbrar, como método, uma certa dramatização em cada uma das peças poéticas, a qual em muito fundamentou, ao menos até agora, as articulações daquilo a que estamos chamando ou traduzindo como “forma de vida”. Talvez seja por meio desse método de trabalho que nos permita adicionar à afirmação de Barbosa o pressuposto de que o espaço do poema não serve apenas à “convergência dos tempos”, mas também à “divergência”. Afirmar apenas a ocorrência convergente de temporalidades deixa margem para pensar que o espaço do poema é, sutilmente, um espaço de apaziguamento. Se assim o fosse, perderíamos aquele grau divergente, impregnado de drama, que parece estar contido no caráter abandonado do sujeito. Por entender-se em seu estado de abandono ele pode aventurar-se, sob o signo da morte, livremente e sem destino.

Sendo assim, pensar o espaço do poema “traduzido” pela nossa leitura como “forma de vida”, nascida a partir da metafórica “morte do autor”, é compreender a possibilidade de uma trilha que Barbosa, baseando-se em Octavio Paz, nomeia “*otredad*”⁵³⁹. É nesse lugar outro que a linguagem torna-se, para Barbosa, a via pela qual há a “viagem”, imagem próxima do que chamamos de “aventura” e, assim como esta, muito cara à nossa interpretação da poesia do itabirano.

4.2. Amor: elemento ígneo e sempre vivo

Embora “Estâncias” seja lido e compreendido pelo *topos* da temática amorosa, a nossa estratégia interpretativa é investir no espaço como base do poema em que o amor situa-se para imantar a expansão discursiva em termos especulativos, congregando aspectos conflitivos, para além da entrega amorosa. Já indicamos o alargamento dos versos como um aspecto da necessidade de expansão e abertura da materialidade discursiva para destacar a dramatização na unidade espacial do poema. Essa indicação pode ser observada, na primeira estrofe, a partir dos léxicos espaciais “onde” (v. 2 e v. 5), “entre” (v. 2 e v. 5), “lugar” (v. 3), “território” (v. 5), “areia” (v. 8), na segunda estrofe, a partir de “além” (v. 14) e “corpo” (v. 20), bem como, claro, em “estâncias”, título da peça.

As palavras espaciais armam-se como palco para o drama instaurado na linguagem do poema. Para tanto, basta notar o uso excessivo de pontuação para destacar as sensações do sujeito quanto à experiência do “amor”. Assim, chamam a atenção as

⁵³⁹ BARBOSA, *op. cit.*, p. 32. (Itálico no original).

espantosas interrogações no início do poema; os estratégicos dois-pontos (v. 2; v. 13) para pausar a cadência frasal e lançar especulativamente a informação subsequente; os travessões (v. 6; v. 9) para abrir uma espécie de comentário informativo; e os pontos-e-vírgulas que reflexivamente impõem as cesuras interiores e justapõem ideias e informações diferentes ou distantes. Além do claro transbordamento discursivo, a dramatização fica mais evidente por deixar vir à tona a pujança rítmica como forte característica do drama. A cadência dada pelo ritmo ganha destaque pela ampliação do espaço e, com isso, amplifica as tensões internas.

Embora a metrificação pareça ter sido abandonada em prol do gingado desassossegado que tomam os versos do poema, a sua marca histórica dá as caras logo nos dois primeiros versos: “Amor? Amar? Vozes que ouvi, já não me lembra/ onde: talvez entre grades solenes, num...”. A abertura do poema recorre aos clássicos alexandrinos, versos que tradicionalmente possuem rígida estrutura rítmica, com tônicas nas sexta e décima segunda sílabas. Interessante notar que na peça em questão a estrutura do ritmo é subvertida com o intuito de fazer a fluência do verso não obedecer necessariamente à musicalidade, mas ao espanto causado pelo esforço de tentar se lembrar tanto do “amor” quanto de “amar”. O susto proporcionado pelas interrogações “Amor? Amar?...” talvez esteja no fato de que essa disposição sentimental estivesse longe e, devido a isso, praticamente esquecida. Quanto a isso, Vagner Camilo informa, tendo em vista o mesmo poema, que o assunto amoroso estava distante da poesia drummondiana, desde *Sentimento do mundo*. Para ele, a volta ao tema do amor não deve ser entendida como uma mera compensação por conta do investimento na fase participante de *Rosa do povo*, por exemplo.⁵⁴⁰

Apesar de a temática amorosa tradicionalmente servir-se de estilo mais limpo, de formas tradicionais e de imagens míticas,⁵⁴¹ o poema não necessariamente responde a tais exigências. Há, sim, o caráter de especulação filosófica tendente a um pensamento mais universal, como aponta Camilo. Contudo, essa característica especulativa não reflete propriamente o “contexto marcado pela especialização do trabalho artístico que (...) levou à redefinição de conceitos mais puros para a poesia”⁵⁴². O “desassossego” (v. 17) dramatizado no poema já em si apresenta pela cadência dos versos a impureza mestiça que ocupa toda a peça. O próprio verso inicial ao não seguir à risca a

⁵⁴⁰ CAMILO, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁵⁴¹ IDEM, p. 139.

⁵⁴² IBIDEM.

constituição compositiva dos alexandrinos já rasura a percepção dos “conceitos mais puros” para a peça em questão.

A abertura do poema guarda um andamento rítmico trimétrico, com marcações mais intensas nas 4^o, 8^a e 12^a sílabas que instauram na frase três cesuras, sendo elas “Amor? Amar?”, “Vozes que ouvi,”, “já não me lembra”. Mais do que propriamente as tônicas silábicas, as cesuras internas e os *enjambements* reforçam e destacam a cadência rítmica. O incômodo causado ao ouvir “amor” e “amar” é o gatilho para observar a dinâmica funcional do espaço, como região pulsante em que se reúnem andamentos divergentes, dando a imagem desassossegada no plano do poema. O susto gerado pelas interrogativas, que, formando uma célula rítmica única, saltam no verso como dois acordes em *fortíssimo*, nada mais é do que as vozes ouvidas pelo sujeito.

O último resquício de lembrança do lugar em que aquelas vozes se fizeram ouvir encontra, na visão de Lima, duas possibilidades diferentes no poema: a primeira se refere àquele lugar “calcinado e pungitivo” que contém “grades solenes” e a segunda aponta para aquele “mínimo território” em que há uma criança. Desse modo, a autora relaciona a primeira possibilidade à “vivência do amor como uma estação no inferno”⁵⁴³, vendo nisso um arquétipo do inferno dantesco, no qual os amantes, Paulo e Francesca, encontram-se condenados, no segundo círculo, por se amarem. Na esteira desse raciocínio, Lima também entende que as “grades solenes” fazem menção à falta de liberdade dos amantes, ligando isso ao “rigor formal com que a tradição lírica representa a comoção amorosa”⁵⁴⁴. A autora, na segunda possibilidade, associa o amor ao mito de Eros, ouvindo naquelas vozes a “inocência infantil”⁵⁴⁵ dos amantes que ressoa na amplitude do tempo mítico. O arremate está na operação conflitante entre a queda condenatória no “inferno” e a exaltação mais depurada da mítica ingenuidade infantil, relação tensa que orienta as análises da estudiosa.

Embora não enxerguemos no poema as relações construídas por Lima, não podemos deixar de frisar que, de fato, as duas possibilidades vistas pela autora são lances de tempos diversos: o da tradição literária dantesca, que leva à Idade Média, e o da tradição mítica grega, que conduz à Antiguidade. Com a extensão discursiva, há uma disposição maior para o encadeamento de ideias que, à primeira vista, parecem distantes. Exatamente pelo fluxo de ideias desconexas ou contrárias, como “calcinado”

⁵⁴³ LIMA, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁴⁴ IDEM.

⁵⁴⁵ IBIDEM.

e “espumas”, que se dá o ritmo da reflexão no poema. Mesmo que a cadência rítmica esteja construída sobre as cesuras formadas a partir das pausas, como uma estrutura regulada em células que contêm um andamento próprio, elas servem para dramatizar o pensamento. E esse drama ritmado responde, na verdade, pela estrutura movente do espaço.

O caráter desse espaço é dinâmico porque não perde a ligação essencial com o tempo. Assim, o ritmo do pensamento, oferecido pelo encadeamento das imagens aparentemente desconexas, ao ser dramatizado a partir da expansão espacial, movimenta o mesmo espaço por estar associado à fluência temporal. Se Lima notou que o lugar, de um lado, se assemelha ao “inferno” e, de outro, aproxima-se da “inocência infantil”, entendemos que esse movimento imagético conflitante é parte constituinte do solo do poema. As “grades solenes”, pertencentes a um lugar “calcinado e pungitivo”, conduzem-nos para o *canto* em que o sujeito se encontra preso, onde ele se vê “acuado” em ambiente “mínimo”, entre a passageira beleza da “espuma” e a origem metamórfica⁵⁴⁶ do “gnaisse”. É nesse entre lugar, espécie de “vida menor”, que dá margem para o susto, o espanto, infantil com as coisas.

Ainda que seja um espaço menor, apesar de alargado pela discursividade, o sujeito é parte desse todo e é, por ele, composto. O entre lugar em que o sujeito se esconde, pois, mais uma vez, vale apontar o caráter oculto do pronome pessoal e o recurso, logo na primeira estrofe, ao pronome oblíquo átono, é um “território” miúdo, canto ambíguo que contém em si a terra e o rio, ou seja, o espaço e o tempo. A calcinação do espaço no qual ele está “preso”, como o gnaisse que contém camadas de outros minérios,⁵⁴⁷ lança o olhar ao penúltimo verso de “Carta a Stalingrado”⁵⁴⁸, poema de *Rosa do povo*: “Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres”⁵⁴⁹. A destruição da cidade soviética passa a ser metáfora para a terra arrasada que se tornou este canto poético, onde o mundo, figurado pela guerra, é incorporado sutilmente como parte

⁵⁴⁶ Sobre a gênese compositiva da rocha, ver o *site* do Museu de Minerais, Minério e Rochas Heinz Ebert, vinculado ao Departamento de Petrologia e Metalogenia (DPM) do Instituto de Geociências e Ciências Exatas (IGCE), da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Disponível em <<https://museuhe.com.br/rocha/gnaisses/>>.

⁵⁴⁷ IDEM.

⁵⁴⁸ Para uma abordagem profunda das relações entre o poema e a batalha de Stalingrado, ver MOURA, *O mundo sitiado*, pp. 118-150. Para uma visão do período da Segunda Guerra Mundial e a questão da mineração-siderurgia no Brasil, durante o governo Vargas, ver Wisnik, *A maquinação do mundo*, pp. 106-113. O autor, tendo em vista o livro de Moura, também faz breve comentário sobre a Batalha de Stalingrado, pp. 111-112.

⁵⁴⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 202.

integrante do poema. Nesse sentido, a devastação bélica passa a ser motivo para a condução futura a um novo ordenamento: “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem”⁵⁵⁰.

A qualidade metamórfica do gnaisse, rocha cuja composição contém diversos minerais, é a imagem da transmutação imposta pela guerra, promessa de construção de um novo espaço. Mudança que retém as marcas compositivas pelas quais está sujeita ao longo do tempo, o que lhe proporciona novas misturas, pelas tonalidades das cores, e novos ritmos, pelas linhas e detalhes visuais. Isso não significa dizer que estamos aqui fazendo uma defesa das disputas bélicas entre os países. Longe disso. Estamos, sim, retomando uma passagem historicizada em um poema, o qual, refletindo as agruras causadas pela destruição de uma cidade, toma metaforicamente a disputa, tendo em vista a sua determinação histórica intransponível, como possibilidade de promessa de um novo futuro. Futuro que é pensado como vitória, “Penso na vitória das cidades”, a qual “por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga”⁵⁵¹. Devido à qualidade vaporosa e aérea e pelas linhas tortas da fumaça, essa imagem não deixa de sugerir a forma de uma vida nova a ascender do fluxo temporal representado pelo rio: forma de vida que surge a partir da morte, isto é, já num “calcinado e pungitivo lugar” e “onde respira, mas que assustada! uma criança”.

O sujeito está abandonado nesse estranho lugar, obrigado a ver e a ouvir como uma criança assustada, tanto com medo como admirada, os elementos do espaço e do tempo, da terra e do rio, os quais dão os ritmos tortuosos de seu pensamento. A característica de habitar um lugar com aspectos diferentes, calcinado e pungitivo e espumante e rochoso, permite ao sujeito se misturar a âmbitos espaciais diversos, fazendo confluir e divergir aspectos contraditórios na unidade do próprio *canto*. Essa tensão essencial, cuja imagem da guerra é uma metáfora basilar da estrutura poemática, encontra guarida na constituição do “território” como canto estranho que vincula, em unidade dinâmica, espaço e tempo. Assim, não há uma demarcação fixa do tempo sobre o espaço e nem do espaço sobre o tempo, já que o ritmo joga tanto com a marcação temporal quanto com a expansão espacial.

O tempo pisa o chão arenoso com o intuito de deixar pegadas, as quais, surpreendentemente, se desfazem no espaço. Ao serem fixadas, as marcas dos pés não

⁵⁵⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 202.

⁵⁵¹ IDEM.

instauram, contudo, a sua forma no espaço de maneira determinante e perene, como se colonizasse a região tocada. Os versos, “Sim, ouvi de amor, em hora/ infinda, se bem que sepultada na mais rangente areia/ que os pés pisam, pisam, e por sua vez – é lei – desaparecem”, demonstram que o tempo não está desvinculado do chão, porque enterrado na ruidosa areia. Mesmo sepultada a hora é “infinda”, o que demonstra que o inacabamento temporal não deve significar a condição de um plano atemporal, como se o tempo existisse de maneira absoluta. Aqui o tempo está relacionado ao espaço do poema, ou melhor, cravado neste terreno arenoso. Por isso, ao pisarem e repisarem o chão, os pés, como metáfora para a unidade de tempo, não conseguem deixar as próprias pegadas: a cada pisada temporal dada movimenta-se a ordenação da areia.

Importante notar que a força expressiva dos pés pisando o solo encontra o seu efeito por meio do andamento rítmico ditado pela aliteração das consoantes explosivas. Nesse sentido, a implicação aliterativa da consoante /p/, em “pés”, “pisam”, “por” e “desaparecem”, e das consoantes /q/ e /d/, em “que” e novamente em “desaparecem”, reforçam a tensão fricativa entre os pés que pisam e repisam e a areia que range e desfaz as pegadas. O som reforça a imagem do andamento conflituoso dando a dimensão do ritmo bem marcado e demarcado do tempo. Esse mesmo caráter ritmado é deslocado pelas células rítmicas que no segmento expandem o andamento em duas células maiores, “que os pés pisam, pisam, // e por sua vez – é lei – desaparecem”, marcadas pela cesura na segunda ocorrência de /pisam,/. No entanto, a segunda célula pode ser dividida em três pequenas unidades, “e por sua vez // – é lei – // desaparecem”, fato que, por conta da repentina expressão “– é lei –”, quebra ou faz desaparecer o andamento marcado pelas explosivas, como pode ser vista na primeira célula.

O alargamento espacial do ritmo, pavimentado pela discursividade, ajuda a relativizar o tempo como elemento principal no andamento e a destacar o espaço como canto em que o tempo se vincula, enformando, portanto, um “território”. A experiência do sujeito ao habitar essa terra, território, esquisita é acalentada pela lembrança amorosa. Assim como o ritmo se alonga para relativizar e tratar o tempo de uma maneira relacional com o espaço, de modo que um não é sem o outro e de modo que nenhum é em si mesmo dotado de valor *a priori*, essa lembrança é derramada, assim achamos, na terra, no território, no espaço.

O momento de escuta do sentimento, “ouvi de amor, em hora/ infinda”, está vinculado ao solo, onde o instante está enterrado. O sentimento é o que move o todo,

sem que esteja exclusivamente destinado a desejar o corpo feminino. O amor está ligado a terra e à vida que dela se cria, como se fosse o combustível oculto que queima como o princípio ativo. Nesse eco camoniano que soa e ressoa, além de ser um fogo ardente e velado, o amor é também uma chaga. O espaço calcinado, queimado pelo fogo, é também pungitivo, onde há dor, ainda que sentida, não sem cadência ritmada, de diversas maneiras, como “fúria,/ êxtase, adoração, temor”. Sólido como um gnaisse, porém originariamente metamórfico, esse lugar é capaz, ainda, de produzir espuma, beleza fugaz e instantânea, enquanto metáfora que retém o drama, tenso e conflitivo, e que leva ao gozo amoroso.

O fato de ser um espaço “calcinado” levou-nos a pensar no fogo como imagem elíptica e a sua associação com o amor, tema do poema. Previamente vinculado ao adjetivo, nós salientamos a passagem histórica por meio da “Carta a Stalingrado”, poema escrito em memória à derrota da grande cidade. Na carta, a guerra foi o que destruiu e, ao mesmo tempo, deu margem para uma outra vida, ainda que prometida e imaginada. A metáfora da guerra é cara ao pensador grego Heráclito de Éfeso, como imagem condensada das transformações. No fragmento 53, informa Heráclito que “a guerra é a origem de todas as coisas e de todas ela é soberana”⁵⁵², o que significa dizer que ela predomina nas relações entre as coisas. Sendo assim, “a uns ela apresenta-os como deuses, a outros, como homens; de uns ela faz escravos, de outros homens livres”⁵⁵³. Nesse sentido, para Heráclito, a imagem bélica funciona exatamente como metáfora que destaca os contrários.

Com razão, Arrigucci Júnior já havia notado que na obra drummondiana “tudo acontece por conflito”, combinando “discórdia com reflexão”⁵⁵⁴. A discórdia é importante justamente por manter e conservar a capacidade de divergência das coisas, fazendo-as convergir entre si. Essa ênfase na força divergente que se lança em convergência deve ser ponderada porque assim não se instaura a estagnação, pois, tal como ponderam os comentadores do pensador efésio, “se a discórdia – isto é, a ação e a reação entre substâncias contrárias – viesse a cessar, então o vencedor de cada competição entre extremos estabeleceria um domínio permanente, e o mundo como tal seria destruído”⁵⁵⁵. O mundo pela ótica de Heráclito seria destruído porque o mundo só

⁵⁵² KIRK, G. S; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*, p. 200.

⁵⁵³ IDEM.

⁵⁵⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁵ KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, *op. cit.*, p. 201.

é mundo à medida que propõe a discórdia, quase como um sentido originário de democracia onde o que conta não é a pacificação selada por um vencedor, e, sim, a manutenção e a conservação do embate entre ideias e pensamentos contrários.

Nesse arranjo cósmico em que repousa a discórdia essencial, o fogo é o elemento motriz que ajuda a fermentar a ordem discordante dos contrários. No fragmento 30, Heráclito diz que a ordenação do mundo não foi criada por alguém a partir do nada, ela “sempre existiu e existe e há-de existir: um fogo sempre vivo, que se acende com medida e com medida se extingue”⁵⁵⁶. Nesse sentido, se for possível, em “Estâncias”, alinhar o fogo ao amor como princípio ativo “sempre vivo” e como imagem poética vinda de Camões, veremos que ambos também se ligam ao “território”. Desse modo, se o amor é o que movimenta e dá cadência rítmica ao poema drummondiano, o fogo “é naturalmente concebido como verdadeiro constituinte das coisas, que determina, activamente, a sua estrutura e comportamento – que garante não apenas a oposição dos contrários, mas também a sua unidade através da ‘discórdia’”⁵⁵⁷.

Obviamente que fogo e amor são correlatos, no entanto, queremos nos esforçar para situar esse alinhamento no próprio espaço do poema que estamos interpretando. Isso significa dizer que as discórdias, convergidas na unidade poemática, devem ser mantidas e conservadas com as suas potencialidades discordantes. Esse é o ponto em que a chama amorosa deve ser compreendida, aqui, como orientada para pensar o que se impõe como contrário, como risco, como ameaça. O fogo amoroso não trabalha por exclusão, mas por inclusão. É a partir dessa capacidade reunidora da linguagem que a tensão entre contrários dota o poema de uma cadência mais aberta, promovendo aquele “meio de ser”, “jeito mestiço de ser”, que contém e cuida das divergências, convergindo-as no plano espacial do poema.

O modo contraditório em que as coisas se colocam no poema torna-se um desafio para a interpretação pelo fato de que, tal como um “enigma”, não por acaso o título do último poema de *Novos Poemas*, “pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la”⁵⁵⁸. O pensamento poético, como em sentido originário, não age por exclusão. A ameaça deve ser pensada não para ser extraída da constituição do todo. Pensá-la é, sim, criá-la no sentido de que deve ser posta em questão como desafio ao pensamento e ao estado das coisas. Essa coisa ameaçadora é recolhida no âmago do poema como risco a

⁵⁵⁶ KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁵⁷ IDEM, p. 206. (Ênfase no original).

⁵⁵⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 243.

ser corrido. Assim, na linguagem poemática, essa ameaça encontra guarida não só para ser “criada”, mas, jogando com o duplo sentido do verbo, para ser cuidada. Aquilo que ameaça é coligido no poema como combustão do fogo amoroso que movimenta a forma de vida.

O entendimento de que o espaço do poema conjuga-se e configura-se como uma “reunião” já foi apontado por Sant’Anna. Apoiando-se nas considerações de Heidegger, o crítico ressalta que o *logos* é essencialmente reunidor. Desse modo, ele aproveita o fato de Heidegger, em “Introdução à metafísica”, pensar o *logos* como linguagem que “colige, reúne, agrupa”⁵⁵⁹. Contidas nessa reunião estariam as diferenças com as quais o sujeito mediria forças com o mundo: ora sendo “maior que o mundo”, ora “menor que o mundo”, ora “igual ao mundo”. Embora note e afirme essa característica importante, Sant’Anna apenas sugere o espaço do poema, o qual, enquanto “*Logos*, discurso poético, é ‘reunião re-velante’, ‘reunião originária’”⁵⁶⁰. O crítico não demonstra o que há nesse espaço ou como ele é construído. É claro que ele faz referência em todo o seu estudo a um amplo quadro de imagens, minuciosamente rastreadas e teorizadas no interior da obra do poeta. Mesmo assim, poderíamos dizer que a seleção, ainda hoje, impressionante e profícua dessas imagens está mais próxima de uma leitura que visa ao conteúdo dos poemas, não atentando-se para o alinhamento com a enunciação. De outro modo, o que Sant’Anna parece fazer é focar naquilo que o poema diz e não no modo como ele diz. Isso talvez seja explicado pelo fato de o crítico concentrar-se demasiadamente nas relações entre o poema e a vida do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Até mesmo ao tratar do “amor”, o crítico destaca a temática amorosa como “chave explicatória”⁵⁶¹ para o sentido de uma particular metafísica, muito próximo daquilo que estamos nos esforçando para demonstrar, ou seja, “dentro de uma interpretação da vida como um gesto de amor” e não apenas como uma “simples narração de cenas, paixões, desencantos”⁵⁶². O amor é, então, a chave para reunir os contrários, como o fogo, para lembrar Heráclito, “sempre vivo” com o intuito de “captar os aspectos contingentes da própria vida”⁵⁶³. Vale lembrar que essa reunião se dá na linguagem, no espaço mesmo do *canto* em que o sujeito se vela e se revela, partícipe de

⁵⁵⁹ SANT’ANNA, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁵⁶⁰ IDEM, p. 33. (Grifos no original).

⁵⁶¹ IBIDEM, p. 173.

⁵⁶² IBIDEM, p. 174.

⁵⁶³ IBIDEM, p. 177.

uma realidade muito própria e de uma vida particular. Por isso, para nós, as disputas convergentes e divergentes no espaço do poema não necessariamente estão relacionadas com as perdas e sofrimentos do poeta, como aponta Sant'Anna, ao dizer que “sofre, então, o poeta a precariedade do amor-vida”⁵⁶⁴.

Os ganhos e perdas são parte da dramaticidade instaurada nos poemas, como sensações trágicas vividas pelo sujeito poético. Quanto a isso, por exemplo, a disputa colocada pela bofetada dada pelo “coronel”, em “Gesto e palavra”, se torna, por um lado, uma perda, por sujeitar o menino a um enquadramento valorativo “correto” e, se torna, por outro lado, um ganho, por permitir um conhecimento valorativo “incorreto”. O ensino da forma de vida correta é trágico porque parte de uma disputa divergente, entre coronel e sujeito poético, e leva a uma reunião convergente, entre sujeito poético e coronel, pois, sem a bofetada, a “exata” forma de vida jamais seria ensinada. O sentimento amoroso está exatamente na aceitação trágica dessas contingências vivenciais, em que uma atitude negativa é reavaliada como positiva. Assim, a atitude negativa do coronel, do ponto de vista do sujeito poético, pode ser reavaliada, pela via amorosa, como partícipe fundamental do conhecimento da nova forma de vida, exigindo-se, nessa disposição ameaçadora, um “cuidado” para pensá-la de maneira originária. Isso significa que, como diz o verso de “O enigma”, “pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la” justamente porque a coisa ameaçadora deve ser cuidada, criada, como parte integrante do todo. A bofetada do coronel não é para ser esquecida ou removida, mas deve ser criada e cuidada em fogo amoroso como memória ameaçadora e impeditiva de qualquer destinação aventureira e livre.

Desse modo é que o amor se transforma naquela “chave explicatória” de uma “metafísica” existente nos poemas do itabirano, como anotada por Sant'Anna. O amor é o elemento ígneo e sempre vivo que sustenta o todo desta forma de vida, cujo espaço, como no poema “Estâncias”, é aquele território calcinado e apto para receber as disputas conflitantes destacadas por sensações diversas, como “fúria, êxtase, adoração, temor”. Esse território movente é mais propriamente um “canto de batalha”, em que o sujeito lida de modo irresoluto com as transformações do espaço e do tempo, da terra e do rio. Essa é a “lei” do território. Nos versos “Sim, ouvi de amor, em hora/ infinda, se bem que sepultada na mais rangente areia/ que os pés pisam, pisam, e por sua vez – é lei – desaparecem”, os pés tentam demarcar o ritmo no tempo, porém não o conseguem,

⁵⁶⁴ SANT'ANNA, *op. cit.*, p. 178.

porque a areia desfaz qualquer pegada. Essa lei do território impera de forma estranha exatamente por não permitir a fixação de qualquer coisa pronta, de modo que a tentativa ininterrupta de sedimentar algo nesta terra está positivamente sempre condenada ao fracasso, como a tentativa de se salvar do afogamento em “Um homem e seu carnaval”.

A ideia do fracasso, tomada a Gledson, acentua a característica da “lei” que, ao apagar as marcas do tempo, promove o cuidado para pensar e refletir a memória do que foi apagado. A ação é fracassada porque gera uma sensação de afogamento no tempo, como se estivesse enterrado na areia. Sensação de afogamento que mesmo em um chão firme e sólido, como um gnaisse, está sujeito a metamorfismos. A terra é firme, mas sofre as ações do tempo. Esse ritmo de mudança é acentuado na quebra do andamento dado pelas explosivas em: “e por sua vez //– é lei –// desaparecem”. A lei, portanto, é aquilo que coloca em movimento, no poema, o tempo e o espaço, como um trabalho incessante sem que haja a fixidez estanque do que, no caso, venha a ser amor. Por isso, o apagamento daquelas vozes que o sujeito já ouviu, retornam do outro modo. O que os pés outrora tentaram marcar agora já é outra coisa, as marcas são revistas e compreendidas de outro modo.

O sentido de fracasso é saber que, tal como visto com Heráclito, a constância das disputas deverão permanecer como um obrar contínuo e renovado, sem que haja a vitória de qualquer lado. Talvez esteja velada aqui uma ironia de que todo trabalho incessante é sem destino final, determinado e definido. Daí, talvez, a possibilidade de que alinhado a esse caráter irônico exista de fundo um ceticismo quanto a posicionamentos totalizadores e definidores, como, por exemplo, sobre o amor. Essa é a lei cética que impera de forma estranha como um “fracasso”, ou seja, modo incansável de desconfiança em relação à definição de um posicionamento. Ela é cética porque não extingue a ameaça, que deve ser incessantemente cuidada e criada; ela é um fracasso porque o cuidado e a criação quanto à ameaça não se esgotam.

Portanto, o “fracasso” adquire aqui um sentido composto por um ceticismo quanto à estagnação simples das coisas, sempre em vias de solução. Fracasso não é necessariamente a perda, mas propriamente o obrar produtivo e em devir que não se condensa em um fim determinado. A dúvida quanto ao sentimento amoroso e a ação provinda dessa sensação, “Amor? Amar?”, é o que acalenta e alimenta o fogo especulativo e reflexivo do sujeito poético. Hamburger viu, em alguns poemas

drummondianos, a obsessão por dúvidas.⁵⁶⁵ Após a leitura de trecho de “A bomba”, poema de *Lição de coisas*, o crítico disse que “as incertezas ontológicas de Drummond conferem maior profundidade e agudeza às suas observações sobre os fenômenos reais. Suas próprias negações tornam-se poeticamente positivas”⁵⁶⁶. O fracasso humano pela feitura da bomba, que “é o produto quintessente de um laboratório falido”⁵⁶⁷, é o que lança a meditação no poema a uma disposição cética, com o intuito de pensar as “incertezas ontológicas”. Nesse movediço “território” poemático, a meditação sobre a bomba tende a buscar uma proximidade com a ameaça, a fim de cuidá-la e criá-la.

O caráter especulativo desse cuidado e dessa criação não é para guardá-la na unidade do poema como um bem precioso a ser apreciado, mas para abrigá-la amorosamente no canto como um “produto quintessente” ameaçador. Isso não encerra a bomba como um dispositivo bélico e destruidor, o que seria uma certeza ontológica da capacidade técnica do artefato. Na verdade, cuidá-la e criá-la no espaço do poema é pensá-la como uma “coisa” em cuja produção talvez contenha parte do destino humano; parte para a qual todo um campo amplo do conhecimento e da experiência humanas tenha se destinado, com méritos. A delicada constituição do artefato deve ser pensada não para removê-lo do campo da experiência poética, condenando-o como inoperante. Como a lição de uma coisa ele pode informar e dizer muito sobre a trágica destinação mortal, dando ensejo para ver na urgência da morte um motivo para pensar a vida. A proximidade com aquilo que é mais ameaçador pode se tornar uma causa para pensar com “profundidade e agudeza”, como afirma Hamburger, os fenômenos transfigurados nesse “realismo”, nessa “forma de vida”. O caráter amoroso está no embate entre vida e morte metaforizado na construção imagética do artefato técnico. Ao pensar com cuidado a bomba, pensa-se o destino humano. O próprio recurso anafórico utilizado em “A bomba” obedece àquela estranha “lei”, pois age como uma demarcação temporal e material que é constantemente repensada nos versos subsequentes às anáforas: como se a sua constituição ontológica destrutiva pisasse o chão e suas pegadas fossem desfeitas pelas areias; como se a sua aparência bem penteada fosse sempre embaraçada.

Esse movimento incessante e reflexivo não procura, portanto, a certeza ontológica das coisas, quer mesmo se lançar à livre aventura sem destino. Somente assim seria possível estar próximo dos perigos e das ameaças que podem surgir no

⁵⁶⁵ HAMBURGER, *op. cit.*, p. 330.

⁵⁶⁶ IDEM, pp. 330-332.

⁵⁶⁷ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 495.

espaço e no tempo desse “território”. Para uma tal disposição aventureira, o abandono parece, desde “O poema de sete faces”, a condição mais próxima dos perigos e das ameaças. O estar em estado de abandono permite ao ser abandonado ter um “jeito mestiço” e ser um “meio de ser”. Considerando o abandono como questão filosófica, o francês Jean-Luc Nancy informa que “o ser abandonado é abandonado ao *pollakôs*”⁵⁶⁸, isto é, aos múltiplos modos. Essa multiplicidade, segundo Nancy, se realiza e encontra lugar no *logos*, que já sendo abandonado, “recolhe o ser”⁵⁶⁹.

Essa afirmação que inclui a observação quanto ao *logos* nos devolve ao ponto de partida de Sant’Anna, que compreende o *logos*, a partir de Heidegger, como a própria linguagem, espaço que “colige, reúne, agrupa”. Porém, como Sant’Anna ainda pensa a poesia ligada ao poeta histórico, o abandono do sujeito poético e do próprio poema necessita estar solto, porque, como Nancy diz, “ser abandonado, significa permanecer sem custódia e sem cálculo”⁵⁷⁰. Esse estado de abandono do ser, segundo o filósofo, “não conhece mais salvaguarda”, como o estado do sujeito em “Política”, “nem mesmo em uma dissolução”, como a escuridão que chega para o sujeito em “Dissolução”, “ou em uma laceração”, como a fragmentação em “Poema de sete faces”, ou seja, não há consolo metafísico “nem mesmo em um eclipse ou em um esquecimento”⁵⁷¹.

Importante anotar que a palavra “cálculo” aparece, neste contexto, em sentido diverso do modo como a ela nos referimos, apoiando-nos em Costa Lima via Hölderlin e em Derrida, para tratarmos de “Gesto e palavra”. O risco de contradição é grande. E como todo risco, no campo da interpretação poética, deve ser experimentado. O contexto em que Nancy insere a possibilidade de cálculo parece se referir a um apoio previamente pronto, em que haveria uma sustentação de base. Sendo assim, o cálculo significaria fazer parte de um arranjo que *a priori* determinasse os sentidos dos caminhos do ser abandonado. Diferentemente, no sentido buscado em “Gesto e palavra”, o cálculo é entendido a partir do próprio abandono. Se, portanto, a linguagem do poema abandonado ou desligado de seu dono pode correr livre, essa liberdade não

⁵⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. *L’essere abbandonato*, p. 11: “L’essere abbandonato è abbandonato al *pollakôs*”. (Tradução nossa).

⁵⁶⁹ IDEM, pp. 11-12: “Contemporaneamente, *pollakôs légetai* è compiuto, riassorbito, compreso nel *lógos* e come il *lógos* che è, e lo stesso *pollakôs légetai*, come tale abbandonato, raccoglie l’essere”. (Tradução nossa).

⁵⁷⁰ IBIDEM, p. 12: “Essere abbandonato, significa restare senza custodia e senza calcolo”. (Tradução nossa).

⁵⁷¹ IBIDEM, p. 12: “l’essere non conosce più salvaguardia, neppure in una dissoluzione o in una lacerazione, neppure in un’eclissi o in un oblio”. (Tradução nossa).

significa o vale-tudo. O cálculo passa a ser o sentido relacional do que se diz com o modo como é dito, daí nossa preocupação sincrônica na interpretação dos poemas. O cálculo é esquisito porque o sujeito “*torto*”, “*óρθος*”, é errado e certo. Ele, portanto, não responde a uma lógica tradicional, embasada em termos seguros com vistas a uma “verdade” sedimentada. Há, nos poemas, a construção de uma lógica outra. Daí o nosso esforço de interpretação dos versos com vistas a torná-los elementos constitutivos de significação, isto é, não enquanto uso aplicado das formalizações estéticas, mas como meios relacionais que conformam e enformam o sujeito e seu espaço, fazendo-o, em seu abandono, “dizer-se de múltiplos modos”, *pollakôs légetai*. Assim, o abandonado tem o seu cálculo próprio que, ao mesmo tempo, significa “permanecer sem cálculo”.

O abandonado se torna “sem cálculo” porque não há uma salvaguarda para livrá-lo do esquecimento. Tal como as pegadas dos pés deixadas e que desaparecem na areia, o abandonado carrega em si essa lei estranha do esquecimento. O sujeito poético não é dono do seu próprio abandono, ele “se abandona somente enquanto não é o autor, nem o sujeito do abandono”⁵⁷². Assim podemos notar em “Poema de sete faces” e em “Um homem e seu carnaval”, em que o abandono parte de Deus; em “Política”, no qual parte dos amigos e do chefe político; em “O fim da casa paterna”, onde é o pai que deixa o menino no colégio interno; em “Desligamento do poeta”, em que é a morte do poeta que deixa o poema “livre de dono”; em “Gesto e palavra”, no qual é a bofetada do pai que levou o menino ao abandono de si; e em “Estâncias”, onde o amor conduz ao abandono. Em todos esses poemas lidos com maior ou menor profundidade por nós, o sujeito não escolheu a condição de ser, mas foi deixado ao abandono. Ele não foi nem autor e nem sujeito da condição que, para nós, passou a assumir. A ligação do abandonado com o esquecimento não se dá somente pela questão de ter sido deixado por alguém, de não ser o dono da própria ação de abandono. Ela acontece também pela falta de história que envolve o abandono, pois as diversas situações que envolvem um “onde” e um “quando”, um “por que” e um “como” nunca ficam claras, de modo que não se sabe o começo e o início do abandono. Por isso não há lembrança sobre o abandonado, mas apenas do abandonado.

O sujeito poético nasceu destinado ao abandono, desde o início condenado a ser *gauche* por um anjo torto e relegado por Deus. O destino do abandonado não é outro

⁵⁷² NANCY, *op. cit.*, p. 13: “L’essere non è il suo abbandono, e si abbandona solo in quanto non è l’autore, né il soggetto dell’abbandono”. (Tradução nossa).

senão a própria morte, como no verso inicial do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, “onde nasci, morri”. É nesse lugar de morte em que ele vive em abandono, “onde morri, existo”, espécie de “território calcinado” em que o sujeito não cessa de nascer, de ter o susto primordial, como se estivesse assustado qual uma “criança apenas”. O “onde” do “Sonetinho...” vincula-se ao “quando” do início de “Sete faces”, espaço e tempo não demarcam o início da história do sujeito, porque nesse território as identidades delimitadoras não são fixáveis. A lei cética do território obra para apagar as marcas identitárias. Mesmo assim, o “por que” do abandono não deixa de ser pronunciado na quinta estrofe, no poema de abertura de *Alguma poesia*. Talvez menos para que a resposta seja ouvida ou buscada e mais para que o sujeito ironicamente possa se reconhecer em abandono e assumir-se abandonado.

A passagem bíblica que é dramatizada pelo sujeito poético, em “Poema de sete faces”, ao inquirir Deus a respeito de Sua ausência, é retomada por Nancy. Segundo o pensador francês, Cristo ao gritar a Deus o porquê de abandoná-lo não aponta nada além do próprio estado abandonado. Nessa ação irresoluta de deixar o filho solto, livre, sem a determinação de uma tarefa a ser feita, é onde, para Nancy, há o sentimento amoroso, porque, para ele, “é na possibilidade do abandono que se conhece a do amor”⁵⁷³. Tudo aquilo “que não é amor, pode rejeitar, negligenciar, esquecer, devolver, dispensar”⁵⁷⁴, contudo, “só o amor pode abandonar”⁵⁷⁵. Cabe deixar claro que não estamos a defender aqui uma posição cristã do sentido de abandono na poesia de Drummond e nem tampouco achamos que Nancy esteja ironizando a passagem bíblica. O que nos parece é que o pensador encontrou um ponto de tensão e de discórdia na relação, entre pai e filho, para, de modo secular, tentar abrir caminho para uma reflexão original. Esse caminho tortuoso conduz à possibilidade do abandono como conhecimento do amor.

O verso “E ouvi de amar, como de um dom a poucos ofertado; ou de um crime”, último do primeiro segmento estrófico de “Estâncias”, recorda que a ação de amar é algo restrito, até mesmo contraditório. A contradição talvez exista porque o “dom” é comumente entendido como um presente, uma dádiva que não temos como recusar. O sentido desse presente tem conotação positiva, ainda mais se identificado com o ato de

⁵⁷³ NANCY, *op. cit.*, p. 15: “ed è nella possibilità dell’abbandono che si conosce quella dell’amore”. (Tradução nossa).

⁵⁷⁴ IDEM: “Ciò che non è amore, può respingere, trascurare, dimenticare, rinviare, congedare”. (Tradução nossa).

⁵⁷⁵ IBIDEM: “ma solo l’amore può abbandonare”. (Tradução nossa).

amar. Nessa identificação são poucos aqueles que recebem a oferta dessa prática. O verso possui três células rítmicas, “E ouvi de amar, // como de um dom a poucos ofertado; // ou de um crime”, das quais as duas primeiras possuem andamento marcado pela precisão envolvente das consoantes explosivas e sonoras, /c/, /d/, /p/, /t/, atenuadas pela lentidão das nasais /m/. A cadência do verso é pontuada por uma marcação que remete às batidas do coração, especialmente a segunda célula rítmica.

O dom de amar recebe tratamento sonoro impecável, que é desvirtuado na última palavra do verso. O ato de amar é tanto um dom como um crime. Há nisso a imagem conflitiva própria do amor. Ela existe porque para que no território do poema possa ser possível amar, como dádiva, é necessária a ocorrência de um crime, o abandono. A ironia aqui é a base cética que de saída promove a compreensão de que o amor só é possível a partir de uma renúncia. Neste caso, a renúncia pela via do abandono pode estar ligada à perda da identidade, de uma essencialidade delimitadora e definidora dos encaminhamentos do ato de amar. Essa dádiva criminosa é o que, no território calcinado, regado de “fúria/ êxtase, adoração, temor”, não acolhe apenas aquilo que é positivamente bom, bonito e belo. Esse dom torto lança o sujeito a refletir no seu “canto de batalha” também as ameaças, criando-as com cuidado.

A abertura rítmica do enunciado adensa a dimensão trágica e fracassada na qual sujeito e poema se lançam. Ainda que não fosse novidade dentro da poética drummondiana, a expansão do modo de dizer dá à temática amorosa, de fato, o sentido de uma “metafísica”, tomada aqui no sentido de pensamento reflexivo, envolta à obra do poeta, como afirma Sant’Anna. No entanto, é um sentido ligado às vivências e às experiências do próprio autor histórico. Trata-se de uma projeção especulativa por meio da qual se tem a possibilidade da criação de um “realismo” muito particular, que conduz a uma “forma de vida”. O fracasso trágico vincula-se à incessante especulação promovida nesse campo de batalha, movimento que de início já se sabe sem fim, sem rota, sem destino. O abandono do sujeito, acalentado pelo sentimento amoroso, como um fogo vivo heraclítico, é movimentado pela ação aventureira livre, enfatizando que essa liberdade não é aquela desenfreada a fim de tudo.

O dom criminoso revela por meio da disposição aventureira não a aparente diversão, mas a velada preocupação reflexiva com o que ameaça, recolhendo-a no espaço do poema. Essa preocupação não procura um apaziguamento das tensões, porque isso seria exatamente entender o amor e o ato de amar como uma ação lívida em busca

de uma ascensão mística, rumo a um estado estável e perene da vida. O crime é o que instaura a crise, fagulha primordial que coloca em obra a forma de vida construída neste desassossegado “território”, feito de nada.

4.3. Abolição e retenção da posse

De novo essas vozes, peço-te. Escande-as em tom sóbrio,
ou senão, grita-as à face dos homens; desata os petrificados; aturde
os caules no ato de crescer; repete: amor, amar.
O ar se crispa, de ouvi-las; e para além do tempo ressoam, remos
de ouro batendo a água transfigurada; correntes
tombam. Em nós ressurgem o antigo; o novo; o que de nada
extrai forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre.
Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,
e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,
habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.

Enquanto na primeira estrofe, a lembrança das vozes do sentimento amoroso retornava como algo inesperado e marcado pelo susto de um evento sem memória e sem definição no espaço; no atual segmento, atesta-se a presença das vozes. Se naquela estrofe, a fluidez dos versos era mais constante, devido à pontuação menos marcada; nesta, a sobriedade anunciada logo no início parece imperar, fazendo com que a medição dos versos seja mais clara por meio da escansão. Então, se a movência anterior era retida por alguns sobressaltos dramáticos na pontuação, os quais, por meio de exclamações, dois-pontos, travessões e interrogações, atestavam o espanto quanto à ausência de qualquer resquício de lembrança, como se os pés pisassem a areia e nenhuma pegada restasse, agora a pontuação tende a demarcar o ritmo de maneira muito mais segmentada e rígida.

A presente estrofe soa quase como um segundo movimento no interior do todo de uma sinfonia, com claras diferenças quanto à marcação rítmica e também quanto ao ponto de vista temático. Assim, o ritmo fica mais travado e menos fluente na maior parte do segmento, por conta da abundância de ponto-e-vírgula e de ponto-final, às vezes muito próximos uns dos outros. Essa mudança sensível no interior do mesmo poema parece fazer parte de um arranjo lúdico, em que a disposição do sujeito passa a querer demarcar as vozes que retornam. Essa disposição faz parte do modo como o amor é sentido e transportado para o ritmo.

Ensaísta preocupado em compreender o fenômeno poético, Johannes Pfeiffer, atentando-se para o ritmo e a melodia do poema, recorda que “todo complexo verbal tem dois aspectos, o audível e o inteligível”, sendo eles, portanto, “som e sentido”⁵⁷⁶. Nesse clássico entendimento, Pfeiffer afirma, por um lado, que o sentido, ligado à “estrutura semântica da linguagem”, refere-se concretamente a um conteúdo e, por outro, que o som, vinculado à “corrente acústica da linguagem”, constitui-se da tonalidade, do ritmo e da acentuação. No entanto, o crítico não deixa de destacar que o acento, o tom e o ritmo, na verdade, “expressam a atitude e o estado de ânimo – momentâneo ou permanente – de quem fala”⁵⁷⁷.

O estado de ânimo do sujeito muda o ritmo de agora porque, assustado com o esquecimento do amor e do ato de amar, marcas facilmente apagáveis na areia, ele pretende demarcar pausadamente e claramente cada passo. A acentuação dos três primeiros versos está toda concentrada no modo verbal imperativo, o que denota a preocupação do sujeito em não se esquecer mais, como se o espaço devesse ser marcado. Imagem desse esforço encontra-se no segundo hemistíquio do primeiro verso: “Escande-as em tom sóbrio”. A sobriedade deve marcar as marcas dos pés, para que não sejam esquecidas ou fiquem apagadas na areia, no chão do território. As diversas pausas ou cesuras indicam a calma com que os pés caminham para que o sentimento não passe mais despercebido. Toda a necessidade imperativa de manter o sentimento amoroso bem demarcado tem que “aturdir”, isto é, tem que causar a surpresa do espanto e do assombro. Por isso, deve-se repetir: “amor, amar”. A repetição é, nesse caso, aquilo que pode ajudar a fixar a presença contra o esquecimento.

A maneira diferente de acentuação na presente estrofe estimula a contração das células rítmicas, e, por isso, “o ar se crispa”. O ar se contrai por estar ligado aos espasmos de cada uma das marcações do ritmo, menos fluidas e mais contraídas e refreadas. Essa marcação é reveladora da dramaticidade que envolve o poema, porque dá a imagem da ansiedade do sujeito para se apoderar da presença do sentimento de amor e do ato de amar: o drama está em aceitar o “tom sóbrio” para assim poder pisar e demarcar o território com o sentimento, ou seja, poder escandi-lo naquilo de que é feito;

⁵⁷⁶ PFEIFFER, Johannes. *Poesía*, p. 17: “Todo complejo verbal tiene dos aspectos, el audible y el inteligible: sonido y sentido”. (Tradução nossa).

⁵⁷⁷ IDEM: “En la corriente acústica del lenguaje, el tono, el ritmo y la acentuación expresan la actitud y el estado de ánimo – momentáneo o permanente – del que habla; en la estructura semántica del lenguaje se manifiesta la referencia a un contenido objetivo”. (Tradução nossa).

o drama está em ter que se portar racionalmente, andando passo a passo para que se possa manter a posse do amor e do amar. O ritmo aqui dá “a atitude e o estado de ânimo” do sujeito, de que fala Pfeiffer, por demonstrar pelo som a tentativa mais reflexiva e sóbria. Essa disposição nova no todo do poema é parte do jeito misturado de ser do sujeito.

A mistura de ritmos tem lugar no espaço mais alargado do território, que nessa estrofe se modifica com a disposição sóbria. A sobriedade que se revela pela crispação aérea, motivada pelo retorno das vozes repetindo “amor, amar”, capta e sente ressoar a repetição dos sons “para além do tempo”. O advérbio aqui é importante, porque, no interior do plano da “forma de vida” que estamos nos esforçando para armar, “além” significa o lugar outro em que acontece de modo original uma vida. Tal como lembra o sujeito em “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, que assiste “além, nenhum, aqui”. Nesse “além” feito de “ar”, sob a fluência de um tempo outro, um tempo ligado ao espaço, é que a água desse mesmo tempo passa por uma transfiguração. O que movimenta essa água nada mais é do que o sentimento amoroso, “remos/ de ouro batendo a água transfigurada”, como um elemento vivo, dourado e ígneo.

No “além” temporal, conduzido por um cálculo e por uma lógica outras, o amor é a força oculta que coloca em obra o território, o *canto* em que o sujeito está lançado. Sendo assim, as correntes que tombam ganham duplo sentido, pois, por um lado, já não se trata mais de um fluxo contínuo que a tudo submete e arrasta, vinculando-se agora ao espaço em que as lembranças retornam e novos aspectos são expressos e vivenciados. Se, por um lado, as correntes do fluxo contínuo e incessante do tempo respondem a uma ordem outra, mais solta e livre, então, por outro lado, o tombar das correntes significa a abertura para a liberdade.

O sentido de liberdade não deve ser aquele em que está subentendido o tudo poder e o tudo ter à disposição. Como já havíamos notado, o esquecimento é aspecto importante que move a lembrança, dando no sujeito um susto ao relembrar por um novo ângulo no território estranho do poema. O que move o canto é estar ligado a uma lei que apaga a todo o momento as marcações temporais. Por isso, pode se dizer que “a posse abolida na de hoje se reflete” significa, neste contexto, a livre submissão a essa operação eterna de retorno. A posse do amor que na primeira estrofe aparecia como “abolida” torna-se, pelo esforço sóbrio do sujeito, “posse”. A marcação bem definida das células rítmicas é a imagem irônica da tentativa de demarcar com o intuito de

segurar e possuir o acontecimento amoroso. Diante da dificuldade de apreender o amor por meio de uma disposição imperativa, atestada pelo modo verbal, a fim de escandi-lo de maneira que a “posse” possa ser afixada, o ritmo dos três últimos versos do poema muda. Se anteriormente a marcação por meio de pontos-e-vírgulas e pontos-finais segurava a fluidez dos versos, agora com o reflexo da posse abolida os versos adquirem novamente a fluência da primeira estrofe, sem a ocorrência maçante de pontuação e com efeito de cesura.

Essa abolição da posse do sentimento amoroso que pode ser calculada na cadência rítmica do corpo da letra é de modo sarcástico referida pelo sujeito como um “mal”, sentido por muitos que, agora, “habitam nosso corpo reunido”, ou seja, reúnem-se no corpo do sujeito, onde estão inseridos no canto do poema e, portanto, coligidos no *logos* discursivo. O “mal” é a impossibilidade da posse, cujo apoderar-se com propriedade seria para constituir-se e fazer-se então senhor e conhecedor daquilo que possui. O fracasso retorna aqui como a imagem da perda, que só é vivenciada por quem já alguma vez obteve sucesso. Por isso, o esquecimento se torna importante para a lembrança, “esquecer para lembrar”, e a perda necessária para o ganho, “perdi, ganhei meu dia”: como abolição da posse e a retenção da posse. Esse jogo de perde e ganha é a batalha trágica de cujo mal sofre o sujeito. Sofrimento irônico porque nisso está o sentido de liberdade, isto é, de vivenciar e refletir plenamente os acontecimentos do destino, sem um fim ou um ponto de chegada determinado. A liberdade está na tensão da disputa posta em obra pelo movimento dos “remos de ouro” do amor, elemento ardente que dá a combustão a essa forma de vida.

A experiência do mal envolve o sentido de embriaguez que desde o “Poema de sete faces” em maior e em menor grau tem aparecido nos poemas até aqui lidos, que não deixa de ter vínculo com a condição “torta”, logo “reta”, do sujeito e do poema. Desde o início, esse sentido “demoníaco”, como emblema negativo do mal, provocativamente conduziu o destino do sujeito e do poema, tendo o “anjo torto” como guia. Como já apontamos na leitura da última estrofe de “Política”, não se pode perder de vista a qualidade irônica do pretense “satanismo”, que pode atuar também como provocação a entendimentos estáveis e convencionais, principalmente, no caso de “Estâncias”, em relação ao sentimento de amor e ao ato de amar. Essa provocação se alinha à embriaguez, desarticuladora da lógica calculista, por deter e destacar outra lógica, pelo

“poder do gesto, da paixão, do canto, da dança”⁵⁷⁸. Deixando “a gente comovido como o diabo”, a metáfora da embriaguez leva o sujeito, o poema e também o intérprete por uma aventura sem destino, fazendo-nos pensar o “amor” e o ato de “amar” como o “mal”.

Por se ligarem a ações que sugerem sensações e expectativas culturalmente compreendidas como positivas, propor a aproximação de “amor” e “amar” a algo relacionado ao “mal” pode soar “ofensivo”. Defendendo a qualidade ofensiva da poesia, Hazard Adams, investigador americano interessado, por exemplo, nas obras de William Blake, William Butler Yeats e Seamus Heaney, não tem a intenção de apresentar o teor de ofensa como uma novidade, mas pretende destacar a importância literária dessa característica como uma “política antitética” da poesia, a qual, segundo ele, possui essa condição por ter “uma natureza variada em relação às modas sociais e políticas”.⁵⁷⁹ Interessante para o contexto desta pesquisa o fato de que Adams pontilhe algumas “formas de ofensa” por meio das quais se tem a “política antitética” da poesia, sendo elas representadas pelo “gesto”, pelo “drama”, pela “ficção” e pelo “tropo”.

Tendo em vista, portanto, o atributo “político” da condição “antitética” da poesia, Adams entende também que a própria “ofensa poética é potencialmente ética ou pode resultar na ética”⁵⁸⁰, deixando, desse modo, a ética de ser o elemento que soluciona o impasse provocado pela ofensa para constituir-se exatamente no elemento “perturbador” na literatura.⁵⁸¹ Com isso, Adams aponta os aspectos éticos de cada uma das formas de ofensa, indicando, por exemplo, que: “o gesto pode ser ético ao conduzir as palavras para além do que geralmente se considera como suas capacidades fundamentais”, tal como o “amor” em “Estâncias”; “o drama pode ser ético porque molda e chama a atenção para momentos de importância particular”, tal como o esquecimento e a lembrança, marcados pela forte presença da pontuação, em cada uma das estrofes de “Estâncias”; “a ficção pode ser ética porque pode criar, para além de nós, uma visão dos fins do desejo humano e das profundezas da repugnância”, tal

⁵⁷⁸ NIETZSCHE, *A vontade de poder*, paragr. 798, p. 397.

⁵⁷⁹ ADAMS, Hazard. *The Offense of Poetry*, p. ix: “Poetry has a very important social and political dimension, but when it is most clearly perceived, it is often antithetical by its various nature to social and political fashions”. (Tradução nossa).

⁵⁸⁰ IDEM, p. 21: “I have proposed that poetic offense is potentially ethical or can result in the ethical”. (Tradução nossa).

⁵⁸¹ IBIDEM.

como o “mal” sugerido também em “Estâncias”; “o tropo é ético porque fala de momentos de identidade”, tal como as imagens espaciais no próprio “Estâncias”, especialmente “território” por indicar um espaço com identidade movente.⁵⁸² Contudo, o reconhecimento do caráter ético, no sentido empregado por Adams, necessita de “envolvimento imaginativo”, isto é, para que haja “identificação simpática ou repulsão ativa” faz-se necessário que tenha lugar o “desafio de se passar para a particularidade dos eventos, das outras mentes”⁵⁸³.

Se a passagem que conecta aos acontecimentos e às consciências inseridas na poesia, como, por exemplo, as situações particulares experimentadas e vividas na linguagem pelo sujeito poético, é o desafio que se coloca pela via do “envolvimento imaginativo”, então, nesse caso, a “aventura” pode ser a imagem que transportará o leitor para o desafio ético no interior do poema, isto é, de travar um livre conhecimento com “formas de ofensa”. Assim como Nietzsche havia sugerido as propriedades da embriaguez que relacionamos com a experiência desafiadora de uma lógica diferente, a ofensa pode ser pensada no mesmo aspecto porque ela estimula “um momento de desafio, de crise e de decisão” que só pode ser gerado pelo confronto com uma “visão cultural dominante de linguagem, seus usos apropriados e suas características”.⁵⁸⁴ Um instante claro desse confronto, sentido como passagem ofensiva, pode ser notado na disputa entre coronel e o sujeito poético em “Gesto e palavra”, no qual se instaura uma ameaça recebida como um “desafio” na ordem regente, dando início a uma “crise” e gerando uma “decisão”.

A condição ofensiva da poesia, proposta por Adams, faz coro ao traço provocativo, anotado por Berardinelli. Durante a leitura de “Política”, recorreremos ao crítico italiano para compreender que a poesia moderna, à qual a poética drummondiana se enquadra, desafia e desestrutura projeções otimistas e seguras, com teor histórico e

⁵⁸² ADAMS, *op. cit.*, p. 24: “In my view, gesture can be ethical in carrying words beyond what is usually regarded as their fundamental capacities. Drama can be ethical because it shapes and calls attention to particular moments of import. Fiction can be ethical because it can imagine beyond our selves to a vision of the ends of human desire and the depths of repugnance. The trope is ethical because it speaks moments of identity”. (Tradução nossa).

⁵⁸³ IDEM: “The ethical arises in presentation, demanding imaginative involvement, a challenge to pass into the particularity of events, other minds, sympathetic identification, or active repulsion”. (Tradução nossa).

⁵⁸⁴ IBIDEM, p. 7: “The notion I shall try to develop (...) is that great poetry is itself offensive and that readers must confront and pass through the offense, which is a moment of challenge, crisis, and decision generated out of the prevailing cultural view of language, its appropriate uses, and its characteristics”. (Tradução nossa).

universal, de uma razão culturalmente aplanadora e totalizadora. Diante disso, imbuído da intenção de pensar a “obscuridade” da poesia moderna contra a proposta de Friedrich, Berardinelli tratou de indicar quatro categorias que, em seu ponto de vista, mostram como aquela dicção poética obscura toma distância do plano comunicacional da língua. Sendo assim, dentre as diferentes categorias, a “provocação”, terceira pontuada pelo crítico, tem a ver com o jeito de ser do poeta, pintado como rebelde e maldito, o qual conduz para a linguagem poética esses traços empíricos. Com isso, segundo o italiano, antes de ser descoberta e exploração no âmbito da linguagem, a poesia assustaria pela disposição maléfica em deteriorar e corromper como provocação, não sem um tom baudelairiano de “demonismo”. Como exemplo dessa provocação nós havíamos pinçado “Tinha uma pedra no meio do caminho”, pelo fato de ter sido essa peça a iniciadora de uma histórica ofensa ao aplanador e totalizador senso comum, que tentou atribuir ao poema a materialização piadista e alienada do modernismo brasileiro.

Embora Berardinelli veja a qualidade da “provocação” pejorativamente por colaborar com o distanciamento da poesia em relação à comunicação, destaca-se que a poesia drummondiana, no contexto do modernismo, promovia exatamente pelo impulso provocativo, visando ao agenciamento pela descoberta e exploração, o alinhamento entre o real, pela dicção muito próxima à fala, e o ideal, pela novidade de recursos poéticos. Nesse sentido, o que a poesia drummondiana encampa é o processo especulativo não como ação posterior à “provocação”, como indicava Berardinelli, mas como fator constitutivo e ligado à disposição desafiadora, enquanto partes integrantes de um mesmo dispositivo. A relação com o caráter ofensivo chega agora a ficar mais clara ao se destacar que “as ofensas da poesia são desafios a um modo de pensamento que muito estreitamente circunscreve a experiência”⁵⁸⁵. O horizonte talvez não seja tornar algo mais claro ou comunicativo, mas é inegável que a operação ofensiva, pelo seu teor provocativo, pode abrir um campo de experiência por uma via que não perde a característica exploratória e descobridora, mesmo que nisso esteja imbricado o simbolismo “demoníaco” da embriaguez como índice provocador e ofensivo do “poder do gesto, da paixão, do canto, da dança”.

O que nos interessa da qualidade ofensiva da poesia é que a possibilidade de compreender o amor como “mal”, ainda que provocativa dentro de um campo estável de

⁵⁸⁵ ADAMS, *op. cit.*, p. 9: “Poetry’s offenses are challenges to a way of thought that too narrowly circumscribes experience”. (Tradução nossa).

entendimento comum a respeito do sentimento, conduz por meio do ritmo mestiço e embriagado do poema à consideração de que o próprio ato amoroso seja uma ameaça. Nesse caso, não uma ameaça a ser banida, mas cuidada e criada. Assim, a ofensa poética se constitui como um posicionamento político porque, como visto com Adams, ao não se conformar com o senso comum torna-se “antitética” e nisso encontra-se a potência ética do tratamento amoroso como “mal”, porque impõe a especulação como descoberta e exploração na linguagem. A ética encontra lugar na “lei” que labora para apagar as marcas deixadas pelo tempo no espaço, gerando um trabalho incessante em que se tem lugar a instabilidade, e não a estabilidade. A lei não atua com o fim de solucionar o “mal” amoroso, pois, ao constituir-se como elemento que perturba a ordem comum, ela abre caminho para que a lembrança não tenha um destino final como posse. O “mal” encarnado no “amor” tem o seu fundo ético inscrito na “lei” como liberdade especulativa.

Há aqui o traço daquele demonismo que Berardinelli censurava como “provocação”, o qual aparece agora como possibilidade de uma aventura criativa, colocando em movimento esse “território” estranho. A qualidade “satânica”, por analogia a “mal”, se expande, neste contexto, porque incorpora uma disposição cética, com o intuito de especular, como afirmou Hamburger sobre Drummond, as “incertezas ontológicas”. Tal como no poema “A um bruxo, com amor”, já citado por nós, em que o próprio “diabo” é o impulsionador de um movimento cético, a partir do qual “a dúvida/apalpa o mármore da verdade” para “descobrir/ a fenda necessária”. O “amor” é o que dá a dimensão daquele “entender-se-existindo”⁵⁸⁶ de que fala Benedito Nunes, porque segue uma lei estranha cuja operação mantém em obra e em disputa a verdade das coisas, por meio de um jogo de esconde-esconde que nunca permite que o objeto encontrado seja retido. O amor é um “mal” porque abre para a liberdade da descoberta e da exploração, que por serem sem destino não obterão a posse do objeto e, por isso, se encontram melancolicamente sob o signo do fracasso, ou seja, do obrar incessante que nunca chega a termo.

Escritor interessado em uma qualidade particular das obras literárias, Georges Bataille estuda a relação entre a literatura e o mal, com o intuito de especular para “destacar o sentido da literatura”. Essa busca, para Bataille, está ligada ao campo moral, a partir do qual a literatura torna-se “o essencial ou não é nada”. Como âmbito

⁵⁸⁶ NUNES, *op. cit.*, p. 86.

pertencente à filosofia, a “moral” chega, ainda que de modo dissimulado por não ser o nosso foco, a esta investigação por meio da ideia de “liberdade”. A liberdade é um conceito com o qual Bataille trabalha no todo do seu livro, especialmente no capítulo sobre Charles Baudelaire. Para ele, o fato principal de que a literatura seja “o essencial ou então não é nada” passa pela consideração de que a própria literatura seja a encarnação de uma espécie desse “mal”, vindo nisso um enfoque “moral”: “o Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é expressão tem para nós”, acredita Bataille, “o valor soberano”.⁵⁸⁷

Imbuído desse esforço, Bataille então arma, no capítulo em que trata de Baudelaire, um debate com o Jean-Paul Sartre, tendo em vista o que o filósofo escreveu sobre o poeta. Importante destacar que não estamos em busca, como Bataille, do “valor soberano” da literatura ou da poesia, mesmo que com ele tenhamos que em maior ou menor medida lidar. Contudo, parte do que o escritor afirma pode contribuir para o esclarecimento daquilo que entendemos como “mal”, no todo do poema “Estâncias”. Nesse sentido, informa Bataille que Sartre, em certa altura, questiona Baudelaire pelo fato de entender que a ordem moral da vida se encontra submetida a uma “coerção” e, por isso, distante de “uma busca padecedora”.⁵⁸⁸ É nesse momento em que, vendo que Sartre sem intenção conectou a problemática moralista à poesia, Bataille se pergunta se a “busca padecedora” não seria ela mesma uma disposição própria à poesia que visa a “uma verdade moral”, em relação à qual Sartre censurou Baudelaire. Desse modo, o que Bataille quer assegurar é a ideia de que a poesia, e não apenas a obra baudelairiana, seja em si mesma “verdadeira busca e não posse”⁵⁸⁹ daquela “verdade moral”. O interessante do ponto explicitado por Bataille é a ideia de “busca padecedora” como procura contaminada pelo fracasso, cuja ação é a própria atividade especulativa. A “verdade moral” pode até ser o fim a que se destina ou deveria se destinar toda a literatura, contudo, como o próprio Bataille aponta, a procura é o que deve resguardar o “mal”, talvez como “valor soberano”, sem a posse da “verdade moral”.

Agamben destaca que “estância” era para os poetas do século XIII um lugar que servia como morada capaz de ser um receptáculo, isto é, um espaço reunidor, no qual se reunia e se guardava, com os elementos formais do poema, a *joi d’amor*, ou seja, o

⁵⁸⁷ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*, pp. 9-10.

⁵⁸⁸ IDEM, p. 31.

⁵⁸⁹ IBIDEM.

“único objeto da poesia”.⁵⁹⁰ O gozo amoroso, nesse sentido, é uma busca embriagada que padece de melancolia por guardar também a sensação de fracasso. No fim do poema, os soluços daqueles que, habitantes na reunião corpórea do poema e do território do sujeito, um dia já sentiram o “mal” do amor indicam o processo de perda e de luto por que eles, agora mortos, passaram. Sendo assim, “cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto”, tal como na imagem dos soluços, “a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido”. Contudo, segundo Agamben, na medida em que a melancolia signifique o luto por algo que não é apreensível, terá lugar a estratégia que “abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar”.⁵⁹¹

O poema “Estâncias” possui o título no plural porque remete às duas estrofes que mostram a perda, pelo esquecimento, e a posse, pela lembrança do sentido de “amor” e de “amar”. Enquanto “território” em que o sujeito habita, o poema guarda e cuida do amor como um “mal” que, como elemento ígneo a mover espaço e tempo, é o que movimentava a “verdadeira busca”, sem deter a posse. Por isso, os versos finais dizem “a posse abolida na de hoje se reflete”, porque o gozo amoroso não é a posse, mas a abolição dela. É esse caráter libertário e abolicionista que eticamente coloca sujeito e poema sob o efeito de uma “lei” que apaga as marcas deixadas pelo tempo, forçando o sujeito a insistir no fracasso melancólico de tentar apropriar-se de algo que é sempre uma perda. A “posse abolida” é a liberdade promovida pelo abandono, ou seja, o ceticismo quanto à detenção do objeto amoroso dá vazão à ideia de que, como visto com Nancy, “é na possibilidade do abandono que se conhece a do amor”. Ao abandonar o objeto, ainda que se identifique o fracasso com a perda, tem lugar de modo livre e sem destino o exercício especulativo de exploração e descoberta, que conforma o “realismo drummondiano” e, portanto, essa “forma de vida”.

Conceito importante para o contexto desta investigação, o sintagma “forma de vida” aparece também em “Estâncias”, agora ligado ao amor. Rastreamento das influências e os impasses na poesia do itabirano, Gledson sentiu, assim como Merquior⁵⁹², a presença da “Terceira” das *Elegias de Duino* de Rainer Maria Rilke nas peças amorosas de Drummond, especialmente pelo fato de existir, para ele, um vínculo muito próximo

⁵⁹⁰ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 11.

⁵⁹¹ IDEM, p. 45.

⁵⁹² MERQUIOR, *op. cit.*, p. 218.

“entre o amor e as obscuras forças da morte”⁵⁹³. Além disso, os poemas de amor carregam, segundo o crítico inglês, a entonação meditativa formada pelos “versos longos, ritmados e extáticos das *Elegias*”, misturando “imagens arrebatadoramente pessoais e especulação filosófica”⁵⁹⁴. Isso fica mais claro no excerto “Em nós ressurge o antigo; o novo; o que de nada/ extrai forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre”, onde está o ritmo pausado e contido pela pontuação que demonstra o “tom sóbrio” e concentrado do sujeito ao notar o ressurgimento do amor, agora como uma “forma de vida”. O retorno do amor tem relação com a morte não pelos versos finais citarem os mortos, “e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram”, como exemplifica Gledson, mas porque é “de nada” que se enforma uma vida, na qual sem excluir e sem dar prioridade se justapõem pausadamente “o antigo; o novo”, forças em disputa no âmago dos poemas.

O sentimento amoroso configura-se como o elemento vital que, para nós, se relaciona com o abandono, com a aventura, com o destino e, também, com a liberdade. Importante destacar que a essência desta forma de vida não é alimentada pela certeza confiante, como se trabalhasse para obter a posse do objetivo procurado para transformá-lo em calma e em tranquilidade. Na verdade, sempre em movimento, é a liberdade promovida pela abolição que sustenta essa vida estranha, em constante buscar melancólico por saber-se um fracasso. O amor mantém como um fogo vivo as disputas, porque se houver posse certamente haverá vencedor e, com isso, terá lugar a sedimentação e a ordenação, o que acarretará a impossibilidade de novos conflitos. O “território” em que o sujeito poético mora e habita tem um ritmo mestiço de ser porque depende das transformações e das transfigurações para pôr em obra a verdade das coisas, e, devido a essa desconfiança na certeza perene da posse das coisas, “não de confiança, de desassossego se nutre”.

4.4. A teoria da forma de vida

Embora restrito à ordenação das vivências do sujeito histórico sobre às do sujeito poético, já havíamos afirmado em “Gesto e palavra” que o entendimento quanto a existir um sopro de “vida” nos poemas não era algo distante das projeções teóricas de Sant’Anna, que, baseando-se nas considerações de Langer, notava um “trecho de vida”

⁵⁹³ GLEDSON, *Influências e impasses*, p. 56.

⁵⁹⁴ IDEM.

nos poemas. A perspectiva da existência de uma “vida” na obra poética drummondiana não passa despercebida aos olhos de Merquior. O crítico percebeu que o “eu” que se pronuncia nos poemas não lança a sua fala “a partir de *uma vida*”, porque ele busca uma abordagem que pense “*a vida*”, com o intuito de obter o “sentido de uma universalidade de princípio”.⁵⁹⁵ Merquior esclarece o seu nível de consciência quanto a essa “vida”, ou como ele mesmo prefere chamar, “biografia”, já que ela está “*ao nível da elocução*”, isto é, contrariamente a Sant’Anna, não se trata “da existência real do poeta”.⁵⁹⁶

Sem sombra de dúvida, tem importância para nós o fato de Merquior afirmar que a “vida escrita” nos poemas não possui necessariamente relação com a do sujeito empírico que escreve os poemas. Contudo, ressaltamos que, diferentemente do grande crítico, não notamos apenas no âmbito dos “poemas filosófico-existenciais”, pertencentes ao conjunto que ele mesmo chama de “quarteto metafísico”, aquela “perspectiva biográfica”,⁵⁹⁷ a qual ele trata no sentido de uma vida escrita e percebida na elocução. Mesmo que o próprio Merquior alerte para o fato de que essa “perspectiva” não se faça presente na grande maioria dos poemas “filosóficos”, cabe-nos afirmar que não só a eles se circunscreve uma possibilidade de vida escrita, ou como estamos chamando, de “forma de vida”.

Isso se dá porque temos nos esforçado para não tomar a obra drummondiana fatiada em fases de desenvolvimento progressivo, sob as quais haveria um sentido ascendente em que as obras publicadas de 1945 a 1958 seriam o cume do melhor da produção poética do autor. Daí retornarmos a poemas das chamadas fases “cômico-irônica” e “memorialística” para demonstrar que mesmo antes ou depois do período supracitado já havia e continuou a haver a presença de matrizes, como as do “abandonado”, da “aventura”, do “destino” e da “liberdade”. Essas matrizes de ideias foram lidas em conjunto com os atributos materiais dos poemas, como os versos, os sons e os ritmos. Essa estratégia contribuiu para pensar a situação deslocada do sujeito como habitante na própria escrita, e do poema como morada reunidora, de modo que se projetasse uma “forma de vida” particular em que sujeito, poema e leitor pudessem “encontrar-se-existindo” por meio das experiências do “amor”, da “disputa”, da “embriaguez”, do “mal”, do “fracasso”, da “morte” e da “vida”.

⁵⁹⁵ MERQUIOR, *op. cit.*, p. 181. (Itálicos no original).

⁵⁹⁶ IDEM. (Itálico no original). [Ver nota de rodapé].

⁵⁹⁷ IBIDEM, p. 180.

Sendo assim, ainda que Sant'Anna e Merquior tenham com razão sentido e identificado a possibilidade de uma vida dramatizada na obra drummondiana, eles não a pensaram como movimento reflexivo e teórico, restringindo-se ambos em tratar nas peças poéticas esse elemento existencial ora ligado ao eu empírico, como o fez Sant'Anna, ora concentrado em parte específica da obra do poeta, como o fez Merquior. Além desses dois autores, cabe lembrar que, embora tenha se proposto a uma leitura ampla dos poemas, Santiago localiza um certo drama ficcional nas peças, lendo-as como se compusessem uma espécie de “romance”⁵⁹⁸. Entretanto o crítico nunca chega a pensar e a enfrentar essa dramaticidade com a materialidade do corpo dos poemas. Essa característica dramática pôde ser encontrada em Costa Lima, cujo conceito de “realismo drummondiano” permitiu pensar as tensões nos poemas, sem, contudo, acatar o “princípio de corrosão” como dispositivo basilar e progressivo. Ainda que visasse ao procedimento alegórico, com Barbosa esse realismo foi vinculado ao historicismo que há na matéria formal, como parte construtiva do drama tensionado no plano do poema.

O realismo dramático precisa das forças opositivas neste plano existencial, porque, como vê Barbosa em “Janela”, a partir de “a vida, sem contraste, me destrói”, é na própria passagem que a “vida” encontra a materialização do contraste: “encontra sua singularização no próprio ritmo do verso, opondo-se, pela presença das vírgulas, à liberdade dos [versos] anteriores [do mesmo poema]”.⁵⁹⁹ Isso ocorre, segundo Barbosa, porque o poema é um espaço construído “em que a linguagem não oferece transparência imediata”⁶⁰⁰, ou seja, as significações não são unívocas, pois acontecem nesse “território” através do “jogo possível das imagens utilizadas”⁶⁰¹. Esse jogo submete não apenas as distinções culturais e semânticas dos sentidos das imagens, mas também as relações entre essas diferenças e a matéria do poema. Por isso, se adensa ainda mais a movência desse “território”, que promove o contraste, a tensão, o drama e o trágico, exatamente porque o que é dito não se desvencilha do modo como é dito. De outro modo, “não de confiança, de desassossego se nutre”.

O desassossego territorial é sentido pelo sujeito que o habita. O espaço se torna uma amplitude ritmada e recolhe o sujeito para que este possa abandonar-se em

⁵⁹⁸ Devo a sugestão ao professor Roberto Said, que, durante conversa de orientação, chamou a atenção para esse aspecto no texto de Santiago.

⁵⁹⁹ BARBOSA, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰⁰ IDEM, p. 26

⁶⁰¹ IBIDEM.

aventura sem destino e livre. No entanto, mais do que habitar, o lugar espacial do poema articula na linguagem o *canto*, como espaço e como voz, em que o sujeito “assiste”, como morada e como ponto de vista. Nesse “território” movediço, os sentidos da voz e do olhar dão a dimensão das transformações operadas nessa forma de vida. Como aparece em “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, o sujeito aproxima voz e olho, “eis-me a dizer: assisto”, escondendo-se ironicamente no gesto de ocultação da primeira pessoa para se colocar como “oblíquo átono” e, assim, enfatizando a ligação com o dizer e o assistir, o cantar e o olhar. Obliquamente o sujeito se vela para dar destaque aos sentidos que se movimentam com o território, de modo que a condição “átona” é o sinal da “posse abolida”, segundo a qual se revela o estado abandonado, literalmente “oblíquo átono”, do sujeito. A abolição da posse, como já afirmada, é o que permite o trabalho incessante de procura e especulação, sem que se estacione em um ponto acastelado e seguro.

Ao mesmo tempo imagem constitutiva do logradouro e alinhada ao dizer, o olhar guarda um atributo importante na poesia drummondiana. Nesse sentido, Roberto Said pontua que “Drummond sempre se enunciou de um lugar móvel”⁶⁰², o que, tendo em mente o contexto desta investigação, nos leva a pensar que o sujeito poético se coloca em obra a partir da instabilidade do “território”. Mais do que isso, Said enxerga, na verdade, uma sofisticada atividade que costura olhar e dizer: uma “operação de leitura/escrita fundada na articulação de um movimento dentro de outro, isto é, de um sujeito em movimento, em sua viagem pedestre”⁶⁰³. Essa operação é entendida por ele como um “dispositivo de olhar” que é, ao mesmo tempo, “espiar”, porque nessa disposição encontra-se a “construção de uma hermenêutica particular e local, carregada de intencionalidade e de desconfiança, de desejo e de recusa”⁶⁰⁴. Interessante como que Said também chega àquele traço ofensivo, “maligno” do sujeito, que age “tal como o diabo que ‘espreita por uma frincha’”⁶⁰⁵.

A existência “de uma hermenêutica particular e local” nos poemas abre caminho para que possamos compreender a “forma de vida”, como a projeção de uma atividade teórico-especulativa que, ligada ao diabólico sentimento amoroso, fracassa em obter a posse do objeto. Isso significa que o poema não seria apenas objeto de desfrute estético

⁶⁰² SAID, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁶⁰³ IDEM.

⁶⁰⁴ IBIDEM.

⁶⁰⁵ IBIDEM. [Aspas no original].

e prazeroso do tema, das imagens e das inventividades linguísticas. A obra poética pode, sem perder de vista o tema, as imagens e as inventividades, conter em potência um modo de pensar especulativo, nem conclusivo nem definidor, que, partícipe de uma ordenação lógica diversa da causalidade vivida cotidianamente, permite o contato com arranjos inventivos. Trata-se, portanto, de uma operação que, com alguma tonalidade conceitual, talvez conduza àquela “política da literatura” de que fala Rancière, por inserir-se no meio das ações, dos modos de ver e de falar de uma maneira que atravessa diversos espaços, lugares e territórios comuns, compartilhados e divididos por muitos.⁶⁰⁶ Então, para que a “forma de vida” seja compreendida por sua qualidade teórico-especulativa, vinculada a uma singular atividade hermenêutica, torna-se necessária a conceituação do que se entende aqui por essa capacidade teórica, como a essência mesma do “encontrar-se-existindo” dessa “forma de vida”.

No contexto das preleções dadas, durante os anos de 1928 e 1929, na Universidade de Freiburg, a partir das quais empreende uma introdução à filosofia, Martin Heidegger, ao abordar “o âmbito essencial da verdade e a essência da ciência”, lança-se em busca de meditar a respeito do vínculo original entre “teoria e prática”, questionando, portanto, a moderna separação entre essas duas disposições da atividade humana.⁶⁰⁷ Heidegger assinala os diferentes usos e contextos do termo “teoria”, mostrando que originalmente a palavra tem ligação com o verbo *theoreín*, que “é olhar, contemplar, imergir na contemplação, deter-se na visão sobrepujante”⁶⁰⁸. Para o filósofo, esse verbo é fruto da união de duas palavras, *théa* e *oráo*: a primeira indica, mantendo uma relação com o teatro, a fisionomia e a feição como uma coisa se mostra, oferecendo-se à visão como se é; a segunda é ver algo, no sentido de que seja abarcado pelos olhos, deixando-se perceber pela vista.⁶⁰⁹ Desse modo, vê-se aqui a relação entre “teoria” e “olhar”, verbo importante para a poesia drummondiana e para o contexto dessa investigação.

⁶⁰⁶ RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰⁷ A questão parece ter se sustentado ao longo dos anos, visto que, durante os cursos sobre Heráclito, dados nos semestres de verão de 1943 e 1944, Heidegger, investigando o parentesco grego entre *tékhnē* e *epistēme*, pergunta-se: “em que consiste nossa distinção impensada e infundada entre ‘teórico’ e ‘prático’?” (HEIDEGGER, *Heráclito*, p. 215). Mais tarde, ainda pensando a essência da ciência ocidental, na conferência “Ciência e pensamento do sentido”, de 1953, ele retoma o debate sobre *theoría*, pontuando que a caracterização da ciência como “teoria do real” é, de acordo com ele, contrária à própria essência da ciência e, por isso, “uma elaboração terrivelmente intervencionista” (IDEM, *Ensaio e conferências*, pp. 46-48).

⁶⁰⁸ HEIDEGGER, *Introdução à filosofia*, §23, p. 180.

⁶⁰⁹ IDEM, *Ensaio e conferências*, p. 45.

O filósofo continua rastreando os usos do termo nos mais diferentes pensadores e épocas, passando por Heródoto, para quem *theoría* significa a contemplação do mundo; por Platão, que entende *theoreín* como o olhar e o contemplar tanto o mundo sensível como o supra-sensível; por Aristóteles, para quem a *theoría* é o movimento mesmo da vida; por Alexandre de Afrodísia, que, aproximando *theós* e *theoría* a partir do estagirita, compreende que *theoreín* é ver as coisas divinas; pela Escola de Antióquia, onde *theoría*, além de se distinguir do prático, se diferencia do âmbito da fé com o intuito de se estabelecer pela própria razão; pelos romanos, os quais compreenderam *theoreín* por *contemplari* e *theoría* por *contemplatio*, fato que significou uma separação e uma divisão no modo de percepção das palavras gregas; pela Idade Média, na qual as coisas divinas transformam-se em *vita contemplativa*, que, por ter o sentido de abranger pela visão a dimensão divina sobre céu e terra, carrega um traço do agir religioso; por Tomás de Aquino, para quem, em sentido estrito, a *contemplatio* significa o *actus* da sabedoria e, em sentido amplo, significa o ato de quem está livre para Deus; também pela ideia medieval que em germe continha e já na qual se notava, a partir de *contemplatio*, a distinção do termo *speculatio*, que na modernidade seria utilizado para se referir ao âmbito teórico; pelo idealismo alemão, em que *speculatio* não é nada mais do que conhecimento teórico cuja diferença em relação à *contemplatio* se dá pela ideia de que nesta última Deus é contemplado pela via religiosa e naquela primeira se dá pelo fato de que Ele é contemplado nas coisas criadas, como se estas fossem um espelho do próprio divino; e, finalmente, pelo entendimento de que *speculatio*, como “especulação”, torna-se, portanto, uma liberdade meditativa sobre as coisas, o que, mais tarde, vai se transformar em um nome para o que é teórico.⁶¹⁰

O que se procura destacar por meio desse giro hermenêutico é o fato de que, para Heidegger, o sentido de *theoría* como uma *práxis* talvez tenha sido perdido ou esquecido. Partindo-se das considerações de Aristóteles sobre o conceito, Heidegger entende que *theoría* é o modo mais próprio de *práxis*.⁶¹¹ Esse conceito de *práxis* requer uma interpretação mais apurada e diversa do que por ele comumente entende-se, ou seja, não se deve compreendê-lo pelo sentido de ser algo ativo no aplicar ou no

⁶¹⁰ Toda a escrita do parágrafo se baseou nas informações contidas nas obras: *Introdução à filosofia*, pp. 180-183, e *Ensaio e conferências*, pp. 45-48.

⁶¹¹ HEIDEGGER, *Introdução à filosofia*, §24, p. 186.

empregar algo.⁶¹² Como informa Heidegger, “o que é prático não é a obra, o resultado da ação, mas essa ação mesma”. Isso leva a compreender que essa ação não está determinada e destinada a uma aplicação que a identifique e a considere por meio de um valor prático. Na verdade, ela “realiza antes aquela mobilidade intrínseca ao agir – pôr em obra [bewerkstelligen] uma vez que esse próprio pôr em obra *qua enérgeia* é o próprio *télos*”⁶¹³. Importante destacar que a ação contém em si uma operação movente cujo fim é o próprio movimento, e não o que dele resulta. Portanto, tal como Heidegger vê em Aristóteles, a *theoría* contém “a mobilidade própria da vida, o sentido mais puro da *enérgeia*”⁶¹⁴.

Essa disposição movente é a marca da “forma de vida” e do “realismo” drummondianos, os quais estão compostos por um comportamento ativo que conjuga teoria e prática. A operação é composta pelo ritmo descompassado e embriagado que desarticula “território” e sujeito. Essa qualidade rítmica já pressupõe uma “mobilidade intrínseca”, cujo fim nunca é atingir um resultado como estagnação parálitica porque, vinculado à “forma de vida”, “não de confiança, de desassossego se nutre”. Por meio dessa desconfiança desassossegada é que se coloca em obra o sentido unívoco das coisas. Na *práxis* do *theoreín*, a finalidade é, portanto, “contemplar” o mundo que se abre diante dos olhos, e não detê-lo em uma interpretação verdadeira. A essa espécie “particular e local” de *theoría*, de hermenêutica, de contemplação, de leitura, de dizer e de olhar, pertence então o “pôr em obra”.

Preocupado com a relação entre obra de arte e verdade, Heidegger, em “A origem da obra de arte”, propõe que “a verdade, que se abre na obra, nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia”, ou seja, “o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva”⁶¹⁵. A ação nessa “realidade exclusiva”, nesse “realismo drummondiano”, Heidegger a configura como o “pôr-em-obra-da-verdade [in-der-werk-stellen-der-Wahrheit]”, porque, segundo ele, esse movimento “faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal”⁶¹⁶. Esse modo desconfiado e desassossegado de operar torna-se, ao “irromper o abismo

⁶¹² IDEM, p. 187.

⁶¹³ HEIDEGGER, *Introdução à filosofia*, pp. 187-188.

⁶¹⁴ IDEM, §23, p. 180.

⁶¹⁵ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 60.

⁶¹⁶ IDEM.

intranquilizante”, a prática e a teoria, particular e local, de abandonar-se à aventura livre e sem destino, caracterizada por essa “forma de vida”.

Portanto, a verdade da obra não é aquilo que se encontra dada e já à disposição como algo sempre pronto e determinado, porque essa mesma verdade não está no fim, mas no processo, enquanto um “pôr em obra” que nunca cessa. Esse acontecimento é o que marca aquilo que Hamburger chama de “verdade da poesia”. O crítico não se baseia nas considerações de Heidegger, entretanto, vemos um alinhamento entre o que ele postula sobre a atividade da poética e o que o filósofo pensou sobre *theoría*. Segundo o crítico, que toma Elizabeth Sewell como base, “a poesia possui um viés explorador das verdades, não busca apenas afirmá-las”⁶¹⁷. Essa característica demonstra, para o crítico, o fato de que, como para Heidegger, a poesia tem uma relação com a “verdade”. Claro que isso não significa a estagnação das coisas. Pelo contrário, o que caracteriza a verdade da poesia é exatamente o seu agir como “exploração e descoberta”⁶¹⁸, numa operação de *práxis* e de *theoría* que ao “pôr-em-obra” explora e descobre.

A característica de exploração e descoberta está incrustada também no sentimento amoroso. No verso “Em nós ressurge o antigo; o novo; o que de nada/ extrai forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre”, é o amor que “de nada extrai forma de vida”. O “nada” aqui é o próprio espaço da linguagem do poema que é feito de ar, sem constituição material. Mesmo assim, esse *canto* estranhamente revela-se como o espaço. Teórico preocupado com o “espaço literário”, Luís Alberto Brandão afirma que a voz cria o seu próprio espaço.⁶¹⁹ Por ser “deslocamento de ar”, logo movimento fluente, a voz não possui um fundamento confiante em que pode estagnar-se. Por isso, “como elemento sem substância, ou cuja substância, intensamente dinâmica, não ganha corpo”⁶²⁰. Contudo, paradoxalmente, a voz “ganha corpo” no *canto* drummondiano, sendo a partir desse nada feito de sopro que acontece, pela via amorosa, a extração, como exploração e descoberta, de uma “forma de vida”.

O verbo “extrair” dá o movimento de desencobrimento de algo que estava encoberto. Já havíamos notado que o sujeito se esconde e se revela no plano mesmo do poema, como sujeito oculto ou “oblíquo”. No entanto, a ação de extração acontece sob efeito do sentimento amoroso, contendo aquele elemento “diabólico” que conduz a

⁶¹⁷ HAMBURGER, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹⁸ IDEM.

⁶¹⁹ BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*, p. 182.

⁶²⁰ IDEM.

pensar o “mal” além do “bem”, isto é, a pensar a “ameaça” de modo que seja “cuidada” e “criada”. A ação de extrair carrega a característica de exploração e descoberta do ato minerador. Nesse sentido, o que se extrai do nada não é algo que se estabelece como fundamento “de confiança”, mas uma “forma de vida” cuja condição “de desassossego se nutre”. A metáfora da mineração encontra paralelo na de extração, as quais pressupõem, a nosso ver, as atividades de “exploração e descoberta” como ações ligadas à *theoría*, ou seja, são contribuições ativas do modo como a poesia pode “pôr em obra” a verdade.

Lembra Heidegger que o *theoreín* grego chega ao alemão, por meio de *contemplatio*, como *Betrachtung*, ou seja, “observação”, tal como ocorre em português. Isso significa que essa tradução indica um sentido que aponta para a experiência moderna de “teoria”. Essa experiência teórica, que é a da ciência, contém o empenho, como pretensão e aspiração, para alcançar e “se apossar” de algo.⁶²¹ Sendo assim, “a teoria, como observação, seria uma elaboração que visa apoderar-se e assegurar-se do real”⁶²². A *theoría*, como *práxis*, não tem a pretensão de apossar-se de algo, exatamente porque é o processo mesmo de agir que conduz e coloca em movimento a possibilidade interpretativa, sempre renovada, das coisas. A posse, nesse sentido, indicaria a submissão e a condensação a uma interpretação unívoca. A abolição da posse é, em “Estâncias”, a configuração de *theoría*, como *práxis*, pensada por Heidegger.⁶²³

A imagem da “posse abolida”, aqui indicativa de *theoría*, é o modo como opera a “forma de vida”, porque pressupõe o abandono para que se tenha liberdade aventureira. A *theoría* por colocar em obra a verdade revela-se na poesia como exploração e descoberta, ações que se vinculam ao verbo “extrair”. Esse verbo é o que, movido pelo “diabólico” sentimento amoroso, descobriu a partir do nada o sintagma “forma de vida”. A metáfora da “extração”, como uma exploração e descoberta, revela pela *theoría* como busca sem posse, a perspectiva maior, como forma de vida, da situação metafórica arranjada nos poemas, isto é, a de que a condição do sujeito e do

⁶²¹ HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 47.

⁶²² IDEM, p. 48.

⁶²³ Há um poema de Eloésio Paulo que dramatiza, na própria poesia, a impossibilidade da posse: “a poesia tem grandes/ e pequenos lábios/ sabe-os beijar/ somente quem busca a perfeição/ na arte da espeleologia/ com a língua// com sua história vetusta/ ela se acanha vestal/ mas sempre ansiosa/ por obedecer/ fica sendo aquilo/ que a mandamos ser// e pelas várias vias/ aceita ser penetrada/ cansada e dilacerada/ até afinal lançar/ o olhar muito fêmeo/ da safada mais cabal” (PAULO, Eloésio. *Inferno de bolso e etc.*, p. 55). A *theoría* é a consciência, “o olhar muito fêmeo”, da impossibilidade de retenção do objeto explorado e descoberto.

poema é incondicionalmente explorar e descobrir, no próprio “território” habitado, sem, contudo, apossar-se e assenhorear-se daquilo que é encontrado. Talvez essa condição seja a imagem da terra e do mundo habitado pelo sujeito, como um “realismo” de quem incansavelmente insiste em possuir o espaço e o lugar, bem como os bens deles extraídos, mas que melancolicamente de modo “diabólico” fracassa na obtenção da posse.

MUNDO

5. “Mundo aberto”: um canto brasileiro como projeto de liberdade

A projeção do conceito “forma de vida” estabelece um modo possível de conceber a relação entre as partes de um determinado poema e também entre poemas distintos. Nessa distinção se impõe uma disputa que necessariamente leva o intérprete a lidar com as divergências que surgem à medida que a leitura tem lugar. O poema é a “terra” do sujeito, onde ele tem seu *canto*, enquanto voz e espaço. É nesse lugar estranho que as coisas se transformam, se transfiguram e se transmutam em novas possibilidades especulativas. Sendo sopro e vento, o ar aqui se configura no *canto*, o qual se torna paradoxalmente “terra”, morada e casa.

A expressão “fazendeiro do ar”, que dá título à publicação de 1962, adiciona ao alinhamento com a “terra” expressividade e dramaticidade na elaboração desse *canto*. A lida do fazendeiro está no cultivo da sua terra, que é ao mesmo tempo o seu mundo. O trabalho com o espaço é a indicação do cultivo ininterrupto dos elementos que compõem o canto habitado pelo sujeito. O cultivo da terra é paradoxal pelo fato de ser uma composição aérea, engendrando uma disposição teórica e, ao mesmo tempo, prática cujo objeto não está em posse do sujeito. O trato com a terra já em si mesmo pressupõe o comportamento do sujeito instalado no *canto*, enquanto um jeito de ser mestiço, a um só tempo, teórico e prático. Isso significa que a própria ação do sujeito na materialidade dos versos oferece a ele a abertura de um mundo particular. A abertura desse mundo se dá com o cultivo da terra⁶²⁴, isto é, o trato cuidadoso com a própria casa⁶²⁵. A atenção a

⁶²⁴ A relação entre poema, terra e homem vem da sugestão, já citada por nós, presente em “Consideração do poema”, de *Rosa do povo*, em que a voz da enunciação diz na terceira estrofe que “Estes poemas são meus. É minha terra/ e é ainda mais do que ela./ É qualquer homem/ ao meio-dia em qualquer praça” (ANDRADE, *Poesia completa*, p. 115). No poema “A palavra e a terra”, de *Lição de coisas*, a aproximação tratada sob o título “origem” deixa ver, na primeira parte, a sugestiva possibilidade de o sujeito ter “a vida na forma”, que é “lá onde eu existo” (IDEM, p. 455). O sujeito toma conhecimento dessa vida, já na segunda parte do poema, pela adjacência entre fazenda e história, “Agora sabes que a fazenda/ é mais vetusta que a raiz:/ se uma estrutura se desvenda,/ vem depois do depois, mais.// O que se libertou da história,/ ei-lo se estira ao sol, feliz./ Já não lhe pesam os heróis/ e, cavalhada morta, as ações” (IDEM).

⁶²⁵ O crítico Eduardo Sterzi, no texto “Um norte ao norte do norte”, no qual resenha o livro *Casa do norte* (2020) de Rodrigo Lobo Damasceno para a revista *Ouriço*, sabiamente insere o livro do poeta no horizonte da poesia brasileira mais recente no qual há uma série de publicações “que tematizam e problematizam a casa, ou mais amplamente a habitação”, em que “o nome da casa, ou algum sinônimo, permanece, mas a casa já é outra coisa, espaço de estranheza e indomesticção” (STERZI, p. 170). Como complemento à armação de Sterzi, cabe lembrar que na poesia do mineiro Eloésio Paulo também parece existir a sugestão dessa união entre poesia e morada. Em “A casa de Thoreau”, presente em *Jornal para eremitas*, o poema emula um recibo de compras em que estão catalogados e precificados instrumentos e materiais para a construção do eremitério (PAULO, *op. cit.*, p. 174).

esse canto telúrico torna-se necessária por ser o espaço no qual ele se encontra abandonado, vivendo a melancolia de não ter a posse do destino e nem mesmo do lugar que habita, porque estranhamente feito de ar.

5.1. *Poiesis*: o acontecimento inaugural

Brasil:

O nome soa em mim é sino
ardendo fogueira despetalada
em curva de viola
calor de velhas horas no estridor
de coisas novas.

Brasil

meu modo de ser e ver e estar triste e pular
em plena tristeza como se pula alto
sobre água corrente.⁶²⁶

A forma de vida se constitui como unidade na qual estão sempre em disputa terra e mundo. No poema “Canto brasileiro”, de *Impurezas do branco* (1973), o espaço é apresentado como um campo unitário, sem, contudo, ser classificado por uma única identidade. A *terra* habitada pelo sujeito abre um *mundo* chamado “Brasil” pleno de embates e disputas, o que não permite uma identificação simplista e segura com os limites do país concreto. Na verdade, surge como um mundo cultivado e cuidado pelo sujeito em sua terra. O que torna o *canto*, espaço e voz, brasileiro é o pertencimento ao “Brasil”: esse “nome soa em mim é sino/ ardendo fogueira despetalada/ em curva de viola/ calor de velhas horas no estridor/ de coisas novas”⁶²⁷. O nome reverbera no íntimo do sujeito como som, marca óbvia da ligação com o “canto”, e como o fogo, elemento que alinhado ao sentimento amoroso é o combustor das disputas.

O nome “Brasil” na segunda estrofe é tão intimamente ligado ao sujeito que revela o seu próprio “modo de ser e ver”. Essas disposições estão conectadas ao “jeito mestiço” de ser e “teórico” de ver. “Brasil” é o que dá ao sujeito um mundo, no qual ele se lança em aventura. Esse jeito de ser e de ver está conectado a terra em que o sujeito deixa soar os pensamentos, ou seja, a própria linguagem. O mundo nesse sentido abre-se, para o sujeito, como “meu país, esta parte de mim fora de mim/ constantemente a

⁶²⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

⁶²⁷ IDEM.

procurar-me”. A totalidade chamada “Brasil”, cujo nome adjetiva a terra, isto é, o “canto brasileiro”, é uma parte que, a um só tempo, está e não está contida no sujeito. Ela retém para si o aspecto “exterior” que sempre retorna ao “interior” de um modo diferente, incontrolado e novo. O “sino ardendo” e a “fogueira despetalada” dão a dimensão do modo de ser e ver, que nunca são tranquilos e serenos. A badalada do som e o desarranjo do fogo abalam o “calor de velhas horas” a partir do estrondo ruidoso das “coisas novas”. Essa característica sonora, alinhada às disputas aquecidas pelo fogo, metáfora ligada ao sentimento amoroso, tem em si aquela faceta especulativa da *theoría* por “coisas novas” no “calor de velhas horas”.

O país “Brasil” é o mundo “velho”, do qual o sujeito recebe o seu modo de ser e ver. A tais disposições se concatena o sentimento de tristeza, porque esse “mundo grande” também dota o sujeito de um modo de “estar triste”. Há nisso, pela via da tristeza, a aproximação com o aspecto melancólico aventado no capítulo anterior. Essa hipótese é aqui sugerida porque o “Brasil” é um “objeto” que não está em posse do sujeito: o “país” é “parte de mim”, porém, “fora de mim”. Tal aspecto paradoxal já havia sido pensado e teorizado por José Miguel Wisnik, no texto “Drummond e o mundo”. De acordo com o crítico, na poesia do itabirano, “a atenção do sujeito é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe extrapola os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa”⁶²⁸. Sendo assim, ao tratar do poema “Procura da poesia”, Wisnik afirma que o “poeta só está no mundo pelo efeito de uma *inclusão excludente*” e o mundo “só está na poesia, em revanche, pelo efeito de uma *exclusão includente*”.⁶²⁹ Importante, nesse sentido, observar que o “país” é uma parte do sujeito que está fora dele e, ao passo que é esquecido por estar fora, volta. O sujeito se inclui no país, mas se exclui por “esquecê-lo”; por sua vez o país “esquecido” está excluído, porém se inclui ao voltar como lembrança. Nesse jogo ambíguo sujeito e objeto se elidem, pois um não é sem o outro.

Embora esse “país” esteja elidido no sujeito, o próprio sujeito tem a consciência de que, ao mesmo tempo, não detém a posse do objeto. A elisão entre um e outro não deve indicar a mera supressão que extingue tanto um como o outro. Retomando a passagem de Wisnik, o sujeito se vê posto em causa por aquilo que se furta à elisão apaziguadora. O sentido da elisão está em que tanto sujeito como objeto habitam o

⁶²⁸ WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. Em: NOVAIS, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*, p. 23.

⁶²⁹ IDEM, p. 31. (Itálicos no original).

espaço do próprio poema, o que não significa que ambos se assentem confortavelmente de modo domesticado nessa morada estranha. O objeto desafia o sujeito porque não está sempre iluminado como fogueira na lembrança, ou seja, não está sempre em posse do próprio sujeito. Nesse sentido, é possível entrever o sentimento de melancolia exposto no modo de estar “triste”. Ainda que a tristeza tenha em si o sinal de menos contra o de mais que seria a felicidade, isso não deve indicar a paralisia e a inoperância do sujeito porque a procura especulativa, enquanto *theoria*, está inserida nessa relação entre país e sujeito, entre o “mundo”, o “Brasil”, e a terra, “canto brasileiro”.

No entanto, a procura não é apenas um gesto do sujeito, pois o “Meu país, esta parte de mim fora de mim”, também está “constantemente a procurar-me”. Essa atração pelo sujeito não se faz no sentido do impulso e do desejo, como se houvesse uma autonomia. Não acreditamos nisso, pois, mesmo “fora de mim”, ele faz “parte de mim”. O movimento ambíguo demonstra, ao menos, que sujeito e país estão intimamente conectados, ou seja, elididos no estranho canto do poema. Essa parte que é e não é parte do sujeito está à mercê da consciência do próprio sujeito, a qual, como toda consciência, é passível de tropeço. Essa espécie de lapso, funcionando talvez como um truque dramático, aparece na terceira estrofe como esquecimento: “se o esqueço/ (e esqueço tantas vezes)/ volta”⁶³⁰. Nesse caso, a falha da memória possui uma função operativa quanto ao processo de velamento, instante em que o esquecimento acontece, e de desvelamento, momento em que o objeto esquecido “volta”, como o “estridor/ de coisas novas” no “calor de velhas horas”.

O esquecimento detém essa função operativa por parecer na ação de velamento e desvelamento o movimento indicativo da não detenção da posse. De outra maneira, o fato de o país procurar pelo sujeito revela uma característica “teórica” concentrada numa dinâmica que faz o objeto “constantemente a procurar-me”, e do qual, ao mesmo tempo, “esqueço tantas vezes”. Esse modo de operar que abre e fecha é o que possibilita ao país voltar ao sujeito de uma maneira nova, mais próximo da ideia de “descoberta”, como um mundo a ser explorado. No ensaio “A origem da obra de arte”, Martin Heidegger pontua que na obra de arte tem lugar o início de um acontecimento inaugural,⁶³¹ ela é uma abertura na qual a própria verdade é colocada em obra.

⁶³⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

⁶³¹ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 95.

Antes de prosseguirmos com a leitura do filósofo alemão, é importante esclarecer que aqui não se toma o pensamento do autor pelo modo como ele mesmo supõe entender a abordagem histórico-literária. Nesse sentido, Costa Lima submete com razão a reflexão do pensador ao escrutínio crítico, procurando resguardar o lugar de produção de conhecimento da investigação sobre literatura e, por extensão, sobre obra de arte. Ao pretender uma interpretação que tome o texto poético em sua “singularidade historial”⁶³², o tratamento heideggeriano da poesia tenta se desvincular do procedimento histórico-literário, o que, de acordo com Costa Lima, significa que “a abordagem mais frequente da poesia, isto é, aquela preocupada com sua poeticidade e historicidade, pertenceria à ordem do insuficiente”⁶³³. Essa abordagem não seria a mais adequada porque, para Heidegger, apenas o seu próprio pensamento estaria apto a se aproximar da poesia por meio de um “diálogo pensante”⁶³⁴, ou seja, esse seria “o modo legítimo de declarar a historialidade do pensar poético”⁶³⁵. Tendo em vista a consideração de Costa Lima, destaca-se que, no contexto desta investigação, os elementos constituintes do texto poético servem de antídoto contra a desconsideração da capacidade de os fundamentos de análise literária propiciarem e participarem de um “diálogo pensante” com e a partir da poesia.

O alinhamento entre obra de arte e verdade é importante para Heidegger porque dentro da tradição estética, como campo disciplinar filosófico, a obra de arte estava apenas restrita ao “belo” e à “beleza”, sem que houvesse qualquer consideração com a “verdade”.⁶³⁶ Entretanto, a ousada tentativa do filósofo alemão que avizinha arte e verdade não deve ser tomada e compreendida como imitação ou cópia do real, porque “a reprodução do existente exige, por sinal, a conformidade com o sendo [Seienden/existente/ente], a adequação [Anmessung/medição] a este”⁶³⁷. Heidegger assevera que precisamente a adequação em “conformidade com o sendo”, com o ente, tem o valor histórico de ser entendida “como a essência da verdade”.⁶³⁸ De fato essa afirmação tem um lastro histórico. Durante largo período a medida determinante da beleza e do belo de uma obra se encontrava no ponto em que representava a verdade da

⁶³² HEIDEGGER *apud* Lima, *A ficção e o poema*, p. 151.

⁶³³ LIMA, *IDEM*, p. 152.

⁶³⁴ HEIDEGGER *apud* Lima, *IBIDEM*, p. 152.

⁶³⁵ LIMA, *IBIDEM*.

⁶³⁶ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, pp. 87-89.

⁶³⁷ *IDEM*, p. 89.

⁶³⁸ *IBIDEM*.

natureza, dos costumes, das sociedades, ou seja, a verdade estava na adequação fiel ao real. A obra de arte não necessariamente tem esse compromisso. Se houver nela um modo especial de tratamento da verdade, ele não estará na representação fiel do real, mas em abrir uma possibilidade nova, como se inaugurasse um mundo. Dessa forma, o que se teria não seria a reprodução da operação lógica de uma cópia, que reflete com exatidão a ordem externa à própria obra.

Heidegger estabelece a relação com a obra de arte por meio da *poiesis* [Dichtung/poesia], como modo inaugural de projetar terra e mundo.⁶³⁹ Antes de prosseguir com o pensamento sobre a poesia como *poiesis*, cabe pontuar o que se entende por “terra” e “mundo”. A ideia de “terra” pode funcionar, no contexto desta investigação, como um campo de onde brotam as significações e se colhem os sentidos: “a Terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar [*Aufgehen*/surgir] de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vige [*west/é*] como a que abriga”⁶⁴⁰. Nessa recolha em si das coisas, como se velasse tudo aquilo que a partir de si pode desvelar, “a terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo”⁶⁴¹. Outro aspecto importante da caracterização terrena que se busca aqui é o lugar do sujeito. De acordo com Heidegger, “sobre a Terra e nela o homem histórico fundamenta seu morar no mundo”⁶⁴².

Lançando mão de outro estudo heideggeriano com o intuito de pensar o mundo na obra drummondiana, Wisnik afirma que o período moderno é a “época das ‘concepções de mundo’”⁶⁴³. Isso significa que “o mundo não é dado como o ser que antecede o homem, mas que se concebe como imagem inseparável da subjetividade”⁶⁴⁴. Por se tratar de uma concepção que não é mais previamente dada ao homem, porque passa a contar com a capacidade subjetiva de poder ser projetada, o “mundo” não necessariamente deixa de ter ligação com a totalidade exterior, porque, segundo o

⁶³⁹ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 187.

⁶⁴⁰ IDEM, p. 105

⁶⁴¹ IBIDEM, p. 121

⁶⁴² IBIDEM, p. 115

⁶⁴³ WISNIK, *op. cit.*, p. 25. O crítico se baseia na versão francesa, “L’époque des ‘conceptions du monde’”, incluída no livro *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trata-se de uma coletânea de estudos publicada em 1949, na Alemanha, sob o título *Holzwege*, que reúne seis textos escritos entre 1935 e 1946, dentre eles “A origem da obra de arte”. O estudo utilizado por Wisnik foi escrito em 1938 e também está disponível em português como “O tempo da imagem do mundo”, em *Caminhos de floresta*, publicado pela Fundação Calouste Gulbekian. Há, ainda, outra versão em português, “A época das imagens de mundo”, disponível em: <http://imagomundi.com.br/filo/heidegger_imagens.pdf>.

⁶⁴⁴ IDEM.

crítico, “‘Mundo’ é o conjunto total dos conjuntos do mundo e ao mesmo tempo aquilo que está fora desse conjunto”⁶⁴⁵. Na verdade, após citação de um depoimento em que, recorrendo a Rainer Maria Rilke, Drummond fala sobre “poesia social” para a *Folha carioca*, lembra Wisnik que “a experiência poética supõe as experiências humanas crucialmente básicas, vividas ou intuídas, delicadas e violentas, singulares ou universais, a se imprimirem na ‘vida das [...] retinas tão fatigadas e a se transformarem silenciosamente em quem as vive”⁶⁴⁶.

Essa interpretação do crítico aproxima-se da passagem em que em carta Drummond afirmava a Cabral que “desde que estejamos vivos, as experiências se realizarão dentro e fora de nós”⁶⁴⁷. No entanto, é a partir da relação entre o dentro e o fora que terá lugar a “possibilidade de progredir na aventura poética”⁶⁴⁸. Essa progressão possível tem um vínculo com a transformação silenciosa, sugerida por Wisnik, das “experiências humanas” na “experiência poética”. Assim, essa transformação é em si mesma o acontecimento que transfigura as experiências por meio da progressão da aventura poética, porque, segundo Drummond, “a aventura não está nos fatos exteriores, mas na capacidade de figurá-los e vivenciá-los”⁶⁴⁹.

A capacidade de figurar e vivenciar os fatos do real como elementos poéticos é, por meio da aventura, o evento dinâmico que abre um mundo, o qual, na “época das concepções de mundo”, não está anteriormente dado porque é projetado “como imagem inseparável da subjetividade”. Por isso, a obra de arte não promove uma adequação entre o poético e o real. As experiências humanas básicas não são simplesmente copiadas e inseridas em um novo contexto. Na verdade, elas são figuradas em um sentido que se tornam, para lembrar Heidegger, um acontecimento inaugural, em que, assim achamos, tem lugar o advento aventureiro. Portanto, o dizer como acontecimento inaugural, iniciado pela projeção de terra e mundo, dá-se a partir da poesia enquanto *poiesis*.

A *poiesis* é tomada por Heidegger em ligação estreita com a linguagem, dada a sua capacidade reveladora de abrir possibilidades novas no plano das relações humanas e das relações com as coisas. Por isso, a linguagem ela mesma se torna, para Heidegger,

⁶⁴⁵ WISNIK, *op. cit.*, pp. 31-32. (Grifo no original).

⁶⁴⁶ IDEM, p. 33.

⁶⁴⁷ SÜSSEKIND, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴⁸ IDEM.

⁶⁴⁹ ANDRADE, *O avesso das coisas*, p.16.

poesia, *poiesis*.⁶⁵⁰ Para ele, na contramão de uma interpretação tradicional do termo, *poesia* não se destina a ser um “inventar vago [schweifendes/errante] do não se sabe o quê nem nenhum pairar indefinido [Verschweben/flutuar] do mero representar e imaginar no irreal”⁶⁵¹. O tratamento dado ao termo pelo filósofo informa que *poiesis*, ao não se configurar como espécie de criação vaga, e, portanto, ligada essencialmente à linguagem, dá lugar a um espaço cuja abertura se mostra “diferente do habitual”⁶⁵². O que causa a projeção que se difere do comum está no fato de que uma determinada obra não mantém vínculo com o real por meio de uma relação de “causa e efeito”, exatamente porque é a partir da obra mesma que se opera uma mudança quanto ao real.⁶⁵³ Nesse sentido, a obra, enquanto *poiesis*, inaugura, como se nomeasse pela primeira vez, uma terra e um mundo, colocando ambas as dimensões em disputa.

Um exemplo de abordagem da poética drummondiana que se prende demasiadamente na relação de causa e efeito é a promovida por Vagner Camilo quanto à indecisão do sujeito histórico em *Brejo das almas*. Fazendo um importante rastreamento histórico das condições políticas que envolveram a produção do segundo livro do poeta itabirano, Camilo investe, no texto “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e a crise ideológica dos anos 1930”, na tentativa de pontilhar o impasse drummondiano na vida política e o impasse amoroso na poesia. Para tanto, o crítico parte da discussão posta por Gledson, para quem as disputas configuradas no livro de 1934, na verdade, teriam como proveniência uma indecisão de Drummond em relação aos compromissos de participação e engajamento políticos exigidos da intelectualidade durante a década de 1930.⁶⁵⁴

No entanto, notando que Gledson havia vislumbrado a existência de “algo mais fundamental” entre os poemas e o contexto político, sem, contudo, lançar-se a uma definição do fato, Camilo “propõe-se, aqui, estreitar mais os vínculos entre os poemas e os sucessos políticos do momento”⁶⁵⁵. Mesmo consciente do fato de que o próprio Gledson havia alertado para o risco de um estreitamento entre ambos os polos, Camilo se lança em busca do fundamento entre poema e contexto, pois entende que a hesitação em excesso com relação à ligação entre obra e contexto pode “redundar em limitação

⁶⁵⁰ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁵¹ IDEM, p. 185.

⁶⁵² IBIDEM, p. 183.

⁶⁵³ IBIDEM.

⁶⁵⁴ CAMILO, *A modernidade entre tapumes*, p. 41.

⁶⁵⁵ IDEM.

imposta à interpretação da obra, e, conseqüentemente, ao conhecimento de seu conteúdo *de verdade*”⁶⁵⁶. Com isso, Camilo assevera que é no próprio estreitamento que talvez se encontre a “superação do impasse”, com o intuito de demonstrar que “o conflito resultante da irresolução do poeta frente à politização crescente da intelectualidade nos anos 1930 comparece não como dado exterior, mas como elemento de fatura da obra”⁶⁵⁷.

O impasse quanto à politização da intelectualidade foi identificado em alguns poemas de *Brejo das almas* que “se ocupam da poética e da temática recorrente da frustração do desejo amoroso”⁶⁵⁸. Camilo entende que há no livro um movimento que refreia, enquanto “impedimento ético, moral”, o desejo de fuga, o desregramento e a libertação moral e física, o que segundo ele torna-se perceptível na temática amorosa e na frustração do desejo.⁶⁵⁹ O crítico, então, parte para a apreciação da figuração da *femme fatale*, a qual se liga aos desejos frustrados. Nesse sentido, Camilo informa que as personagens femininas fatais guardam, nos poemas do livro, alguns traços importantes, como a imagem do fogo, “que atrai e queima, a inacessibilidade física e o prazer perverso com o sofrimento causado aos apaixonados”⁶⁶⁰. O autor assevera que as figurações femininas encontram o modelo mais bem acabado em “Adalgisa”,⁶⁶¹ a qual, por comportar elementos ambíguos de mulher submissa e de mulher fatal, para o crítico, é “uma projeção dos desejos masculinos e, enquanto tal, revela que a ambigüidade decorre deles próprios, os quais parecem comportar uma dupla componente sadomasoquista, encarnada pelas duas figurações femininas”⁶⁶².

Munido dessas informações, Camilo afirma então, após a citação de parte da terceira estrofe de “Desdobramento de Adalgisa”, que “essa indecisão ou indefinição tem histórico no contexto de ‘Brejo das almas’, respondendo pela atitude do poeta diante das opções e exigências de participação política”. O poema sobre Adalgisa “parece, desse modo, evidenciar certa correlação entre o conflito amoroso e o político-ideológico”⁶⁶³. Contudo, de acordo com ele, a correlação entre ambos os conflitos se confirma no poema “Registro civil”, cuja “neutralidade política do cenário em que o eu

⁶⁵⁶ CAMILO, *op. cit.*, p. 41. (Itálico nosso).

⁶⁵⁷ IDEM, pp. 41-42.

⁶⁵⁸ IBIDEM, p. 42.

⁶⁵⁹ IBIDEM, p. 54.

⁶⁶⁰ IBIDEM, p. 55.

⁶⁶¹ IBIDEM, p. 56.

⁶⁶² IBIDEM, p. 57.

⁶⁶³ IBIDEM.

projeta as suas figuras femininas não é gratuita”⁶⁶⁴. Isso porque, “sendo a projeção das carências do eu lírico, é esse um modo de ressaltar a própria condição de quem, na impossibilidade de se definir ideologicamente, permanece centrado em seu individualismo e sua problemática amorosa”⁶⁶⁵. Para Camilo, “Drummond acaba, assim, por atestar de forma cabal a articulação existente entre obsessão sexual e neutralidade política”⁶⁶⁶.

Não se nega a qualidade do levantamento historiográfico e também das leituras feitas dos poemas no texto do arguto pesquisador. Entretanto, fica-nos a questão sobre a real ligação, se é que de fato ela existe, entre o plano político-ideológico e o plano amoroso. Em nenhum momento Camilo consegue deixar clara a ideia de que o impasse ideológico experimentado por Drummond na arena política reflete-se nos poemas de amor, ou seja, não é possível entender o que uma coisa tem a ver com a outra. Não se nega aqui a possibilidade de que os impasses amorosos, se de fato assim se configurarem, possam eles mesmos enformar um arranjo crítico-reflexivo que de algum modo abra um caminho interventivo para pensar o campo político da época ou até mesmo do contemporâneo. Mesmo que assim o fosse, essa perspectiva de saída já difere-se em muito da de Camilo por partir da obra ela mesma e não de uma abordagem em que o contexto situa e posiciona a interpretação da obra.

Mesmo que tenha acendido alguns sinalizadores para ajudá-lo na busca do estreitamento entre poema e eventos políticos sem, contudo, cair em “associações mecânicas”⁶⁶⁷, o crítico não consegue se desviar de uma intenção interpretativa que esconde justamente um esforço mecânico e até determinista. O vínculo entre o aspecto político-ideológico e o conflito amoroso parece, até mesmo para o crítico, ser de difícil comprovação, porque, ao tentar “evidenciar certa correlação”, Camilo não se furta a citar em nota uma antecedência na lírica baudelairiana. Ora, diante da dificuldade em demonstrar o vínculo recorre-se a uma relação de influência, pois o poeta francês era “referência importante para Drummond”⁶⁶⁸. Ainda que tenha a intenção de superar o impasse ao recorrer a Theodor Adorno para justificar a ligação dialética entre contexto e obra, vendo a arte como “antítese social da sociedade”⁶⁶⁹, a abordagem interpretativa do

⁶⁶⁴ CAMILO, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶⁵ IDEM.

⁶⁶⁶ IBIDEM.

⁶⁶⁷ IBIDEM, p. 41.

⁶⁶⁸ IBIDEM, Nota 63, pp. 57-58.

⁶⁶⁹ ADORNO *apud* CAMILO, IBIDEM, p. 41.

crítico não se sustenta nem mesmo na esfera crítica adorniana. Isso porque, por um lado, não há nas análises nada que comprove o estreitamento vislumbrado e, por outro lado, o procedimento dialético buscado não tem lugar.

Embora tivesse tido a intenção de proceder a uma abordagem mais dialética, na prática a tentativa interpretativa de Camilo esconde uma simples relação de causa e efeito, exatamente aquela criticada por Heidegger. Isso fica mais claro, por exemplo, quando Camilo informa que a vontade escapista e individualista aparece “com insistência em vários poemas de *Brejo das almas*, sob forma do apelo pornográfico, do convite ao desregramento, ao porre e ao xingamento”, mas “para a qual Gledson não conseguiu encontrar a *causa*”⁶⁷⁰. O que Camilo acusa Gledson de não ter encontrado é o impasse do sujeito histórico como causa da indecisão do sujeito poético nos poemas de temática amorosa. Gledson havia notado que os conflitos figurados em *Brejo das almas* tinham a ver com os acontecimentos políticos do momento, entretanto, o crítico inglês, aos olhos do colega brasileiro, apenas percebeu a existência de “algo mais fundamental”, ou seja, algo que seria o fundamento, talvez a causa, dos conflitos no livro.

Tendo visto agora o procedimento por trás da intenção interpretativa de Camilo, parece-nos que a sugestão de Gledson sobre haver “algo mais fundamental”, ao não estreitar os vínculos entre poemas e acontecimentos políticos, transforma-se no gesto dialético por excelência precisamente porque conserva o lugar de “antítese” da obra, resguardando alguma autonomia. Além disso, a sugestão de Gledson chega até mesmo a soar como um humor inglês ou ironia machadiana se se entender nisso que a hesitação em não investir no vínculo entre acontecimentos políticos e obra seria como um limite em que se procura dar ênfase à compreensão da obra como antítese. Nesse sentido, o humor irônico está no fato de Camilo ensaiar uma espécie de ligação direta com a intenção de superar aquele limite sentido pelo inglês para chegar ao “conteúdo de verdade” da obra, procurando obter um fundamento concreto para aquele “algo mais fundamental” de Gledson.

A intenção de Camilo é malfadada porque se queima no curto-circuito provocado pela obra. A projeção do “conteúdo de verdade” no fundo se centra exatamente na relação determinista de causa e efeito, e, por isso, esse “conteúdo de verdade” que subjaz à tentativa interpretativa do crítico não possibilita à obra a

⁶⁷⁰ CAMILO, *op. cit.*, p. 50. (Itálico nosso).

qualidade diferencial, caráter que revela um plano inaugural pleno de disputas e embates originais. Nesse sentido, como tentamos demonstrar no capítulo anterior, o amor carrega a qualidade do impasse como um elemento que movimenta a obra, numa aventura incessante. O que se abre a partir da obra é todo um mundo em que a “verdade” não está numa causa anterior porque acontece a partir da e na própria obra, ou seja, numa operação intensa de exploração e descoberta. A “verdade” na obra, de acordo com Heidegger, tem um aspecto inaugural justamente por não deter um caráter que necessite, como causa e efeito, de uma comprovação e dedução a partir do real, “a partir do até então existente”⁶⁷¹.

Nesse jeito mestiço de ser da obra drummondiana que nos conduz a associações inesperadas, o processo de “exploração e descoberta”, compreendido por Hamburger como “a verdade da poesia”, encontra em Heidegger um apoio não procurado pelo crítico.⁶⁷² Se a descoberta por meio da exploração é o movimento que fundamenta a poesia, enquanto obra de arte, então esse mesmo procedimento se alinha àquilo que o pensador alemão denomina como “pôr-em-obra da verdade”. A aproximação entre ambas as abordagens torna-se possível devido ao fato de que a “verdade” da poesia encontra-se no movimento de exploração e descoberta, sendo colocada em obra porque à medida que explora e descobre “faz irromper o extra-ordinário e revoga ao mesmo tempo o habitual e o que assim se considera”⁶⁷³.

5.2. Um mundo inobjetivável

Meu país, esta parte de mim fora de mim
constantemente a procurar-me. Se o esqueço
(e esqueço tantas vezes)
volta
em cor, em paisagem
na polpa da goiaba na abertura
de vogais
no jogo divertido de esses e erres
e sinto
que sou mineiro carioca amazonense
coleção de mins entrelaçados.⁶⁷⁴

⁶⁷¹ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁷² Pelo contrário, Hamburger apenas vê no filósofo alemão um gesto de sacralidade da palavra poética (HAMBURGER, *op. cit.*, p. 332).

⁶⁷³ IDEM.

⁶⁷⁴ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

A disputa entre terra e mundo, neste caso, é o que dá a dinâmica a esta forma de vida: a obra drummondiana. Como informa Benedito Nunes, em sua interpretação do ensaio de Heidegger, “na poesia, o elemento obscuro da Terra vai, pois, se transferir para a linguagem em sua sonoridade: a poesia é feita com palavras. (...) A linguagem é o limite, o limiar de toda experiência e, conseqüentemente, também da arte cujo produzir-se requer a prévia situação de intercurso verbal”⁶⁷⁵. Se a terra é o próprio espaço, *canto*, em que o sujeito se oculta, numa espécie de velamento, o mundo é a clareira que se abre como a lembrança do que estava velado na terra, numa espécie de novo cultivo.

Por isso, o “Brasil”, essa “parte de mim fora de mim/ constantemente a procurar-me”, volta à lembrança, como a clareira de um mundo, “em cor, em paisagem/ na polpa da goiaba na abertura/ de vogais/ no jogo divertido de esses e erres/ e sinto/ que sou mineiro carioca amazonense/ coleção de mins entrelaçados”⁶⁷⁶. O “Brasil” volta à lembrança a partir da “abertura de vogais” e também no “jogo divertido de esses e erres”, o que significa que o país retorna diferente, a partir da materialidade do som de vogais e do jogo de fonemas. A abertura à qual o poema alude revela, como uma clareira, todo um mundo chamado “Brasil”. O mundo que aparece está em disputa com o *canto* do sujeito, porque é uma parte do sujeito fora dele mesmo, ao mesmo tempo em que o procura constantemente. O embate com o *canto* se dá porque o mundo é esse fora, não mais um fora da poesia ou do poema, mas um fora incontrolável, porque esquecível, do próprio sujeito. Aquilo que surge com o mundo, ao qual estamos buscando vincular o “Brasil”, não é o efeito de uma determinação anterior, como se estivesse sob a posse de algo ou alguém. Embora o “canto” do sujeito seja “brasileiro”, o gentílico qualifica o canto, sem, contudo, sujeitar o “Brasil” a desígnios de quem habita o espaço e a terra. O assujeitamento poderia conduzir a uma identidade fixa e demarcada.

O mundo, nesse sentido, tem a ver com a instalação inaugural de um “extraordinário”, que, por isso, escapa à manutenção de uma posse que vise a uma definição delimitadora e redutora, espécie de identificação identitária com o fim de aparar arestas tortas. De acordo com Heidegger, “mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto”, porque “mundo é o sempre inobjetivável”⁶⁷⁷. O caráter que conserva o mundo na obra como “inobjetivável” é o que permite aquela dinâmica de exploração e

⁶⁷⁵ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*, p. 118.

⁶⁷⁶ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

⁶⁷⁷ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 109.

descoberta por meio da qual na poesia acontece o “pôr-em-obra da verdade”, ou seja, tem lugar aquele movimento de *theoria* em que toda procura não visa à submissão do objeto a uma posse. Por isso, o mundo aqui é “inobjetivável”, exatamente porque não está amarrado a uma configuração já anteriormente pré-definida e determinada. Ele acontece na disputa com a terra, “em cor, em paisagem/ na polpa da goiaba na abertura/ de vogais/ no jogo divertido de esses e erres”.

Essa terra estranha onde o sujeito tem seu canto brasileiro é constituída por diversos sentimentos que forma o seu “modo de ser e ver e estar triste”. Esse modo de ser e ver não é único porque motivado por múltiplos estados: “sou mineiro carioca amazonense”. A justaposição dos gentílicos sugere ao mesmo tempo a diferença de cada um e a mistura de todos a formar uma “coleção de mins entrelaçados”. O entrelaçamento de estados diferentes dá a medida daquele jeito mestiço de ser do sujeito que aqui se configura no mundo chamado “Brasil”. Importante enfatizar aqui o fato de que o jeito mestiço de ser do sujeito não se reflete, como um procedimento de causa e efeito, naquilo que estamos chamando de mundo. O mundo “Brasil” não é algo que o sujeito detém em si totalmente, como uma identidade unívoca. O entrelaçamento dos estados destaca as diferenças do mundo “Brasil”, que se reúnem no canto do sujeito sem que essas pluralidades sejam apaziguadas ou subordinadas a uma identidade dominante. Se assim fosse, por um lado, jamais o “Brasil” poderia retornar como uma novidade “extraordinária”, movimentando o modo de ser do próprio sujeito. Por outro lado, a dinâmica que movimenta aquela disputa entre terra e mundo jamais teria lugar porque o mundo seria uma mera projeção daquilo que o sujeito quer e deseja, sem que houvesse uma espécie de intersubjetividade na qual o mundo se transforma com o sujeito, ao passo que este se modifica com as movimentações daquele. Um não detém a posse do outro ao mesmo tempo em que um não é sem o outro.

Sou todos eles e
o sentimento subterrâneo
de dores criativas e fadigas
que abriram picadas
criaram bois e mulas e criam búfalos
e trabalham o couro o ferro o diamante o papel o destino.
Por que Brasil e não
outro qualquer nome de aventura?
Brasil fiquei sendo serei sendo
nas escritas do sangue.
Minha arte de viver foi soletrada

em roteiros distantes?
 A vida me foi dada em leis e reis?
 Me fizeram e moldaram
 em figurinos velhos? Amanheço.⁶⁷⁸

No meio da terceira estrofe, salta à vista o repentino questionamento: “Por que Brasil e não/ outro qualquer nome de aventura?”. Não temos obviamente a intenção de responder a tal questão. O que nos interessa aqui é a aproximação entre “Brasil” e “aventura”. O campo vasto que se abre a partir dos sons das vogais e dos fonemas é uma amplitude em que o sujeito em seu *canto* estranho vê-se impelido a aventurar-se. A sugestão de que a experiência de “Brasil” tem a ver com a aventura passa precisamente pela compreensão de que a prática aventureira coloca em obra aspectos divergentes. Desse modo, o prazer de um mundo “esquecido” encontra-se na volta “em cor, em paisagem/ na polpa da goiaba” e na justaposição de gentílicos diversos, mostrando a pluralidade do país. No entanto, essa multiplicidade prazerosa não esgota o mundo que se abre a partir das vogais e dos fonemas.

Como já analisamos em poemas anteriores, a leitura muito próxima dos elementos constituintes do poema não revela apenas a beleza: a tortuosidade essencial desta poesia conduz ao “sentimento subterrâneo” latente. Não há exclusão de possibilidades, já que ambos os aspectos são o modo como o “Brasil” se configura na obra. O “sentimento subterrâneo” se constitui, por sua vez, não apenas de cor, de paisagem ou de sabor, mas de “dores criativas e fadigas”. Assim, numa espécie de perspectiva barroca onde os contrários são expostos no jogo entre claro e escuro, as dores e fadigas contrabalançam a beleza sonora, visual e cultural com elementos indicativos de trabalho duro.

O mundo “Brasil” que se cultiva nessa terra, “canto brasileiro”, é fruto de um obrar criativo, feito de dores e fadigas que “abriram picadas” nesta terra estranha, que “criaram bois e mulas e criam búfalos” e que “trabalham o couro o ferro o diamante o papel o destino”. Interessante observar que a justaposição dos substantivos os aproxima, porém, causa alguma estranheza o fato de “couro”, “ferro” e “diamante”, funcionando como metonímias de atividades de exploração, avizinham-se a “papel”, que é a matéria que acolhe as dores da criação. Desse acolhimento das atividades de exploração o papel torna-se um espaço contraditório, por ser o lugar em que o canto brasileiro se configura em forma de poema. A terra habitada pelo sujeito tortuosamente abre um

⁶⁷⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

mundo cujo “destino” é a descoberta exploratória. Assim, o papel, enquanto canto, espaço e lugar em que os versos se posicionam, está justaposto às atividades de exploração, configurando-se, nesse sentido, como campo de trabalho explorador.

Esse trabalho transforma-se em destino não com a finalidade determinista de produzir e criar por extração. A exploração vincula-se à descoberta, tanto para as atividades braçais quanto para as criativas, uma ligada à outra por meio do “sentimento subterrâneo de dores e fadigas”. Por isso, o mundo de exploração e descoberta que se abre a partir da terra do sujeito é algo, como quer Heidegger, “inobjetivável”, porque ele tem lugar na medida em que é experimentado naquele processo dinâmico em que a verdade das coisas vai sendo posta em obra, sem que a retenção da posse seja adquirida e conquistada. O “destino” como palavra derradeira na justaposição dos substantivos indica que esse trabalho constante, por conta das atividades exploratórias descobertas no “papel”, é o modo como o sujeito em seu *canto* encontra-se tragicamente jogado no mundo, disposto para as “vias de nascimento e morte, bênção e maldição”⁶⁷⁹.

Procurando pensar a poesia de Drummond em sua relação com a mineração, Wisnik compreende a atividade exploratória como “destino mineral” ao qual está fadada Itabira, cidade natal do poeta.⁶⁸⁰ O caminho percorrido pelo crítico leva-o a entender que a “relação profunda e muito próxima com a história da mineração, [nos textos do poeta], permanece naquele lugar sub-reptício das coisas invisíveis de tão óbvias”⁶⁸¹. Sendo assim, perscrutando a “máquina poética” do poeta, Wisnik concebe que, “como o sertão para Guimarães Rosa, a Itabira de Drummond também *é o mundo*”⁶⁸². O poema “A máquina do mundo” parece ser a imagem poética para o qual culmina todo o trabalho do crítico, porque a partir dele constrói-se “um contraponto entre a intervenção histórica sobre as jazidas de ferro de Itabira, que converte a cidade num território mecanizado de exploração-exportação, e o vislumbre da maquinaria totalizante dos dispositivos de dominação e exploração intensiva do planeta”⁶⁸³.

O crítico se apoia em Benjamin para situar a “memória involuntária” no centro da poesia da modernidade, porque nela “se trava uma luta com as circunstâncias adversas dadas pelos choques que inviabilizam sua eclosão espontânea, obrigando a consciência a um sem-número de contorções reflexivas e a uma teatralização intensiva

⁶⁷⁹ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁸⁰ WISNIK, *Maquinação do mundo*, p. 17.

⁶⁸¹ IDEM, p. 18.

⁶⁸² IBIDEM, p. 19. (Itálico no original).

⁶⁸³ IBIDEM.

do embate histórico com as condições em que se desenvolve”⁶⁸⁴. Essas “contorções reflexivas”, à sua maneira, não deixam de figurar por outro viés o modo embriagado com o qual o sujeito poético se comporta desde “Poema de sete faces”. A embriaguez não se restringe apenas a uma imagem irônica, porque ela está incrustada na materialidade dos versos, com seus sons e ritmos. Nesse sentido, o contorcionismo reflexivo não acontece apenas pela via da memória involuntária. Tão coerente quanto a memória involuntária no conjunto da obra drummondiana, a potência tortuosa da embriaguez também se apresenta como uma forma involuntária para a “eclosão espontânea”, imbricando tanto os conteúdos como os elementos materiais dos poemas.

Nesse sentido, a característica embriagada tende a se justapor à exploração, ou seja, exploração e embriaguez são imagens que, no interior da poética drummondiana, se complementam. Pela tortuosidade das “contorções reflexivas”, a embriaguez conduz a encontros inesperados a partir da tensão e da disputa com os elementos que compõem o poema e também o seu conteúdo. O caráter de exploração está, desde o início, vinculado à obra. O mundo que disso se abre como Itabira já é em si um mundo de exploração e em exploração. Ainda que Itabira no plano histórico tenha sido e ainda seja devastada pela exploração causada pela mineração, no plano poético a exploração se impõe como o modo de operação. Assim, o tema da exploração da cidade como um mundo faz parte do próprio processo exploratório da própria poética drummondiana. Nesse caso, não há nada de visionário no fato de Itabira ser o mundo, “que vai engolindo o mundo, movido pela geoeconomia e pela tecnociência”⁶⁸⁵, tal como postula Wisnik.

Seria possível objetar sobre o mundo existente no início da poética do itabirano, que poderia ser aquele fora da janela, onde homens correm atrás das mulheres. O mais importante aqui não é a imagem do mundo em si, mas como ela se liga ao modo como esse mundo fora da janela se torna o mundo em que o sujeito vai se lançar em aventura. Sendo assim, o abandono é o que vai abrir o caminho para que o sujeito em seu *canto* encontre-se tragicamente jogado no mundo e disposto para as “vias de nascimento e morte, bênção e maldição”, como informa Heidegger. Na poesia drummondiana, esse mundo só é esse mundo porque “também a fatalidade da ausência do deus é uma

⁶⁸⁴ WISNIK, *Maquinação do mundo*, p. 34.

⁶⁸⁵ IDEM, p. 19.

maneira como o mundo mundifica”⁶⁸⁶. O mundo se mundifica no abandono do sujeito por Deus porque, para retomar o próprio Wisnik, se constrói a partir da subjetividade do sujeito, no embate com o som e a terra do canto.

Assim, a figuração abandonada não se compromete com a posse. É certo que, por um lado, “o compromisso com o pico do Cauê é uma forma de posse (cada habitante detém dele um pedaço simbólico e íntimo)” e, por outro, “é também uma penhora (cada um tem uma parte inalienável de si empenhada no destino desse acidente congênito da geografia local)”⁶⁸⁷. No entanto, Wisnik parece ter em vista a relação dialética entre o sujeito histórico, incluindo-se nisso a obra, e o fato histórico. No poema “Itabira”, exemplo dado por Wisnik, a “derrota incomparável” aparece como um “cisma” para “Tutu Caramujo”, que “só”, abandonado em sua própria casa adornada de linhas tortas e estranhas,⁶⁸⁸ no limiar da “porta da venda” impõe aquele “cisma” como divergência “reflexiva” em relação à compra do pico pelos ingleses.⁶⁸⁹ O jeito só e cismado de Tutu Caramujo guarda, na verdade, a melancolia da perda do pico. A derrota encontra-se na busca inglória de tentar recuperar a posse comum que apenas é simbólica. O abandono já se configurava desde *Alguma poesia*, por suas linhas tortas porém corretas, no modo como o mundo do sujeito se mundifica. Ainda que o pico viesse a ser corroído pela exploração e descoberta do minério, a “derrota incomparável” indica aqui a transposição aventureira das experiências, a qual se torna na poética drummondiana o modo como esse mundo se mundifica em exploração e descoberta pela ausência do objeto e, portanto, da posse.

Em seu ensaio, Wisnik parece estar preocupado com o processo dialético entre particular e universal, daí a profícua pesquisa de fontes documentais para comprovar que Itabira representa o mundo. Para tanto, Wisnik entende que o poema “‘A máquina do mundo’ é o desaguadouro quase obrigatório da crítica drummondiana”⁶⁹⁰. No entanto, pensar que “a obra de Carlos Drummond de Andrade tocou pioneiramente numa ferida que está aberta hoje: a degradação do ambiente e da vida nas áreas afetadas pela mineração cega às suas próprias consequências”⁶⁹¹, por mais urgente e necessária que essa preocupação seja, ela está ligada à própria característica de exploração e

⁶⁸⁶ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁸⁷ WISNIK, *Maquinação do mundo*, p. 138.

⁶⁸⁸ Conferir nota 25 do primeiro capítulo desta investigação.

⁶⁸⁹ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 12.

⁶⁹⁰ WISNIK, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁹¹ IDEM, p. 19.

descoberta a que nos conduz essa aventura pela poesia drummondiana, ou seja, pelas “vias de nascimento e morte, bênção e maldição”. Esse processo não se vincula apenas ao entendimento de que Itabira seja o mundo e que o poema “A máquina do mundo” seja a estância para a qual a crítica se dirige. Para além de Itabira está o “Brasil”. É nesse lugar que o mundo do sujeito abandonado se mundifica, sem que necessariamente exista uma dialética entre universal e particular. Nesse mundo aberto que mundifica, como na unidade de um cadinho em que os diferentes minérios são fundidos, encontram-se as suas divergências e as convergências tanto do plano universal como do particular.

Por isso, o destino, nesse caso, não é algo já configurado, porque é o processo de *poiesis*, enquanto “pôr-em-obra da verdade”, o motivador dessa forma de vida que em si mesma permanece como um todo. Desse modo, vemos que outra vez “destino” se configura como “aventura”. Não à toa, na própria estrofe do poema, ambas as palavras estão próximas: “destino” e “aventura” tornam-se o modo como o sujeito está tragicamente no mundo. É pela “aventura”, armada como “ventura” e, por isso, como “destino”, que o evento como acontecimento extraordinário vai tendo lugar. A pergunta “Por que Brasil e não/ outro qualquer nome de aventura?” não encontra aqui uma resposta fechada. Porém, o “canto brasileiro” é, pelo som da terra, o espaço estranho em que o “Brasil” vai a cada momento sendo explorado e descoberto, lembrado e esquecido.

Esse aspecto transfigurador que a imagem “Brasil” nos apresenta pela perspectiva aventureira, enquanto evento de *poiesis*, é ele mesmo um modo como “Brasil” se mundifica na obra: “onde acontecem as decisões mais essenciais da nossa história, que por nós são aceitas ou rejeitadas, não compreendidas e de novo questionada, aí o mundo mundifica”⁶⁹². Precisamente essa capacidade múltipla do “Brasil” é o que sugere a aventura como ventura, isto é, como destino. Sendo assim, o verso, “Brasil fiquei sendo serei sendo”⁶⁹³, não configura, de forma alguma, uma projeção estática de algo que se conforma de modo submisso. O “Brasil” como esse “mundo” extraordinário que se instala em disputa a partir da “terra” do sujeito não é algo que permanece inerte como “sendo” sempre igual. O sujeito se subordina a esse

⁶⁹² HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁹³ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

“Brasil” por se abandonar a um “sendo”, uma existência, que sempre volta diferente, reunindo-se ambos “nas escritas do sangue”⁶⁹⁴, como uma vida além da vida.

A continuidade sugerida pelo “sendo” não destina o sujeito na sua terra, no seu “canto brasileiro”, a uma determinação fatalista e única. Continuar “sendo” é deixar-se abandonar tragicamente e tortuosamente à aventura, a qual tem lugar como processo de exploração e descoberta, cuja verdade é posta em obra, porque, segundo Heidegger, “a fatalidade da ausência do deus é uma maneira como o mundo mundifica”. O abandono de Deus é aquilo que coloca o sujeito na disputa com as diferenças do mundo, do “Brasil”. O sentido de abandono abre a perspectiva para a ação aventureira, na qual o “Brasil” é o próprio fundamento. Por não ser uma identidade fechada e determinada, ele é todo um mundo que se mundifica numa ação ininterrupta, sem configurar um objeto fechado do qual seria possível tomar posse. Por isso, “Brasil fiquei sendo serei sendo” é a cifra de um sujeito que gosta de ocultar-se, para revelar-se nas frestas do mundo que se abre como um amanhecer.

5.3. Ziguezague de equívocos

Confuso amanhecer, de alma ofertante
 E angústias sofreadas
 Injustiças e fomes e contrastes
 E lutas e achados rutilantes
 De riquezas da mente e do trabalho,
 Meu passo vai seguindo
 No ziguezague de equívocos,
 De esperanças que malogram mas renascem
 De sua cinza morna.
 Vai comigo meu projeto
 Entre sombras, minha luz
 De bolso me orienta
 Ou sou eu mesmo o caminho a procurar-se?⁶⁹⁵

A quarta estrofe aponta para o iluminar de uma manhã preñe de disputas. O amanhecer aqui é a clareira que, antecedendo a luz diurna, se abre do escuro noturno, entendendo-se nisso uma aproximação à cor da letra escrita, tal como visto no jogo “no ar/noir” em “Gesto e palavra”. Sendo assim, é um todo que amanhece da terra e do canto escuros, despontado com divergências. Pode-se perceber que a imagem do “confuso amanhecer”, no início da estrofe, reflete-se no “ziguezague de equívocos” do

⁶⁹⁴ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 768.

⁶⁹⁵ IDEM, p. 769.

passo dado pelo sujeito. Nesse ponto fica mais claro o que pretendemos nomear com a disputa entre terra e mundo, entre o lugar em que o sujeito habita, a própria escrita, e o campo de possibilidades que dela se abre, o próprio conteúdo de sentido.

O sujeito não detém uma guarita que lhe seja sempre tranquila. O seu “passo vai seguindo” pelo “zigzague de equívocos” que nada mais é do que o próprio verso. É justamente dessa errância zigzagueante plena de equívocos que reencontramos aquela embriaguez produtiva, em que os erros se transfiguram em acertos. A embriaguez carrega o elemento “torto” cujo jogo lexical deixa ver no seu âmago a palavra *órthos*, correto. A esse “zigzague de equívocos” o sujeito embriagado no “confuso amanhecer” está tragicamente abandonado. O seu passo bêbedo e equivocado, por meio da tortuosidade dos passos com que, tal como o arado que corta a terra, vai perfazendo a versura do verso e, a um só tempo, abrindo um mundo, encontra em plena vigência disputas que indicam a incerteza e a intranquilidade desse “canto brasileiro”.

Na poesia brasileira, Orides Fontela dramatiza no poema “Aventura” a projeção do destino a partir da incerteza dos próprios passos, “e o próximo pas/so in/certo”⁶⁹⁶, para pensar aventurosamente o “ser – horizonte –/ continua/ mente em/ aberto”⁶⁹⁷. A aventura de se lançar ao risco da incerteza parece encontrar no passo equivocado o lugar da liberdade, pois, como se lê no poema “Errância”, “só porque/ erro/ acerto: me/ construo”⁶⁹⁸, de modo que “margem de/ erro: margem// de liberdade”⁶⁹⁹. O “passo” dado nos poemas de Orides e de Drummond refere-se à abertura incerta de algo ainda por vir. Etimologicamente o substantivo latino *passus*, que significa “passo”, “pegada” e “ritmo” do andar, se forma a partir do participio – *passus*, “aberto” – do verbo *pando*, o qual congrega as significações “espalhar”, “estender”, “abrir”, “desdobrar” e “expandir”.⁷⁰⁰ Essas significações dispõem, portanto, o risco do erro e do equívoco como possibilidade produtiva de experiência e conhecimento.

Assim, como a errância do sujeito oridiano sugere passos que o lançam numa incerteza aventureira, para o sujeito drummondiano o que vai se instalando a partir de cada passo equivocado são “injustiças e fomes e contrastes/ e lutas”. Esse “Brasil” é

⁶⁹⁶ FONTELA, Orides. *Poesia completa*, p. 392.

⁶⁹⁷ IDEM.

⁶⁹⁸ IBIDEM, p. 223.

⁶⁹⁹ IBIDEM.

⁷⁰⁰ Conferir: Samuel Rezende, *Imagens míticas na poesia de Orides Fontela*. Em: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; SILVA, Rafael Guimarães da. *Ser clássico no Brasil*, pp. 183-185.

pleno de “contrastes e lutas”, equivocadas e trágicas diferenças que permitem contraditoriamente acertos e “achados rutilantes/ de riquezas da mente e do trabalho”. O que o passo em ziguezague apresenta é que dos “contrastes e lutas”, permeados de “injustiças e fomes”, dá-se também “riqueza”. Como um contorcionismo reflexivo e embriagado, o “ziguezague de equívocos” leva a interpretar que “injustiça e fome” possibilitam “achados rutilantes de riquezas”. Esses achados “da mente e do trabalho” têm relação com a ideia aventada em “Estâncias” de que a ação de explorar e descobrir não se relaciona apenas a eventos positivos. A atividade de *theoria* experimentada naquele poema deixa ver que não ter a posse do objeto pode conduzir a uma exploração das “injustiças e fomes” e, a partir delas, descobrir “achados rutilantes”, que são “riquezas da mente e do trabalho”.

O passo ziguezagueante, tortuosamente equivocado, vai desvelando camadas que tornam o ordinário brasileiro de injustiças, fomes e contrastes em elemento extraordinário que possibilita os “achados rutilantes/ de riquezas da mente e do trabalho”. O “ziguezague de equívocos” dos passos nos versos vai abrindo perspectivas a partir das “esperanças que malogram”, mas que “renascem/ de sua cinza morna”. Nesta forma de vida, a morte, “cinza morna”, não aponta para um fim irrefutável porque se transfigura aqui em um campo novo de vida, a se renovar incessantemente. A esperança não é aquela da tranquilidade apaziguadora, mas talvez seja a do processo contínuo em que o passo dado permaneça sempre como equívoco do qual se abre uma nova esperança em vias de malograr. A caminhada é também a imagem daquilo que vai sendo posto em obra, sem que busque se acastelar em segurança, ou seja, longe de riscos, de contrastes e de lutas. Ao dar o passo, o sujeito se aventura no acontecimento das diferenças e das disputas que envolvem o mundo que vai surgindo do ziguezague.

Esse campo que se instala como um mundo chamado “Brasil” é compreendido pelo sujeito como “projeto”: “vai comigo meu projeto/ entre sombras, minha luz/ de bolso me orienta”. O empreendimento se insere no contraste dramático e barroco de sombra e luz, carregando, portanto, desde a semente a luta contrastante como promotora em grande medida do drama irônico e trágico no qual o sujeito se lança em liberdade aventureira e sem destino.

Novamente, deve-se chamar a atenção para a qualidade escura, “entre sombras”, de onde o projeto surge. O escuro tem a ver, no contexto desta investigação, com a condição paradoxal do *canto*, isto é, a qualidade de ser tanto espacial como aéreo,

porém escuro pela cor da letra escrita. Portanto, é dessas sombras que o projeto iluminado aparece, como se das brumas da noite escura o “confuso amanhecer” surgisse. O modo como o “projeto” brilha regasta o narrar inaugural da *poiesis*. Para Heidegger, esse narrar tem a ver com o “projeto” porque “projetar é o livre delinear de um projeto”⁷⁰¹.

A própria obra drummondiana já havia sido considerada por Sant’Anna, na esteira do pensamento heideggeriano, como “projeto poético-pensante”⁷⁰², no qual se articulam “os conflitos entre Eu e o Mundo, a vigência do Enigma, a configuração do Nada e o desvelar do Ser e um *pro-jectum*”⁷⁰³. No entanto, o modo como o crítico concebe a ideia de “projeto” leva em conta a relação entre o sujeito histórico e a obra, já que, “caminhando para sua morte, está se apoderando de uma parte de si mesmo e integrando seu *projectum*”⁷⁰⁴. O sentido dessa integração, para Sant’Anna, acontece porque o poeta toma a obra como vida, onde “ele viveu um *projectum* que somou todas as contradições”⁷⁰⁵. Nesse sentido, o projeto não parece um “livre delinear” em que a obra, enquanto uma forma de vida, toma o seu próprio curso, sem destino. Ainda que, na já citada carta para Cabral, o itabirano tenha postulado que, por um lado, apenas estar vivo já seria o suficiente para que as experiências tivessem lugar dentro e fora do próprio poeta, por outro, o entendimento de que a poesia seja uma “aventura” permite pensar a obra como um advento em que os acontecimentos não necessariamente estarão ligados às experiências do poeta como sujeito histórico.

O uso do léxico latino nos leva a explorar, para além do próprio crítico e do filósofo, a etimologia da palavra com o intuito de descobrir outros traços de sentido. A palavra portuguesa “projeto” mantém relação etimológica com *projectus*, *-a*, *-um*, “lançado para diante”, “exposto”, particípio do verbo *projicio*, “lançar para diante”, “expor”, “verter para diante”. Assim como o verbo *pando*, cujo particípio latino *passus*, “aberto”, forma o substantivo “passo”, significa, “estender” e “expandir”, aquelas palavras carregam significados correlatos, respectivamente, “estendido”, “estirado” e “estender” e “estirar”. No poema, o passo segue estendendo, esticando e expandido, por um ziguezague de equívocos, de modo a deixar “lançado” e “exposto”, portanto “aberto”, o “projeto” que segue com o sujeito. Uma última acepção de *projectus* que

⁷⁰¹ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁰² SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁰³ IDEM, p. 17.

⁷⁰⁴ IBIDEM, p. 188.

⁷⁰⁵ IBIDEM, p. 189.

merece ainda destaque é a de “abandonado”. Nesse sentido, enquanto “lançado”, “exposto” e “aberto”, o “projeto” que vai com o sujeito já vai “abandonado”.⁷⁰⁶ Por isso, o “projeto” é livre.

Alinhado à poesia, o projeto configura-se também como um narrar inaugural que desvela o “sendo” do mundo, por meio de um processo contínuo em que a verdade é sempre posta em obra. Destaca-se também que nessa narração inaugural projetante, segundo Heidegger, “se cunham, previamente, para um povo histórico as noções de sua essência, isto é, de seu pertencimento à história do mundo”⁷⁰⁷. Novamente com base em Costa Lima, é importante apontar a partir dessa passagem de Heidegger que a “relação da fundação da verdade pela obra de arte e o povo”⁷⁰⁸, no contexto desta investigação, não significa afirmar e confirmar a hipótese de que “a filosofia, entendida como obra fundadora, que esclarece conceitualmente a totalidade do existente a respeito de seu ser, habilita o pensador a reger o existir de um povo”⁷⁰⁹.

O pensamento de Heidegger está sendo lido em diálogo com os poemas drummondianos e, por isso, cunhar “para um povo histórico as noções de sua essência” por meio da poesia significa dizer aqui que essas noções são pensadas a partir dos elementos compositivos do próprio poema, em que o mundo “Brasil” é um projeto em um horizonte especulativo de uma investigação literária em torno de uma poética. Os postulados do filósofo auxiliam na projeção de uma atividade reflexiva que toma o poema como uma unidade em que estão em disputa, por exemplo, as dramatizações entre terra e mundo, som e sentido, forma e conteúdo, sujeito e objeto. Sendo assim, como já dito, temos nos esforçado para que não nos equivoquemos no “zigzague” reflexivo de modo a *surdamente* sermos conduzidos pelo pensamento heideggeriano, contra o qual tem nos servido como antídotos: o ritmo, o som, a metrificação, a metáfora e também a gramática.

Sendo assim, o desfecho da estrofe aponta nos dois versos finais um sutil jogo pronominal, entre o pronome oblíquo átono e o pronome indicativo de primeira pessoa, coordenado pela conjunção “ou”. A coordenação se dá, por um lado, pela luz de bolso que, sendo o projeto, é a orientação do sujeito, ou seja, a essa iluminação ele se subordina; por outro lado, o “eu” assume a força expressiva de ser ele mesmo o destino

⁷⁰⁶ SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*, p. 960.

⁷⁰⁷ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁰⁸ LIMA, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁰⁹ TAMINIAUX *apud* LIMA, IDEM, p. 179.

a ser buscado. A coordenação não pende para nenhum dos lados, porque o verso final se encerra como um questionamento. O ponto a ser destacado leva em conta o fato de que o jogo dramático entre o pronome “fraco” e o “forte”, neste caso, aponta para a interdependência entre o mundo, a “luz de bolso que me orienta”, e a terra, que “sou eu mesmo o caminho a procurar-se”. O escuro da letra e da sombra se revela na luz de seu bolso, e essa luz conduz ao próprio sujeito, para uma unidade onde vigem elementos divergentes e convergentes. Por isso, aventurar-se em um mundo chamado “Brasil” é aventurar-se em si mesmo, pois ser “eu mesmo o caminho a procurar-se” é justificar que “Brasil fiquei sendo serei sendo/ nas escritas do sangue”.

5.4. Mundo aberto no traço

Brasa sem brasão brasil paixão
de vida popular em mundo aberto
à confiança dos homens.
Assim me vejo e toco: brasileiro
sem limites traçados para o amor
humano.⁷¹⁰

Como afirmado na interpretação de “Estâncias”, a busca está imantada pelo sentimento amoroso. O amor é a força motriz do trabalho de *theoria* exercido nos poemas em questão. O verso que abre a quinta estrofe, “Brasa sem brasão brasil paixão”, apresenta essa ardência sentimental, onde fica clara a ausência de posse, pela falta de brasão ou pela grafia minúscula do nome do país. Somente assim o mundo pode de fato se abrir a uma vida popular. O verso “de vida popular em mundo aberto” soa como se a paixão sem brasão estivesse mais próxima da vida popular, de uma vida outra, tão distante dos brasões e tão plena de contrastes. Esse efeito contrastante é marcado também pela construção decassílabo heroica, demonstrando que o heroísmo não está na posse dos brasões, mas na liberdade popular, ou seja, na diversidade dos contrastes.

Essa diversidade ligada à vida popular, em que o sentido trágico se faz mais palpável porque à mercê dos donos dos brasões, encontra-se, portanto, mais próxima da experiência histórica. O verso diz “de vida popular em mundo aberto”, cuja abertura que tanto temos mencionado tem conteúdo de disputa trágica na afirmação de Heidegger,

⁷¹⁰ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 769.

para quem “no que um mundo se abre, ele situa para decisão e para uma experiência humano-histórica: vitória e derrota, bênção e maldição, domínio e escravidão”⁷¹¹. Assim como para Heidegger o “mundo aberto” tem as disputas colocadas à disposição da “experiência histórica”, para Drummond a ardência de um “Brasil” sem brasão e de vida popular se abre “à confiança dos homens”, confiança marcada pela experiência no popular redondilho maior.

Estar no “mundo aberto” sem brasão é, portanto, sentir-se brasileiro, porém “sem limites”. A ausência do limite está vinculada ao amor, ao sentimento que impulsiona todo acontecimento. A experiência humana no poema está essencialmente ligada ao amor. O sujeito informa que “assim me vejo e toco”. Oculto no pronome átono e oblíquo ele pode pelo olhar contemplar e especular sobre a ausência de limites, numa pesquisa envolta pelo sentimento amoroso. Nesse sentido, o *canto*, espaço feito de ar, configura-se na morada onde o sujeito habita, ou seja, no próprio “canto brasileiro”.

Nesse *canto*, o amor é sem limites porque não tem um objeto no qual se orientar. O espaço feito de ar não possui dimensões limitadoras porque ele é a fonte amorosa em que aquela “experiência histórica”, de que fala Heidegger, encontra morada. O amor nesse sentido é o elemento que gera toda pesquisa especulativa desta forma de vida, e que conduz a “contrastos e lutas”, permeados de “injustiças e fomes” e de “achados rutilantes”. Assim, o *canto* brasileiro leva ao mundo inabitual do “Brasil”, o qual se abre de modo tragicamente extraordinário, pleno de “vitória e derrota, bênção e maldição, domínio e escravidão”.

A explosão ingênua de desejos
 a sensual vontade de criar
 a pressa de revelar a face inédita
 a cachoeira, o corisco, o som gritante
 o traço americano
 o sêmen novo
 não me fazem um ser descompassado.
 Brasileiro sou,
 moreno irmão do mundo é que me entendo
 e livre irmão do mundo
 me pretendo.
 (Brasil, rima viril de liberdade.)⁷¹²

⁷¹¹ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹² ANDRADE, *Poesia completa*, p. 769.

O segmento estrófico final tem no recolhimento dos sete primeiros versos uma compilação qualitativa que configura os modos de ser do sujeito. Interessante notar que a seleção acumulativa constitui na ordem gramatical o próprio sujeito da oração, mostrando a multiplicidade característica do eu lírico que nunca está guardada exclusivamente na identidade pronominal em primeira pessoa. Ao contrário, mais uma vez, é o pronome oblíquo átono que, como um dispositivo irônico na sintaxe, age para, neste caso, promover diferentes perspectivas sobre o sujeito, que estranhamente passa a ser objeto, embaralhando assim as rígidas cisões da lógica gramatical ao num gesto sutil reunir em unidade instâncias diferentes.

A acumulação qualitativa apresenta modos de ser do sujeito, os quais são aspectos do próprio mundo, porque “Brasil” é “meu modo de ser e ver e estar triste e pular”. No entanto, essas qualificações que dão a dimensão da imensidão do “Brasil” e também do sujeito não devem ser entendidas como meras atribuições psicológicas e expressivas. Na estrofe, cada característica pontuada, além de compor o sujeito gramatical, é também ordenada para formar um verso, dotado de ritmo e métrica próprios. A polimetria da estrofe, que é também do poema como um todo, dá a medida de como cada verso por ser parte que configura o todo tem o seu andamento, mesmo que o número de versos possa se repetir.

Nesse sentido, não só as marcações tônicas diferentes entre versos de mesmo número de sílabas denotam o modo de ser como também as elisões no interior de um determinado verso podem sugerir interpretação ambígua quanto ao ritmo e à métrica, tal como ocorre, por exemplo, no verso “a cachoeira, o corisco, o som gritante”, em que com as sinalefas entre as vírgulas o verso tem doze sílabas e sem apresenta dez sílabas. Essa ambiguidade material, nos ritmos e na métrica, influências daquele “confuso amanhecer”, não deixa de ser na linguagem um aspecto da “sensual vontade de criar”, sensualidade que de certo modo guarda a lembrança da embriaguez que, como visto com Nietzsche, é fonte de criação e apuração dos sentidos.

Esse jeito trôpego, para recordar a maneira como o sujeito caminha em “Política”, carrega “a pressa de receber a face inédita”, sempre nova de uma “arte maior”, em onze sílabas. A pressa vai tropeçando “na abertura/ de vogais/ no jogo divertido de esses e erres” e, com isso, deixa “revelar”, nesse infinito de onde se “desdobra” e “abre”, com os passos, a própria construção do vocábulo: trazer para a

vista novamente o que se vela no lar. Esse revelar da face inédita é delineado pelo “traço americano”.

O adjetivo “americano” resguarda o caráter de todo um continente, o “Novo Mundo”, de exploração e de descoberta, de aventura e de destino humano, ou seja, a possibilidade de projeções impensadas. O “traço” é o próprio “risco”, onde é possível ter essa vida nova, em um novo mundo prenhe de experiências arriscadas. O traço que no verso demarca o rasgão do arado na terra abre o mundo, cuja “disputa não é nenhuma cisão como um cindir de uma mera fenda, mas, sim, a disputa é a intimidade do co-pertencer-se dos combatentes”⁷¹³. Nessa forma de vida, “tal traçar”, como rasgo que corta a terra de onde se revela o mundo, “não deixa que os oponentes mútuos se rompam, ele leva a mútua oposição de unidade e limite à unidade do contorno”⁷¹⁴. O risco do traçado traz para a vista o que está velado no lar, no ar, *noir*, no canto. Assim, todo risco se concentra no traço, cujo delineamento aqui é dado por um verso de seis sílabas, “heroico quebrado”.

Ainda que irônica, a característica “heroico quebrado” deixa ver a perspectiva para um traço cuja “quebra” não indica a condição determinista, mas a possibilidade de algo em devir, sempre por completar-se. Nesse sentido, o verso “o sêmen novo”, em quatro sílabas, parece ser o complemento para o decassílabo ou, no mínimo, para um verso em dez sílabas. Isso equilibraria, ao menos nesta oração, a quantidade de versos em dez sílabas, o que tornaria o traço mais linear e menos “quebrado”. Mas a quebra deixa ver que esse “sêmen novo”, em justaposição a “traço americano”, carrega a metáfora da sementeira que poderá gerar a partir da terra um “novo mundo”.

Nesse mundo que se abre o amor, mais uma vez, está na origem, pois a imagem seminal contém também o jorro originário do prazer. Esse aspecto prazeroso está entranhado na terra, na linguagem. O prazer amoroso, portanto, é aquele elemento primevo que cria mundo e possibilidades, “a sensual vontade de criar”, alinhando-se aqui à própria *poiesis*. Toda essa “enumeração caótica”⁷¹⁵ que de maneira múltipla

⁷¹³ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 161.

⁷¹⁴ IDEM.

⁷¹⁵ A expressão é parte do título do ensaio “La enumeración caótica en la poesía moderna”, no qual o teórico Leo Spitzer faz uma análise comparativa a partir das diversas ocorrências enumerativas na poesia moderna, apoiando-se principalmente nas obras de Walt Whitman e de Paul Claudel. Mostrando que a abordagem estilística não é meramente erudição estéril, Spitzer não deixa de demonstrar certa preocupação com o desdobramento desse traço ao pensá-lo em relação à democracia, porque, “en la lírica de Whitman, la enumeración caótica es reflejo verbal de la civilización moderna, en que cosas y palabras han conquistado derechos ‘democráticos’ extremos, capaces de llevar al caos” (SPITZER, *op. cit.*, p. 76).

configura o sujeito, o qual é sempre outro a “revelar a face inédita”, não o transformam em alguém sem ritmo, ou melhor, “não me fazem um ser descompassado”. Dada a enumeração prévia, o verso chama a atenção para o fato de que o sujeito não é “descompassado” apenas por não se ater a uma identidade clara e determinista que o torne, portanto, “compassado”.

A lógica dessa “forma de vida” é criar um jeito outro de ser, com ritmo e compasso que não seguem uma delimitação prévia e que obedecem ao contexto do próprio poema. As dez sílabas de “não me fazem um ser descompassado” contêm uma marcação tônica que não segue necessariamente a tradição do decassílabo “heroico” ou “sáfico”, visto que a linearidade melódica é afetada pela quantidade de consoantes plosivas em “descompassado”. Assim, ao afirmar não ser “descompassado” o próprio andamento ironicamente parece mostrar o contrário. Isso não significa um jeito pejorativo de ser, como se o sujeito quisesse provar ser “compassado”. Nada disso. O jeito descompassado, torto, é em si mesmo o compassado, correto.

O movimento ambíguo, de difícil apreensão objetiva na interpretação, é o que configura e enforma o sujeito e o seu canto. Vindo após o descompasso anterior, o verso “Brasileiro sou” recebe, então, a carga semântica de um jeito ambíguo, ao mesmo tempo, desconforme e conforme. Como se timidamente enunciasse aquilo que é, o verso está construído em redondilho menor, configurando, assim, um tom menor em cinco sílabas. Nesse sentido, a característica “menor” de ser brasileiro, algo mais particularizado, se amplifica, no verso seguinte, pela articulação com o mundo. Dessa forma, o âmbito mais restrito do canto, sendo brasileiro, entende-se aí como “irmão do mundo”, isto é, “moreno irmão do mundo é que me entendo”.

A ligação entre o canto particular e menor do sujeito com o mundo que a partir dele se mundifica de outra maneira não é construída senão por meio daquele “jeito mestiço de ser”. A mestiçagem acontece do ponto menor, particularizado, de ser brasileiro, enunciado por verso popular, para o maior, dado que o verso “moreno irmão do mundo é que me entendo” pode tanto ser um decassílabo heroico como um, se desconsiderada a sinalefa em “mundo é”, verso de arte maior. O ponto é que, ao promover a irmandade, o jeito mestiço, brasileiro, de ser não apaga as diferenças. A possibilidade é que do verso menor e popular cultiva-se o heroico e maior. O pequeno, que contém a “vida menor”, ironicamente projeta o grande, como “projeto” que caminha junto com o sujeito: “vai comigo meu projeto”.

Essa projeção retém na imagem mestiça do moreno, ao mesmo tempo, a união e a divergência dos estratos. O sujeito em seu canto brasileiro, “de vida popular” porque em redondilho menor, procura colher o “mundo aberto” germinado a partir do sêmen, da semente, como seu projeto heroico e maior. Esse projeto se apresenta como a instalação inaugural de um “mundo aberto”. No entanto, esse projetar não é pensado em sentido determinado, onde os acontecimentos já estejam prefigurados para satisfazer as vontades do sujeito. Como Heidegger aponta, “narrar inaugurante que projeta é aquele que, na preparação do narrável inaugurante, traz ao mesmo tempo ao Mundo o não-narrável inaugurante enquanto tal”⁷¹⁶. A instalação inaugural não projeta e demarca a totalidade de como as coisas serão e se comportarão, pois vem junto no projeto tudo aquilo que não pode ser calculado. O “não narrável” é o acaso ao qual toda descoberta conduz por meio da exploração. Essa zona escura e indiscernível faz parte também do “mundo aberto”.

O país, “esta parte de mim fora de mim”, apresenta tanto as projeções sabidas e conhecidas como aquelas impensadas e incalculadas, enquanto acontecimentos inesperados. Entender-se “moreno irmão do mundo” e pretender-se “livre irmão do mundo” é abandonar-se, munido do sentimento amoroso, ao risco traçado do que é “narrável” e também do “não narrável”. Isso não significa atingir qualquer meta ou sucesso na empreitada, pois, se a “arte maior” de entender-se em um “jeito mestiço de ser” é um sinal de esperanças, logo essa atribuição é sutilmente ironizada pelo fato de o verso “e livre irmão do mundo” ser apenas uma pretensão feita em um verso “heroico quebrado”. Contudo, o aspecto que engloba o “jeito mestiço”, “moreno” de ser, pretende-se também se tornar um “livre irmão do mundo”, em que o traço sem a determinação de como o mundo deva ser resguarde a pretensão à liberdade. O verso final entre parênteses é quase como uma nota a destacar o âmbito no qual esse mundo chamado “Brasil” se resguarda, isto é, na esfera da liberdade.

O caráter “moreno”, mestiço, associado à liberdade se revela, na verdade, como a marca essencial do projeto inaugural: “em tal narrar inaugural se cunham, previamente, para um povo histórico as noções de sua essência, isto é, de seu pertencimento à história do mundo”⁷¹⁷. O espaço em que o mundo aberto chamado “Brasil” resguarda o pertencimento à história desse próprio mundo é a possibilidade de

⁷¹⁶ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 189.

⁷¹⁷ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 189.

não se acastelar na imagem verdadeira e confortável de si mesmo. Por isso, “Brasil fiquei sendo e serei sendo” é a imagem mutável, livre e sem destino, sempre aberta à aventura pela exploração e descoberta, cujo operar incessante encontra “nas escritas do sangue”, deste canto brasileiro, o fundamento extraordinário constituinte de sua liberdade.

Considerações finais

Vida depois da vida

A morte não
existe para os mortos.

Os mortos não
têm medo da morte desabrochada.

Os mortos
conquistam a vida, não
a lendária, mas
a propriamente dita
a que perdemos
ao nascer.

A sem nome
sem limite
sem rumo
(todos os rumos, simultâneos,
lhe servem)
completo estar-vivo no sem-fim
de possíveis
acoplados.

A morte sabe disto
e cala.

Só a morte é que sabe.⁷¹⁸

Para que houvesse melhor aproveitamento da abordagem proposta teria mais efeito a frequência a poemas menos conhecidos, levando em conta a ampliação do arco temporal. Com isso, o trabalho tentou equilibrar a leitura de poemas mais conhecidos, como “Poema de sete faces” e “Estâncias”, com poemas menos conhecidos, como “Política”, “Gesto e palavra” e “Canto brasileiro”. Esse fato não nos impediu de recorrermos a outras peças para fundamentar e esclarecer algumas passagens. As conexões entre os poemas foram sendo encontradas à medida que a pesquisa caminhava. Assim, “Gesto e palavra” e “Estâncias”, além de pertencerem a momentos muito distantes e diferentes da obra, foram incorporados também pela citação expressa do sintagma “forma de vida”, o que apresentou dificuldades para interpretação por serem peças com estilos e temas diferentes.

A estratégia metodológica de leitura e interpretação destacou a necessidade de contarmos com o significante como elemento preponderante para a construção da

⁷¹⁸ ANDRADE, *Poesia completa*, p. 741.

pesquisa, pois buscávamos partir dos elementos de linguagem para com isso rastrear articulações nos âmbitos filosófico e histórico-literário. Importante destacar que tais relações não estavam previamente pensadas. Elas foram se apresentando à medida que a interpretação estava sendo construída, de modo que o poema, durante a própria leitura, apontasse para as possíveis associações com os elementos de filosofia e de história da literatura. Nesse sentido, com a leitura cerrada, não tínhamos o intuito, como deveria ficar claro, de promover uma simplista apreciação estetizante e, muito menos, de destacar a intenção autoral. Não eram esses os objetivos. A inclinação atenta para o âmbito material da linguagem poética, ainda que sob a paradoxal constituição do *canto*, espaço e voz, comporta camadas que, como queríamos provar, podem ser articuladas à interpretação.

O que procuramos ressaltar é que há margem para que a reflexão teórica possa se apoiar nos ritmos, nos versos, nos fonemas e na gramática não apenas com o fim de descrever a apresentação das peças, mas para torná-las parte da abordagem. A importância disso está em considerar esses elementos como balizas da leitura para a mediação entre poemas e teorias, de modo que o sentido e o som estejam imbricados na interpretação. Essa decisão interpretativa parece resguardar uma unidade para o poema, sem que as qualidades literárias se esvançam na torrente de citações teóricas e filosóficas. No entanto, sem nos aferrarmos à especificidade da discussão, vale apontar que talvez a nossa proposta tenha nos conduzido, em alguma medida, à “intenção da obra”, tal como pensada por Umberto Eco.

Como estratégia textual previamente armada e disposta na página, cada um dos poemas pôde ser analisado de um modo em que a interpretação fosse se construindo como um todo coerente pelo embate com os próprios textos poéticos, de modo que fossem considerados em si a fim de evitar a “superinterpretação”.⁷¹⁹ Ao figurarem como canto particular para a construção interpretativa, os poemas mediaram os impulsos interpretativos tanto na esfera do conteúdo, com as incursões nos campos filosófico e literário, como na forma, com a obsessão detalhista pelos elementos compositivos. Sendo assim, a eleição dos eixos e dos temas procurou respeitar a obra drummondiana, sem perder de vista os postulados pelos seus principais leitores críticos. A arquitetura da tese se organizou a partir de eixos coerentes com a obra de Drummond, como “sujeito”, “linguagem” e “mundo”, dos quais se desdobraram matrizes conceituais extraídas a

⁷¹⁹ ECO, Umberto. Superinterpretando textos. Em: *Interpretação e superinterpretação*, pp. 53-77.

partir dos textos, como “abandono”, “aventura”, “destino” e “liberdade”. As análises interpretativas respeitaram essa armação arquitetônica com vistas a solidificar a criação de uma leitura interpretativa bem amarrada aos poemas.

A organização estrutural da tese pode ser, portanto, compreendida como um diagrama triangular formado por três pontos nodais, de modo que quatro matrizes temáticas cortam o canto geométrico. Nessa dinâmica, no decorrer da escrita e da interpretação, o sintagma “forma de vida” funcionou como a amarração do conjunto, unindo numa única fórmula as tensas relações descobertas entre as partes estruturais. Esse arranjo aponta também para a metodologia que, como um caminho através das peças poéticas, se configura como um modo de leitura que se esforça para estar dentro do texto, tentando a partir dos próprios elementos materiais sondar uma linha reflexiva que estabeleça correspondências entre as partes de um poema e entre os poemas e também entre os eixos e as matrizes. Esse caminho através reforça o fato de que a “forma de vida” conduz para a experiência mesma de uma “vida depois da vida”: uma vida que desabrocha a partir da disputa com os poemas. Daí a especulação irresoluta por meio da qual se pode dizer que o *sujeito* “conquista a vida”, que é “propriamente dita” na *linguagem*, constituindo assim o “estar-vivo” no seu *mundo*.

Não há uma determinação identitária única e exclusiva para o *sujeito*. Ele se constrói no encaminhamento dos versos com e na leitura. Essa construção não é dada de fora, porque é colhida a partir dos próprios poemas. Isso levou a um leve deslocamento da condição *gauche* para a “abandonada”. Essa mudança se deu em vista da necessidade de abordar o *abandono* como uma matriz de ideia, por sugerir o alheamento a estruturas condutoras e delimitadoras. Assim, com o distanciamento de Deus, com a embriaguez e com a solidão, foi possível entrever a condição de uma vida outra, conquistada sob a metáfora da “morte”.

O sentido de “morte” tem seu lugar na própria linguagem, espaço paradoxal. Na própria forma significante, o escuro da letra impressa transfigura-se em dramas potencializados pela construção dos versos. Na linguagem, o sujeito tem seu *canto*, onde acontece a *aventura* “sem rumo” definido. Essa disposição aventureira significa ao mesmo tempo “ventura”, *destino* ao qual o sujeito está abandonado. Por isso, aventurar-se, “sem rumo” significa destinar-se a “todos os rumos, simultâneos”, ou seja, é um sentido “de possíveis/ acoplados”.

O *mundo* surge como a projeção dos conflitos encontrados pelo sujeito na linguagem. Assim, o abandonado encontra na aventura o seu destino ligado à *liberdade*. O mundo é o projeto aberto para o “sem limite” da experiência. Esse aspecto livre e sem limite da liberdade constitui-se na operação de exploração e descoberta, as quais adquirem contornos trágicos por não se apossarem do objeto pesquisado. A operação se transfigura na chave interpretativa da tese, cuja abordagem entra no ritmo embriagado dos poemas, sob o signo metafórico da morte, para um embate sincrônico com os poemas. Importante frisar que a perspectiva de liberdade procurada nesta investigação não deve apontar para um horizonte de apaziguamento das diferenças. Pelo contrário, a liberdade depende da manutenção dos embates e dos conflitos para persistir como efeito das ações de exploração e descoberta. Portanto, a liberdade não é o destino final, porque ligada exatamente à potência possibilitada pela aventura. Estar em liberdade nessa vida outra é abandonar-se aos riscos, às falhas e aos erros como vias tortas e estranhas para vasculhar os confins do sujeito, da linguagem e do mundo.

Assim, ao entrar em contato com a obra, essa disposição especulativa da interpretação encontra-se em uma espécie de “vida depois da vida” vivida: uma vida em que a metáfora da morte condiz com esse lugar outro, compreendido como *terra* estranha. Essa vida reflexionada, portanto dobrada e torta, é uma vida experimentada para além da vida habitual, de modo a apresentar aspectos extraordinários a partir do embate criativo com poemas. Com isso, o intuito de nossa perspectiva foi demonstrar a possibilidade de contemplação e especulação por meio da forma poética, compreendendo nisso uma operação que é ao mesmo tempo teórica e prática, sem deixar de considerar o envolvimento das camadas do poema não como estratos passivos, mas fortemente ativos na construção de significações, em um sentido que explora e descobre possibilidades inventivas a partir de uma “forma de vida”.

Referências bibliográficas:

Referências de/sobre Carlos Drummond de Andrade:

A PRIMEIRA crítica do jovem Drummond. Em: Caderno de Cultura. *Estadão*. 8 de nov. de 2002. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-primeira-critica-do-jovem-drummond,20021108p2694>>. Acesso em 6 de abr. 2020.

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1988.

_____. *O avesso das coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

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

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e a crise ideológica dos anos 1930. Em: CAMILO, Vagner. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020, pp. 31-71.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: a biografia de Drummond*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2012.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. Em: _____. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 67-97.

CASTRO, Tháís Isabel. *Dez anos de lirismo desenfreado: poesia inédita de Carlos Drummond de Andrade nos anos 20*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 2004 (Dissertação).

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*. Eucanaã Ferraz (org.). São Paulo: IMS, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Em: _____. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1972.

_____. *O poeta das sete faces*. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1230-luiz-costa-lima-2>>. Acesso em 9 de mai. 2020.

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

_____. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

HAMBURGER, Michael. Uma nova austeridade. Em: _____. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 307-372.

JUNQUEIRA, Ivan. Drummond e Machado. Em: _____. *Cinzas do espólio*. Rio de Janeiro: Record, 2009, pp. 151-157.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Edusp, 1995.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. Porto Alegre: Faculdade de Letras/Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006. (Tese). Disponível em: <<https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4011/1/000389685-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em 22 de dez. 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. Notas em função de *Boitempo*. Em: MERQUIOR, José Guilherme. *Astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 59-83.

MOURA, Murilo Marcondes. Carlos Drummond de Andrade e o sentimento do mundo. Em: MOURA, Murilo Marcondes (org.). *Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d, pp. 19-37. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_Drummond_SentimentoDoMundo.pdf>. Acesso em 18 nov. 2021.

_____. Carlos Drummond de Andrade. Em: MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 103-207.

NUNES, Benedito. Drummond: poeta anglo-francês. Em: NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Victor Sales Pinheiro (org.). São Paulo: Companhia das letras, 2009, pp. 233-239.

_____. Carlos Drummond: a morte absoluta. Em: NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Victor Sales Pinheiro (org.). São Paulo: Companhia das letras, 2009, pp. 240-263.

PAULO, Eloésio. Madureza, essa terrível prenda (II). *Jornal dos lagos*. Caderno de Variedades, 22 de mai. de 1999, p. 26. Alfenas, MG, 1999.

PERRONE, Charles A. Carlos Drummond de Andrade. Em: REISMAN, Rosemary M. Canfield. *Latin American Poets*. Ipswich: Salem Press, 2012, pp. 48-59.

SAID, Roberto Alexandre do Carmo. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba; Belo Horizonte: Editora UFPR; Editora UFMG, 2005.

_____. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. (Tese). Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6ZWEEK/1/robertosaid.pdf>>.

_____. Nonada: filosofia, memória e identidade em Drummond. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 18(2), 231-243, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.18.2.231-243>>. Acesso em 11 de dez. 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: um "gauche" no tempo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Entre Drummond e Cabral*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, pp. iii-xli.

SCRAMIM, Susana; LEONE, Luciana di (orgs.). *Ler Drummond hoje*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. Alguma polimetria. Em: _____. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora UFMG, 2018, pp. 201-210.

TOPA, Francisco. *Drummond minimal – Revisitação de O avesso das coisas*. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7990/2/73435.pdf>>. Acesso em: 2 de fev. de 2020.

TREVIZAM, Matheus. A permanência de temas clássicos na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Em: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; SILVA, Rafael Guimarães da. *Ser clássico no Brasil: apropriações literárias no modernismo e pós*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, pp. 77-102. Disponível em: <<http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/269/577/1018-1>>. Acesso em 1 de fev. 2022.

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

_____. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. MOURA, Murilo Marcondes (org.). *Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das letras, s.d., pp. 107-121. Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_Drummond_Poesiad_eDrummond.pdf>. Acesso em 20 de nov. 2021.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. Em: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, pp. 19-64.

_____. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

ZENITH, Richard. Introduction. Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Multitudinous Heart: Selected Poems*. Trad. Richard Zenith. Great Britain: Penguin Random House, 2015, pp. XI-XVII.

Referências Gerais:

ADAMS, Hazard. *The Offense of Poetry*. Seattle; London: University of Washington Press, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua 1*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *A aventura*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *L'avventura*. Roma: Nottetempo, 2015.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (Obras completas VII).

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *A transparência do impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. Recife: Centro de artes e comunicação/ Universidade Federal de Pernambuco, 2008. (Tese). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7316/1/arquivo3545_1.pdf>. Acesso em 22 de dez. 2015.

ATTRIDGE, Derik. *Poetic Rhythm: an Introduction*. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town: Cambridge University Press, 1995.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Perspectiva, 1971.

_____. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Elfte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 2015.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 11, n. 15, 2009, pp. 113-150. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/232/236>>. Acesso em 15 de mai. 2018.

AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. (Tese). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30644/1/Tese_UmaTeoriaOvidianadaLiteratura_J%c3%baliaBatistaCastilhodeAvellar.pdf>. Acesso em 28 de abr. 2022.

BANDEIRA, Manuel. Versificação em língua portuguesa. Em: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Imitatio e tradição nas literaturas clássicas*. Em: _____. *Tempestades clássicas: dos antigos à era dos descobrimentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp. 31-58. Disponível em: <<https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/download/wqfDk8Kjw4XDg8ONw47CosKRXWx>>

qZGzCnsKRwprCmWjCmGFyaA==/tempestades_classicas.pdf>. Acesso em ago. 2019.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BELLEI, Sergio. O valor literário depois da teoria. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Aulas dadas em 17 e 24 de abr. 2018.

_____. O conto moderno: estética e sintomatologia. Disciplina ofertada no *Programa de pós-graduação em estudos literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

BELÚZIO, Rafael Fava. *Quatro clics em Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. (Tese). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B8HGC6/1/rafael_fava_bel_zio_tese.pdf>. Acesso em 28 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Em: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I-I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 509-690.

BENNETT, Andrew. The 'Death' of the Author. Em: _____. *The Author*. London; New York: Routledge, 2005, pp. 9-28.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak; Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4711/1/002928_COMPLETO.pdf>. Acesso em 2 fev. 2020.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BOYM, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5ª ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

- CARVALHO, Marcos de. A poesia e o habitar poético. Em: LIMA, Wellington Ferreira; PACHECO, Laura Nogueira (orgs.). *4x crítica de poetas x4*. Alfenas, MG: Universidade Federal de Alfenas, 2014.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas: el pensamiento mítico*. Trad. Armando Morones. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. (Tomo II).
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. Em: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 143-153.
- _____. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Paidós, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DRONKE, Peter. *The medieval lyric*. London: Hutchinson University Library, 1968.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. Em: _____. *Estética: literatura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 219-242. (Ditos e escritos III).
- FREITAS, Marcus Vinícius de. A crítica liberal. Disciplina ofertada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Aula dada em 16 de nov. 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- GAFFIOT, Felix; FLOBERT, Pierre (coord.). *Le grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 2000.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GEORGES, Karl Ernst. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1913. Disponível em <<http://www.zeno.org/Georges-1913>>. Acesso em 6 de abril de 2020.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOLDING, John. Cubismo. Em: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, pp. 38-57.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13 ed. São Paulo: Ática, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Los poderes de la fiología: dinámicas de una práctica académica del texto*. Trad. Aldo Mazzucchelli. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. (Volume 1).

_____. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. (Volume 2).

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental. Lógica. A doutrina heraclítica do logos*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. *Heraklit: der Anfang des abendländischen Denkes. Logik. Heraklits Lehre vom Logos*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979.

_____. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. *Erläuterungen zu Hölderlin's Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo; Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. [Edição bilingue].

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcanti Schuback. 8ª ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. *Introdução à filosofia*. Trad. Marco Antonio Casanova. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Six Lectures on Sound and Meaning*. Trad. John Mepham. Cambridge; London: The MIT Press, 1978.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Taurus, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. *Cinzas do espólio*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Trad. María D. Mouton; Valentín. García Yebra. Madrid: Gredos, 1968.

KERMODE, Frank. Prologue. Em: _____. *An Appetite for Poetry: Essays in Literary Interpretation*. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury Reader, s.d., pp. 11-13. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/read/250018230/An-Appetite-for-Poetry>>. Acesso em 1 de fev. 2021.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M.. *Os filósofos pré-socráticos: história crítica com seleção de textos*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. Crisis. Em: *Journal of the History of Ideas*. Trad. Michaela W. Richter. Vol. 67, No. 2, Apr., 2006, pp. 357-400. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30141882>>. Acesso em 18 de jan. 2019.

LANGER, Susanne K. *Feeling and form: a Theory of Art Devoleped from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

_____. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEWIS, Charlton T. *An Elementary Latin Dictionary*. New York, Cincinnati, and Chicago: American Book Company, 1890. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0060%3Aentry%3Dortus2>>. Acesso em: 6 de abr. 2020.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0059>>. Acesso em 6 de abr. de 2020.

LIBERA, Alain de. *Arqueologia do sujeito: nascimento do sujeito*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dorqo%2Fs>>. Acesso em 6 de abr. 2020.

LIPKING, Lawrence. *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Carriers*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1981, pp. vii-xiii.

LOUX, Michael J.; CRISP, Thomas M. *Metaphysics: A Contemporary Introduction*. 4ª ed. New York: Routledge, 2017.

MALHADAS, Daise; CONSOLIN, Maria Celeste; MOURA, Maria Helena de (coord.). *Dicionário grego-português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

MARQUES, Ivan. A um passo do anti-pássaro: a poesia de Orides Fontela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, (56), 2019. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000100402&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 9 de abr. de 2019.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Aspectos fundamentais do primeiro romantismo alemão: literatura, filosofia e crítica. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017/2018.

MIRANDA, Wander Melo. Políticas da escrita do contemporâneo. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três estrelas, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Ivresse*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

_____. *L'essere abbandonato*. Trad. Elettra Stimilli. Macerata: Quodlibet, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.

_____. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. Em: _____. *Obras completas*. 6ª Ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966, pp. 353-386. (Tomo III).

PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

_____. *Inferno de bolso e etc*. Alfenas: Sic Edições, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

PFEIFFER, Johannes. *La poesia: hacia la comprensión de lo poético*. Trad. Margit Frenk Alatorre. 3ª ed. Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1959.

RAMOS, Maria Luíza. *A fenomenologia da obra literária*. 4ª Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. Política de la literatura. Em: _____. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello; Lucía Vogelfang; J. L. Caputo. Buenos Aires: Zorzal, 2011, pp. 15-54.

RAVETTI, Graziela; RIBEIRO, Gustavo Silveira. Herança e criação. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

REZENDE, Samuel. Imagens míticas na poesia de Orides Fontela. Em: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; SILVA, Rafael Guimarães da. *Ser clássico no Brasil: apropriações literárias no modernismo e pós*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, pp. 183-185. Disponível em: <<http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/269/577/1018-1>>. Acesso em 1 de fev. 2022.

_____. *Tensões na poesia de Eloésio Paulo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. (Dissertação). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AMMFLE/1/samuelrezende_disserta_o.pdf>.

_____. Uma poética do desassossego. Em: PAULO, Eloésio. *O teu que é mais azul*. São Paulo: Scorteccei, 2019.

_____. Ao redor de um conceito: mímesis. *Revista ao pé da letra*, v. 18, n. 2, pp. 39-51, _____ 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/download/231889/26072>>.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A poesia fora de si: outros espaços e novas textualidades no Brasil. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

_____. Poesia e catástrofe. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

SAID, Edward W. O regresso à filologia. Em: _____. *Humanismo e crítica literária*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 2007, pp. 80-109.

SAID, Roberto. Formas literárias do saber. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de pós-graduação em estudos literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

_____. Matrizes da crítica literária brasileira. Disciplina ofertada no âmbito do *Programa de pós-graduação em estudos literários*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12ª ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991.

SPARANO, Magalí Elisabete. *Balada, canção e outros sons: um estudo fonostilístico em língua portuguesa*. São Paulo: Faculdade de Letras/Universidade de São Paulo, 2006. (Tese). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-155553/publico/TESE_MAGALI_ELISABETE_SPARANO.pdf>. Acesso em 21 de jun. 2021.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERZI, Eduardo. Um norte ao norte do norte. Em: ARELLI Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor da (eds.). *Ouriço: revista de poesia e crítica cultural*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021, pp. 166-175.

STEVENS, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VALÉRY, Paul. L’homme et la coquille. Em: _____. *Variété V*. Paris: Gallimard, 1944, pp. 9-37. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/item/9200520/12148_bpt6k939073k>. Acesso em 10 abr. 2020.

_____. Poesia e pensamento abstrato. Em: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 201-217.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Estudos Avançados*, v. 29(85), 2015, pp. 295-312. Acesso em 2 de set. 2016. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108937>>.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.