

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations

Title

Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase: A intensificação da realidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0s70c8rb>

Author

De Brito E Sousa Teixeira, Nuno Miguel

Publication Date

2020

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase:

A intensificação da realidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the
degree Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

by

Nuno Miguel de Brito e Sousa Teixeira

Committee in charge:

Professor Élide Valarini Oliver, Chair

Professor André Corrêa de Sá

Professor Antonio Cortijo Ocaña

June 2020

The dissertation of Nuno Miguel de Brito e Sousa Teixeira is approved.

Professor André Corrêa de Sá

Professor Antonio Cortijo Ocaña

Professor Élide Valarini Oliver, Committee Chair

April 2020

Vita of Nuno Miguel De Brito E Sousa Teixeira
April 2020

1. Education

2016-2020 PhD in Hispanic Languages and Literatures, specialization in Brazilian and Portuguese Literatures, University of California Santa Barbara.

2015-2016 M.A in Portuguese, University of California Santa Barbara.

2005-2009 B.A in History, specialization in Master's Course in Medieval and Renaissance History Faculty of Arts, Universidade do Porto.

2. Professional Employment

2015-2020 Teaching Assistant, Department of Spanish and Portuguese, University of California Santa Barbara.

2012-2014 Professor, Modern Languages and Literature: Portuguese, Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Nacional Autónoma de México.

3. Articles

Brito, Nuno (2019). O diálogo com o leitor em Machado de Assis e Almeida Garrett, Portuguese Language Journal 13th Edition. New Jersey: American Organization of Teachers of Portuguese.

Brito, Nuno (2019). Uma nova morada: música e memória na criação poética de Rui Pires Cabral, Revista Convergência Lusíada Nº 41: Dossiê Geografias literárias: cidades escritas. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura.

Brito, Nuno (2019). Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase: A visão do chão na poética de Carlos Drummond de Andrade, *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 6. Indiana: University- Purdue University Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts.

4. Awards

2019 Tim Mc Govern Research & Professional Accomplishments Award Fellowship, Department of Spanish and Portuguese, University of California Santa Barbara.

2018 Outstanding PhD Student in Portuguese and Brazilian Literature Award, Department of Spanish and Portuguese, University of California Santa Barbara.

2016 Outstanding MA Student in Portuguese and Brazilian Literature Award, Department of Spanish and Portuguese, University of California Santa Barbara.

4. Fields of study

Luso-Afro-Brazilian Literatures & Cultures

Modern Brazilian & Portuguese Poetry

Contemporary Brazilian & Portuguese Poetry

21st century Portuguese Poetry

19th Century Portuguese Novel

Comparative Literature

ABSTRACT

Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase:

A intensificação da realidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade

by

Nuno Miguel de Brito e Sousa Teixeira

This study is focused in Carlos Drummond de Andrade's poetic creation, paying particular attention to the way this oeuvre manifests an intensified relation with the reality through the perception, the memory and the reflexive discourse.

Through the different chapters is given special detail to concepts such as minimum, excess, slowness and questioning as elements that allow us to think the difference and deconstruct and homogeneous discourse. This study also tries to profound on the way the gaze to the floor and the humor create a precarious and humanized sublime that intensifies the relation between the self and the world and rethink concepts such as inutility, insignificant, purity and value.

TABLE OF CONTENTS

Introdução: (Um campo em chamas)	1
I. O Chão	17
1.1 A visão do chão	18
1.2 Um estremecimento, a possibilidade: Emily Dickinson e Carlos Drummond de Andrade	31
Um canto torto	44
II. O mínimo	55
III. O excesso	79
IV. O tempo	108
4.1 A Pergunta, a Lentidão, a Diferença	109
4.2 Memória, Resistência, Futuro	129
Conclusão: (O mundo não vale)	156
Bibliografia	164

Chegou um tempo em que não adianta morrer.

Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.

A vida apenas, sem mistificação.

Carlos Drummond de Andrade.

Eu preparo uma canção

que faça acordar os homens

e adormecer as crianças

Carlos Drummond de Andrade.

INTRODUÇÃO

(Um Campo em Chamas)

O mar, no seu lugar pôr um relâmpago.

Luís Miguel Nava, *Ars poética*.

Digo: eu sou a morte, e ao mesmo tempo

existo antes de Deus.

Repelir a imagem de Deus de si

não será o mesmo que rejeitar a criação?

Onde estará a verdade a não ser

no espaço incendiado, entre a letra e a letra?

Assim o livro se lê, antes de tudo, fora das

das suas fronteiras.

Edmond Jabès, prefácio I.

Pela sua intensidade, a experiência poética pode ser comparada à do relâmpago. A Inteira e a unidade coexistem com a fratura, o estrondo e o estremecimento. O instante do relâmpago ilumina ao mesmo tempo lugares opostos, desocultando diferenças e nuances, ele torna o caminho mais vivido e interessante. O instante é o do clarão onde o presente se assume como a única força presente. As lacunas, as brechas e as fragmentações ficam à mostra revelando um caminho amplo, um sentido de travessia e aprendizagem. A

metáfora da vida como travessia, tão marcadamente presente em Guimarães Rosa, é também vital na poética de Drummond.

Tal como o relâmpago, a poesia: o seu sentido de imediatez, de instantâneo, de claridade e de transbordo (a poesia deste momento inunda a minha vida inteira).

O relâmpago e a sua condição vertical, o relâmpago e o seu mergulho no escuro, o relâmpago e a fome de chão, que constitui a sua natureza. Há em Drummond uma atração vertical, um movimento que pende para o chão, uma fome de inteireza e de núcleo, de centralidade e aprofundamento que se manifestam como um clarão transversal às diferentes fases da sua escrita, com formas, estilos e temas, particulares de se manifestar ao longo da sua criação.

O primeiro capítulo deste estudo centra-se na visão do chão na poética de Drummond que se estabelece como ângulo de observação, mas também de movimento e de arte poética que serve a construção das bases da sua poesia, movimento contínuo e transversal à sua criação pelo qual o sujeito poético se autocaracteriza. Para este capítulo inicial foi incluída uma análise comparativa entre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Emily Dickinson, num estudo intitulado: “Um estremecimento: a possibilidade (Emily Dickinson e Carlos Drummond de Andrade), que põe em diálogo estas duas poéticas, aprofundando os seus vasos comunicantes, as suas convergências, mas também os seus pontos divergentes, os seus elementos singulares e específicos. A análise incide sobretudo nos conceitos de finito e de matéria, mas também de mínimo e de residual, procurando ainda estudar a forma como o conceito de tempo

figura nestas duas criações. Para isso é vital a noção de estremecimento e de intensidade que será focada ao longo dos diferentes capítulos deste estudo.

Na última secção do capítulo: “Um canto torto” é estudada a reflexão de Drummond sobre a poesia e a possibilidade polissémica que ela inaugura; a forma como a reflexão metapética é tecida ao longo da obra, e a noção plurissignificativa de um “Canto torto”, que repensa as ideias de negatividade, questionamento e aprofundamento.

O segundo capítulo incide no conceito de mínimo e na sua manifestação e reflexão na poesia de Drummond. Partindo de um diálogo com a criação poética de Manuel Bandeira, é estudado como o olhar para o mínimo contribui para a criação de um sublime precário e humanizado através dos quais são repensados os conceitos de significado, insignificante, utilidade e valor. Este capítulo detém-se ainda no tema da infância e da memória, sobretudo na memória dos objetos da casa familiar de Itabira, procurando pensar na sua importância no conjunto da obra.

No terceiro capítulo é estudada a forma como, na poesia de Drummond, se tece uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo. Pensando a forma como o conceito de excesso se manifesta na sua obra em relação com a figuração do *eu* e do *mundo*. No final do capítulo é estudada ainda a ideia de “canto esponjoso” e a reflexividade em torno da poesia e da percepção. Articulando as ideias de *canto torto* e de *canto esponjoso*, procura-se aprofundar no tema da reflexão metapoética em Drummond e na forma como ela reflete as suas escolhas temáticas e formais.

O último capítulo partiu de uma necessidade de aprofundar o tema do tempo em Drummond. O primeiro estudo “A pergunta, a lentidão, a diferença” centra-se no questionamento e na lentidão como elementos que impõe uma nova experiência da temporalidade e que repensa a diferença desequilibrando qualquer discurso homogêneo.

Em “Memória, resistência, futuro”, procura-se reflexionar sobre o conceito de memória excessiva e a forma como esta se articula com o fazer poético de Drummond. É estudada a forma como o futuro se manifesta na sua criação e como o conceito de esperança é repensado em diálogo com a noção de resistência.

O motor de cada um dos capítulos que compõe este estudo foi o de pensar o tema da intensidade e as suas manifestações ao longo da obra de Carlos Drummond de Andrade, tecendo a imagem de um eu poético que é pensado e construído em conjunto com a imagem do mundo. Intensidade da percepção, da reflexão e da identidade, constantemente reconfigurada e repensada ao longo da sua obra. Intensidade da autocaracterização e do mapeamento do exterior, da memória e da consciência, do compromisso e da responsabilidade. Intensidade na destruição e na reconstrução, na forma de expressão e na subversão *revolucionária* das estruturas da língua. Intensidade na articulação de diferentes vozes e na coexistência incessante de ângulos, na incorporação, no poema, de planos tão diversos, que enriquecem imagetivamente e ritmicamente o texto. Intensidade da realidade, do pensar e sentir a realidade, de um sublime precário e humanizado, de um

estranhamento vital dos objetos e das coisas que nos rodeiam, que impõe uma experiência da pedra e do atrito, da quebra e da fratura com a sucessão e o linear, tão dialogante com a reflexão metapoética de João Cabral de Melo Neto.

Como nos refere o poema “Catar feijão”, “a pedra dá à frase seu grão mais vivo: obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a como o risco.” (NETO, 2014, p. 125). A pedra e a sua densidade que interrompe o fluxo, a continuidade, impondo uma experiência de choque, de adensamento e de abanão, que intensifica a percepção. Momentos centrais e recorrentes ao longo da poética de Drummond, através da interrupção contínua de uma linearidade e de uma rota previsível, espacial ou temporal, presente em poemas como “no meio do caminho”, “Aporo”, “máquina do mundo” ou “mineração do outro”. Interrupção vital que faz repensar o mundo, que destabiliza qualquer leitura “fluviente e flutual” que dele se possa ter, que impõe o risco, o heterogêneo e o impuro, que sobrepõe o questionamento sobre a afirmação e a comunicação, a curva sobre a recta, a dança sobre a marcha.

A poesia de Drummond afirma o silêncio como motor de diálogo e de reflexão, como abertura face ao outro e ao mundo, como resistência ao vazio e ao estanque: impõe a aporia e os seus sentidos múltiplos face a qualquer visão parcial. Dessa multiplicidade nasce a ruptura e sentido de fragmentação, de eclosão de forças centrípetas e centrífugas que regem o tecido do texto. Em detrimento de uma leitura fluvial, a poesia de Drummond manifesta um “grão mais vivo”, uma leitura do risco e da resistência em que cada palavra tem que ser aprofundada nas suas “mil faces secretas”, numa leitura poliédrica, mais

densa e vertical. Que pulsa em contacto com o que temos de mais humano. É importante aqui pensar nas reflexões de Jacques Derrida sobre a poesia como algo que se aproxima a um ouriço, que se contrai, que se eriça, algo cujo coração bate no contato com o chão; o poema como algo que se quer saber de memória:

- I. *A economia da memória*: um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja sua extensão objetiva ou aparente. Douto inconsciente da *Verdichtung*¹ da retração.
- II. *O coração*. Não o coração no meio de frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos, simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas, de filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos. Não o coração das Escrituras ou de Pascal, provavelmente, nem mesmo, o que é ainda menos evidente, aquele que Heidegger prefere ver em seu lugar. Não, uma história de "coração", poeticamente envolta no idioma "aprender de cor", este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafiza a'n zahrzkalb*)-um único trajeto de múltiplas vias.

(DERRIDA, 2001, p. 113)

O adensamento, a condensação e a espessura são marcas vitais da poesia de Carlos Drummond de Andrade, incondicionalmente, uma poesia que se quer *saber de cor* e que se quer *re-cordar* (voltar a passar pelo coração), a sua força

¹ Do Alemão: Adensamento, condensação, espessura.

impessoal e o seu compromisso pedem releituras novas, exigem compromissos revitalizados e pedem à poesia uma querência e firmeza concordante com o tempo. Doutra forma diria, muito mais tarde, Manuel de Freitas: “A um tempo sem qualidades, como aquele que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (FREITAS, 2002, p. 6). Muito tempo antes Drummond já nos afirmava esse ajuste e nivelamento necessário, concordante com a perda da aura de que Baudelaire nos fala. O final do estudo: “Memória, Resistência, Futuro” aprofunda a noção de impuro e a sua necessidade temática no tempo de Drummond. O impuro como tema e celebração, algo que não deve ficar mais fora do texto sob o risco de ele perder chão e se desvitalizar.

Tempo de resistência em que afirmar *as impurezas do branco* é uma ordem, um imperativo, tempo de resistência em que a pergunta do poeta renascentista Sá de Miranda se torna cada vez mais atual “Que farei quando tudo arde?” (MIRANDA, 2005, p. 58). Pergunta revisitada intertextualmente na literatura portuguesa do século XX, que implica, em si, o ato de escrita de qualquer poema, não como procura, mas como continua interrogação. O capítulo “O tempo, a lentidão, a diferença” detém-se particularmente nestes elementos.

A leitura de Drummond *exige* que repensemos o nosso tempo e o nosso mundo, e através dele, nos repensemos a nós próprios, nos voltemos a edificar, a figurar, desconstruindo, até à raiz, qualquer conceito que a linguagem automatizada tenha estancado. A leitura de Drummond mostra-nos um pensar o mundo desautomatizado, que pede novas relações e novas revelações. Talvez

por isso ler (Drummond) se aproxima tanto à sua raiz: na sua origem ler “legere” tinha o sentido de escolher, que derivou mais tarde em “eleger”. Ler era, mais do que um ato passivo de recepção intelectual de um texto, um ato livre, de eleição: escolha desde logo, do objeto de leitura, mas também de uma opção interpretativa, um re-fazer do texto. A leitura da poesia de Drummond pede uma continua atualização das nossas percepções e conceitos, mas também uma escolha permanente, ela é uma leitura plural, polifónica, um mapeamento textual ativo, um roteiro constantemente a ser refeito. Drummond exige do leitor a introspeção e o caminho vertical, exige dele, o mesmo exercício que dá origem ao texto, o mesmo ato de mergulho, de retorno. O texto de Drummond – cometamos esse risco – torna-se inseparável do seu ser, uma extensão, uma criação incessante aberta; como em 1977, Hélène Cixous escrevia em *Aquela que chega à escrita*: “A vida torna-se texto partindo do meu corpo. Eu sou já texto. A história, o amor, a violência, o tempo, o trabalho, o desejo, inscrevem-no no meu corpo” (CIXOUS, 1977, p. 56). Texto que aproxima à experiência do outro e nos mostra um corpo comunitário, erguido coletivamente, em contacto com um diálogo com a tradição. Corpo impessoal, de fluidez e interrupção, de sucessão e quebra, de continuo reposicionamento do olhar. Em paralelismo com Mário Quintana, autor tão admirado por Drummond, o olhar do poeta aproxima-se ao olhar do condenado ou ao olhar de um deus:

O olhar

O último olhar do condenado não é nublado sentimentalmente por lágrimas nem iludido por visões quiméricas.

O último olhar do condenado é nítido como uma fotografia:

vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do verdugo,
vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...

Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus

- um porque é eterno,

o outro porque vai morrer.

O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...

como o olhar de Deus.

(QUINTANA, 1986, p. 49)

Olhar de consciência do seu tempo, de absolutização do presente: o olhar de deus e o olhar do condenado estão no presente como um relâmpago, a sua percepção aproxima-se da epifania, de um estado de intensidade, possível pelo próprio vislumbre da morte, pela consciência do fim. Pode-se, com segurança, afirmar para a poesia de Drummond aquilo que nos refere Gonçalo M. Tavares em *Breves notas sobre a Literatura-Bloom* (2018):

A matéria utilizada não são as palavras ou letras, mas sim a intensidade. Só é intenso o presente. A expectativa não é o antes do intenso, mas sim o intenso antes de um acontecimento que poderá ou não também ser intenso. Podemos suspender a expectativa ainda na expectativa: e assim a expectativa não será saciada, mas terá intensidade. Todo o momento-Bloom não necessita do momento seguinte. (TAVARES, 2018, p. 55)

O instante poético de Drummond manifesta-se como autossuficiente em si, independente de todo o conjunto da obra, dotado de um poder de

intensidade, concreção e adensamento que abdica do momento seguinte. A intensidade da poesia de Drummond parte de uma vivência revitalizada do tempo e do espaço, de um habitar o mundo dotada de um contínuo estranhamento, estranhamento que se dá de uma forma inseparável com um ato de circunspeção e introspeção em que exterior e interior parecem mover-se continuamente. Desequilibrando os seus limites, Drummond mostra-nos um mundo poroso, todo ele início e fim, todo ele vida e morte, todo ele centro. Aspeto aprofundado no capítulo “O Mínimo”.

Ao longo das diferentes unidades deste estudo são analisados os poemas de Drummond em contacto com outros poetas, como Manuel Bandeira, Luiza Neto Jorge, Eugénio de Andrade, Herberto Helder ou Luís Miguel Nava, tentando que essa perspetiva permita aprofundar mais os temas tratados. Procurou-se estabelecer pontos de diálogo e estudo entre a realidade brasileira, portuguesa e norte-americana.

Este estudo partiu de um interesse antigo que foi sendo redefinido e apurado, desde os primeiros planos de estudar o tema do estranhamento na poesia de Drummond que surgiu durante o curso de mestrado até ao incluir de diferentes esferas como o chão, o mínimo, o excesso e o tempo para estudar o tema e manifestações da intensidade em Drummond, estudo que foi em si uma viagem e um mergulho em diferentes leituras e visões do mundo através das quais tentei fortalecer e enriquecer este trabalho, estudo aberto, a novas interpretações e leituras, a novas opiniões e diálogo que o possam fortalecer.

I. O CHÃO

1.1 A visão do chão

Sou apenas um homem.

Um homem pequenino à beira de um rio.

Vejo as águas que passam e não as compreendo.

Carlos Drummond de Andrade: América

Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase.

Carlos Drummond de Andrade: A Flor e a Náusea

Visto do céu o homem é pequeno, mas também visto do céu podemos ver mais homens, podemos ver mais extensamente. Olhar para baixo é optar por uma perspectiva que nos mostra uma origem, esta pode ser uma lição de humildade que a poesia de Drummond nos dá; se há lições em poesia, e acreditemos que as há, não a partir de ensinamentos, mas a partir de vasos comunicantes que nos fazem atuar, perceber e estar no mundo de determinada maneira, a da poesia de Drummond passa por uma visão da terra, um olhar dirigido até ela, pela humildade de um olhar para baixo.

Há um olhar para baixo que percorre toda a poesia de Drummond. A pedra no meio do caminho, o chão pedregoso de Minas ou a flor que rompe o asfalto corresponde a um movimento descendente do olhar. Movimento repetido, recorrente, pelo qual o sujeito poético se autocaracteriza: “Este orgulho, esta cabeça baixa...” (ANDRADE, 2004, p. 68), corpo físico que pende para o chão porque ele próprio não se vê dissociado da terra, da sua materialidade: Alguns anos vivi em Itabira. /Principalmente nasci em Itabira./

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro” (ANDRADE, 2004, p. 68). Há um movimento gravitacional que puxa o corpo para baixo, um corpo que caminha inclinado para a frente ou que caminha ligeiramente de lado: “Do lado esquerdo carrego meus mortos. / Por isso caminho um pouco de banda” (ANDRADE, 2004, p. 405). O peso das memórias familiares, da terra, das raízes, que o coração carrega, destabiliza um balanço, faz perder um estado de verticalidade, reclina, pende para baixo. Este peso passa pela metáfora de um embrulho, de um fardo que se carrega, de um segredo que se guarda, tal é o caso do poema “Carrego Comigo” de *A Rosa do Povo* (1945). No entanto olhar para baixo não é um movimento involuntário, não se trata do resultado de um peso, mas de uma opção, de um movimento afirmativo. Independente do peso dos mortos ou do peso das coisas, esse olhar é escolhido, não tanto como um ângulo que implique uma postura reclinada, mas como um exercício de consonância e despersonalização que nos passa pela proposta de uma *leitura do chão*: “cai do ramo e azulejo o chão varrido, / chão tão limpo de ambição / que minha só leitura é ler o chão.” (ANDRADE, 2004, p. 356). A visão para baixo pode implicar uma perspectiva fragmentada do corpo humano: “O bonde passa cheio de pernas: /pernas brancas pretas amarelas” (ANDRADE, 2004, p. 5), “pernas de seda ajoelham mostrando geolhos” (ANDRADE, 2004, p. 17); “Meus olhos espiam / as pernas que passam. / Nem todas são grossas... / Meus olhos espiam. / Passam soldados, / mas todas são pernas. Meus olhos espiam. / Tambores clarins / e pernas que passam” (ANDRADE, 2004, p. 27). O foco visual denuncia um olhar que desce, que pousa nas coisas, que procura

conformidade com elas, esse é um olhar de aceitação, de nivelamento com o mundo, de consentimento com as coisas. Esta é a perspectiva que aparece quando a *Máquina do Mundo* é rejeitada:

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

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

(ANDRADE, 2004, p. 303)

Desistir da Máquina do Mundo é repelir um vazio, desviar os olhos daquilo que se encontra artificialmente afastado, desproporcional, inatingível. Olhar para baixo é desistir de uma compreensão absoluta do mundo, aceitar o transitório, não como condição, mas como começo. O movimento de baixar os olhos assume-se plenamente como afirmação de vida, lugar de nivelamento e pacto. Este é o olhar de Orfeu, lugar de perda e desistência. Olhar que procura reter uma presença, criar uma conformidade; olhar de nivelamento, de supressão de dicotomias, de dissolução das formas; olhar que abdica de uma compreensão totalizante do mundo em detrimento de uma correspondência poética com ele. O que ele nos afirma é que o mundo é “Irreduzível ao canto, / superior à poesia” (ANDRADE, 2004, p. 141), não se trata, por isso, tanto de a

poesia dar sentido à realidade mas de a fazer nivelar absolutamente por ela, de criar uma concordância, uma dissolução. A desistência da máquina do mundo é também a desistência de uma *pesquisa ardente*, de uma visão *hermética*, conseguir deter a *total explicação da vida* seria desistir do mundo enquanto tal. Tal como em Orfeu, este olhar supre uma falta, preenche uma descompensação, cria uma presença, procura sustentá-la ainda que transitoriamente, mantê-la viva. Esse é um olhar gerador de ênfase. Olhar para baixo é aceitar o mundo, celebrá-lo através da visão, agradecê-lo, e é de vital importante a presença do agradecimento nesta poética: “Obrigado, irmão, pelo sol que me deste” (ANDRADE, 2004, p. 148), “Clara manhã, obrigado” (ANDRADE, 2004, p. 133). Para Davi Arrigucci “Desde o princípio, o poeta se situa (...) terra-a-terra, no lugar moderno e vazio do desgarramento da transcendência.” (ARRIGUCCI, 2002, p. 48). Nesse sentido, tal como em Orfeu, olhar para baixo é um ato de libertação, libertação de um vazio e libertação do Eu, momento de criação de uma unidade. Através deste olhar estabelece-se um pacto entre sujeito e objeto, entre *Eu* e *Mundo*; só este olhar possibilita a “ligação subterrânea entre homens e coisas” que nos fala o poema “Últimos Dias”, só ele nos reforça que no “sublime / cotidiano, tudo, mas tudo é nosso irmão” (ANDRADE, 2004, p. 216), o chão é por isso lugar de confluência de percursos unitários, lugar de comunhão que nos mostra uma origem comum, que nos evidencia que a nossa matéria é também a matéria das coisas. O olhar de Drummond é, por isso, um olhar de criação de uma confluência, de uma conformidade mais do que de um sentido. Para

Drummond o sentido está nas próprias coisas, por isso mesmo os olhos se baixam perante a *Máquina do Mundo*. Eles deixam de perguntar (de olhar para cima), “Sou apenas um homem. / Um homem pequenino à beira de um rio. / Vejo as águas que passam e não as compreendo”, “Ignoro profundamente a natureza humana e acho que não devia falar nessas coisas.” (ANDRADE, 2004, p. 196), estes versos do poema “América” encontravam já um eco no “Poema de Sete Faces”: “Porém meus olhos / não perguntam nada.” (ANDRADE, 2004, p. 5). O que está em causa é fazer corresponder a poesia com a vida, nesse sentido os momentos *Eu maior que o Mundo*, *Eu menor que o Mundo* e *Eu do tamanho do Mundo* não correspondem tanto a fases diferentes da poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas a uma procura de correspondência - de nivelamento entre a criação poética e a realidade. Não se tratam, na minha opinião, de três fases diferentes mas de três momentos coexistentes, intermitente e oscilatórios ao longo de uma obra tão vasta, três manifestações de uma procura de nivelamento com a realidade que se cristalizam num momento de confluência que passa também por um movimento descendente do olhar. Olhar para baixo é assim afirmar plenamente a vida. Esta não pretende, no entanto, ser uma visão redutora, uma vez que o olhar é um fenómeno absolutamente múltiplo na obra de Drummond. O que aqui quero sublinhar é que há um olhar de concordância que cristaliza diferentes momentos. Lembro-me aqui dos versos da poeta portuguesa Rosa Maria Martelo que ao referir-se à criação poética nos fala de “colar o vidro das palavras ao vidro das coisas” (MARTELO, 2009, p. 19). O que a poesia de

Drummond nos afirma tantas vezes é que há um olhar que une as coisas, um olhar gerador de ênfase que é criador de união, um olhar acelerador da realidade, um olhar de deslumbramento, esse é o olhar que procura unir *o vidro das palavras ao vidro das coisas*, que procura criar um ajuste, um *vidro do mesmo vidro*. Olhar para baixo é criar um nivelamento e uma concordância, um exercício de aceitação, uma afirmação de vida.

É importante reter como poucas vezes na poética de Drummond temos um olhar para cima e que muitas vezes a visão do céu é completada com a visão do chão, como se o céu tivesse de ser completado, preenchido, como se ele só fosse concebido enquanto espaço humanizado, “Oh que ceia mais celeste / e que gozo mais do chão!” (ANDRADE, 2004, p. 299). Não se trata tanto de uma fuga do supremo mas de uma procura do supremo no mínimo, no inóspito, no residual, esse é olhar de *A Flor e a Náusea*. Trata-se de desistir de uma possessão. O gesto de olhar para baixo afirma-se como um olhar criador de ênfase, um olhar de desaceleração e estranhamento. Retomaremos esta ideia de estranhamento um pouco mais à frente. Por agora é importante notar como este movimento é por vezes prolongado: “Vai-me a vista assim baixando / ou a terra perde o lume?” (ANDRADE, 2004, p. 399), há por vezes a detonação de um momento disfórico, outras vezes o olhar para baixo representa uma fuga do real, esse momento encontra-se perfeitamente retratado no poema “Vida Menor” de *A Rosa do Povo*:

A fuga do real,
ainda mais longe a fuga do feérico,

mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,
a fuga da fuga, o exílio
sem água e palavra, a perda
voluntária de amor e memória,
o eco
já não corresponde ao apelo, e este fundindo-se,
a mão tornando-se enorme e desaparecendo
desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,
senão inúteis,
a desnecessidade do canto, a limpeza
da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.
Não a morte, contudo.

Mas a vida: captada em sua forma irreduzível,
já sem ornato ou comentário melódico,
vida a que aspiramos como paz no cansaço
(não a morte),
vida mínima, essencial; um início; um sono;
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;
o que se possa desejar de menos cruel: vida
em que o ar, não respirado, mas me envolva;
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,
porque o tempo não mais se divide em secções; o tempo
elidido, domado.

Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.

Isso eu procuro.

(ANDRADE, 2004, p. 144)

A *fuga do feérico* é também aqui a *fuga do real*, momento que faz descender o olhar; o real, entendido aqui como uma experiência estética que não se pode suportar, provoca o reposicionamento do olhar que se afasta daquilo que, no real, é ofuscação para pousar no “pequenino, calado, indiferente / e solitário vivo”, essa vida mínima e essencial que é procurada só pode ser sentida em toda a sua pulsação através de um movimento descendente do olhar. Tal como nos afirma José Guilherme Merquior “o lirismo moderno implica a recusa de todo esteticismo; na literatura moderna, a ‘beleza’ se torna um valor subordinado; a aspiração à “autenticidade” passa na frente.” (MERQUIOR, 1976, p. 74). O encontro com a autenticidade das coisas passa, assim, pela celebração da vida menor, por “Amar o inóspito, o áspero, / um vaso sem flor, um chão de ferro” (ANDRADE, 2004, p. 263), o canto só pode, por isso, acontecer *rente ao chão*:

Essa viagem é mortal, e começá-la.

Saber que há tudo. E mover-se em meio

a milhões e milhões de formas raras,

secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
Ouvindo rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
(ANDRADE, 2004, p. 116)

O sublime em Drummond passa por um olhar de estranhamento da realidade. Momento de incomensurabilidade violenta dominado pela força do inusitado: “o chão está verde de lagartas mortas...” (ANDRADE, 2004, p. 85), “PROIBIDO PISAR NO GRAMADO / Talvez fosse melhor dizer: / PROIBIDO COMER O GRAMADO” (ANDRADE, 2004, p. 23), momento de enargeia, de realidade intensificada: “No adro da igreja há pinga, café, / imagens, fenômenos, baralhos, cigarros / e um sol imenso que lambuza de ouro / o pó das feridas e o pó das muletas” (ANDRADE, 2004, p. 38); mas desse olhar de estranhamento faz parte um olhar para o mínimo, para o inóspito, para o residual, “Como fugir ao mínimo objeto” (ANDRADE, 2004, p. 116): este é um exercício de desaceleração, de criação de ênfase, trata-se de *acender* a realidade, de intensificá-la; nele podemos ver o mesmo gesto que Baudelaire apontava em *Um Pintor da Vida Moderna*, de “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859), de possibilitar o *sublime cotidiano* de que nos fala o poema “Os Últimos Dias”; este é o momento que evidenciam os poemas “Resíduo”, “Vida Menor” ou a “Flor e a Náusea” entre tantos outros momentos na obra de Drummond. Trata-se de intensificar a realidade através de um olhar

nas coisas que reproduzirá sempre um primeiro olhar, trata-se, aqui, de simular o olhar da criança, de olhar para as coisas como se as víssemos pela primeira vez, este é para Shklovski o elemento principal do processo de singularização ou estranhamento: “El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por la primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (SHKLOVSKI, 1978, p. 61), Este é um instante de realidade intensificada, de epifania. Podemos observar aqui o momento que Jacques Lacan denomina de *Tuché*, ou “encontro com o real” (LACAN, 1978, p. 55), o instante em que tomamos consciência de algo que quase sempre nos tinha remetido para uma experiência automática, *Automaton*. O momento de estranhamento assume-se como um encontro com o real, com a tomada de consciência, ainda que transitória, de um gesto que antes passaria despercebido, que seria insignificante ou que remeteria para um estado de indiferença, de automatismo. o momento de *Tuché* é, por isso mesmo, um momento gerador de ênfase, de aceleração da realidade, de criação de uma consonância. É num momento de encontro com o real que o poema nasce, que ele faz comunicar diferentes tempos: “a Poesia deste momento / inunda a minha vida inteira” (ANDRADE, 1978, p. 16). O estranhamento é sempre um lugar possibilitador de um milagre, de uma aparição, o encontro com o real é também, por isso, o momento de uma suspensão temporal e espacial. Há nele um olhar de aceleração que se manifesta através de um “amor sem conta, / distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas” (ANDRADE, 1978, p. 174). Este é um olhar que

faz habitar, que materializa, que dá um chão, que dessubjetiva: “Chegou um tempo em que não adianta morrer. / Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação” (ANDRADE, 2004, p. 80). Trata-se de preencher uma lacuna, de não cair num vazio “Bonito demais. Sem humanidade. / Literário demais” (ANDRADE, 2004, p. 22); dar chão é, assim, fazer habitar, humanizar, preencher com vida, assumir um *canto telúrico* de celebração e bênção; afirmar-se, plenamente, como *poeta do finito e da matéria*. Tal como nos afirma Alfredo Bosi, “foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo anti-retórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno” (BOSI, 1993, p. 498). Interessa-nos, por isso, ver o movimento de olhar para o chão como uma figura, o lugar criador de uma Arte poética.

O movimento de baixar os olhos é também apresentado como um movimento que nos caracteriza como humanos, esse é o gesto que o poema “Um Boi vê os homens” cristaliza. Nele, o sujeito poético encontra-se fora do humano, trata-se de um olhar de despersonalização, de descentralização de uma perspectiva num dos poemas mais originais de Drummond:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto que se apresentam nobres
e graves por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,

como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.

Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.

(ANDRADE, 2004, p. 252)

O movimento de *baixar de cílios* mostra-nos um instante que marca uma condição humana, uma condição de perda, desde logo a perda da expressão; o que Drummond cristaliza aqui é um olhar para baixo que nos caracteriza como espécie, a perda de Orfeu é também a perda de uma expressão, há um olhar para baixo que é o encontro com uma sombra. O gesto humano de olhar para baixo, implicado neste poema marca um momento de suspensão temporal e espacial, um momento de intensificação da relação com o real. Este gesto que aqui fica cristalizado é, ao mesmo tempo, um instante de perda e um instante de encontro: encontro com uma presença, com uma condição, com uma consonância.

A humanização de um olhar animal ou vegetal pode ser encontrada também no poema “As Amendoeiras” onde Drummond simula um diálogo com uma árvore que se encontra ao alcance da sua janela:

- “Pediram-me um artigo. Escrevo
se me ajudares.” – “Claro.” – “Devo
falar de coisas transcendentas.”

- Não é carne para teus dentes.

Sê natural, modesto: Minas

não te ensinou as traças finas?”

(ANDRADE, 2004, p. 375)

O que a árvore propõe com *ser modesto e natural* é um exercício de consonância com a terra, ser como a terra, há uma lição de humildade que a terra dá, enquanto lugar de origem, Minas assumirá sempre esse lugar privilegiado em Drummond, lugar de raízes e origem das memórias infantis. Há um exercício de nivelamento e conformidade que a terra (humanizada) propõe ao homem (naturalizado); há uma lição da terra, tal como há uma visão humanizada do boi. Se no poema “Confidências do Itabirano” o sujeito poético se caracteriza como sendo feito de ferro, em “As Amendoeiras” ele diz-nos que “árvore é gente”, o corpo de ferro ou a terra humanizada partilham invariavelmente da mesma lição que passa pela mesma origem. Há uma lição da terra, uma lição do chão que passa, por exemplo, por uma mensagem de tolerância, humor e coragem:

Sobe, amendoeira! Vence a dura

fase de incerteza e procura,

e enquanto o tico-tico salta,

abre mais uma folha. E alta

leva tua floral mensagem

de tolerância, humour, coragem.

(ANDRADE, 2004, p. 376)

Quero deter-me aqui no humor como característica humanizada que Drummond atribui à terra. Se o céu se apresenta como o lugar privilegiado da idealidade, de encontro com o transcendente, o chão afirma-se “tão limpo de ambição” (ANDRADE, 2004, p. 356) que a sua condição de simplicidade e de humildade passa invariavelmente pelo riso. Dificilmente podemos associar o riso a uma condição de idealidade, se o riso nos afirma como humanos ele está definitivamente associado a uma celebração do chão. É interessante observar como as quedas no chão são dos acontecimentos que mais nos fazem rir, o cômico passa invariavelmente por este contacto com o chão, por aquilo que está habitado, que nos é tangível e comunicável, por aquilo que nos une: Quando Drummond vê na terra, (as amendoeiras), uma lição de humor ele está a configurar o movimento de olhar para baixo como uma forma de absorver essa lição, de a respeitar, como a forma de aceitar uma lição de sabedoria e humildade que imana da terra. Rir é acima de tudo desconstruir, quebrar, estilhaçar, esse é o caso do riso violento em Drummond. Há nele, por vezes, um riso incomensurável, que se alia a um momento violento, um riso que nasce da hiperconsciência de um gesto absurdo que nos caracteriza; esse é um riso que se configura como colossal, desestabilizador, mas é, acima de tudo, um riso que quebra com a transcendência, com a idealidade. Um riso que lembra o momento da infância em que estamos nas igrejas e alguém faz uma cara cômica, um riso de transgressão, que enfrenta um elemento proibitivo, aquele riso que quando começado não mais se pode deter, momento de explosão, de

ruptura, de quebra com o transcendente, de contacto com o chão. Já Henry Bergson nos afirmava uma dimensão puramente humana do riso:

“não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu” (BERGSON, 1983, p. 7)

Se o riso não se encontra fora do humano, ele é também indissociável de uma condição de materialidade do chão, de contacto humano com o chão. O riso faz habitar um vazio, preenche com vida, afirma-se por isso como um exercício de criação de ênfase, um momento de estranhamento, um ato de nivelamento com o mundo. O riso encontra-se, tal como o chão, “livre de ambição”. A ambição e o poder, são, por isso mesmo, o que a condição humana tem de menos risível. O que é risível, sim, é a quebra de uma estrutura de poder, o momento da queda, *ridículo*; sempre o chão se insinua no momento do riso. O que ele cria é uma ruptura com um vazio, está, por isso, do lado de um preenchimento, de um alagamento que passa por um estado de materialidade. Podemos dizer por isso que rir é encher, humanizar: criar e sustentar uma *ligação subterrânea entre homens e coisas*. O que está em causa em certo humor violento de Drummond é desdenhar, desprezar, rejeitar algo que se afasta do humano: “meu olho que ri e despreza” (ANDRADE, 2004, p. 130),

desprezar no sentido de ridicularizar, de dar chão, de *humanizar*. Nesse sentido o riso e o cômico em Drummond servem o mesmo efeito que o movimento de olhar para o chão, quando a *Máquina do Mundo* é desdenhada o que está em causa é um olhar que se aproxima do cômico pela sua dimensão de desprezo “despiciendo”, que cria ele próprio uma dissolução com a terra, com uma condição de humildade que a terra dá, com uma “mensagem de / tolerância, humour, coragem” que a terra e o humana pactuam entre si.

Criando outra vez um paralelismo com o poema “Um Boi vê os homens”, o momento de olhar para o chão marca uma condição humana, um momento que é ao mesmo tempo de perda e de encontro; através desse olhar “O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse” (ANDRADE, 2004, p. 118). O encontro com o chão marca por isso um encontro com o tempo presente, exercício de consonância, de celebração de um tempo tão invocado na poética de Drummond.

“Irredutível ao canto / superior à poesia” (ANDRADE, 2004, p. 141) “o mundo fala através do império das coisas, coisas ‘não apenas às vezes hominizadas ou antropomorfizadas, mas tirânicas, voluntariosas, imperativas, prepotentes, militantes, militares, militaradas, militarizadas, militarizantes, opressoras, caçadoras, castradoras, ou – equivalentemente – humilhadas, ofendidas, degradadas, sofridas. A relação sujeito-objecto se esvai” (HOUAISS, 1976, p. 28). Refiro aqui Antônio Houaiss para expressar melhor como o olhar para o chão dissolve a relação entre *Eu* e *Mundo*, sujeito e objeto; o que quero reter aqui, fundamentalmente, é que esta dissolução se afirma como o lugar de

nascimento de uma manifestação erótica. Este Erotismo deve ser visto como a criação de um estado de continuidade entre sujeito e objeto, estado que passa por um sentimento de multiplicidade que implica sempre a dissolução das formas. Podemos observar isto na enumeração caótica do poema “Idade Madura”:

serei médico, faca de pão, remédio, toalha,
serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,
serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:
tudo depende da hora
e de certa inclinação feérica,
viva em mim qual um inseto.
(ANDRADE, 2004, p. 191)

O império das coisas, *opressoras, prepotentes, imperativas*, tal como observa Antônio Houaiss pode ser transformado por uma *inclinação feérica* ou momento criador de ênfase que as revitaliza, que as liga indissociavelmente ao Eu, que as une a um estado de continuidade que nem sempre deixa de ser violento; que se alia a um instante onde a sensação de totalidade compactua com o sentimento daquilo que Bataille chama de abismo da individualidade: “Mas eu não sou as coisas e me revolto.” (ANDRADE, 2004, p. 126).

Se o riso humaniza tanto como uma visão de contacto com a terra, o contacto físico passa, invariavelmente, por uma condição de urgência: “mas preciso tocar pele de homem, / avaliar o frio, ver a cor, ver o silêncio, / conhecer

um novo amigo e nele me derramar.” (ANDRADE, 2004, p. 218). A urgência de sentir uma presença é a mesma urgência de Orfeu; o tato e o olhar refletem, aqui a mesma necessidade de criar uma presença: “Depressa que o amor não pode esperar!” (ANDRADE, 1978, p. 23). Detenhamo-nos num poema de Luiza Neto Jorge, “O poema ensina a cair”:

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

até à queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma.

(JORGE, 2008, p. 69)

Poderíamos dizer que se para Luiza Neto Jorge o poema ensina a cair, para Drummond ele ensina a rir dessa queda, entre as possíveis e múltiplas

lições do poema drummondiano está a de saber amar o chão, de o habitar, de o acender. Esse é o ato de conferir ênfase, de criar um olhar para o chão que o humaniza, que o acelera, que cria uma consonância com ele. O humor só pode, por isso, surgir desse contacto, nascer de um pacto, de uma correspondência plena entre homem e terra. Esse pacto e essa consonância só se afirmam no momento de o olhar que é o momento de o acender.

1.2 Um estremeamento, a possibilidade: Emily Dickinson e Carlos Drummond de Andrade.

*I dwell in Possibility -
a fairer house than Prose -
More numerous of Windows -
Superior – for Doors –*

Emily Dickinson.

Habitar a possibilidade – gesto também subentendido à poética de Drummond, lugar de mergulho na corrente de uma experiência múltipla, que afirma a poesia como uma casa mais ampla, mais justa, (de portas e de janelas maiores), aberta ao diálogo com outras vozes que a antecederam, que a ajudaram a erguer (a casa é então de todos e começou muito antes de nós, a casa está ainda em construção), a mesma condição de mergulho no possível, na experimentação contínua.

Desde logo comunicação na forma, num tom fragmentado, no verso por vezes curto, marcado por uma tendência elíptica, de síntese, mais evidente em Emily Dickinson, pelo uso do travessão, do anacoluto, da concisão, mas também presente em Drummond, em que a sensação de fragmentação e unidade coexistem a partir de uma contínua sensação de quebra e continuidade, conseguida, muitas vezes, pela enumeração caótica de certos poemas. Comunicação formal, temática, estilística, em duas vozes que se aproximaram na sua concepção de poesia, nas diferentes formas de intensificação da realidade, nas suas perspectivas e nos seus ângulos de

observação, na forma pela qual os sujeitos poéticos se posicionam perante o mundo e dialogam com ele, em como fazem a apologia do sensível, do material, do efêmero, em como se posicionam perante o tempo, na valorização de uma experiência sensível, finita, na presença de uma noção de humildade que percorre transversalmente estas duas criações.

As duas poéticas partilham de uma visão erotizada da natureza. Em Emily Dickinson a natureza faz parte de uma experiência total que rodeia em absoluto o sujeito poético, natureza que vence, que conquista, que rodeia e se confunde com a individualidade, natureza cujas formas são exaltadas, do clima, à paisagem, ao por do sol, às diferentes tonalidades da luz, a uma visão do chão que o percorre e intensifica, (o cogumelo, a flor, o rato), a natureza manifesta-se como afirmação de vida, captada por um olhar poético que se considera a si mesmo testemunhal, descritivo, um olhar que absorve, que afirma: “Beauty – be not caused – It Is –”; olhar que nos diz que a estesia nos rodeia e que a poesia apenas a capta, a absorve e transmite; o principal atributo do poeta é, a partir desta ideia, a capacidade de atenção, de singularização, olhar que aproxima definitivamente estas duas poéticas. A atenção e a singularização só é possível, no entanto através de uma intensificação da realidade observada, através do exercício de conferir ênfase, de provocar aquilo que nos afirma Henri Michaux: “Em poesia, vale mais sentir um estremeamento a propósito de uma gota de água que cai em terra e comunicar esse estremeamento, do que expor o melhor programa de entreatada social.” (MICHAX, p. 2), estremeamento de que nos fala este poema de Emily Dickinson:

A drop fell on the apple tree.
Another on the roof;
A half a dozen kissed the eaves,
And made the gables laugh.

A few went out to help the brook,
That went to help the sea.
Myself conjectured, Were they pearls,
What necklaces could be!

The dust replaced in hoisted roads,
The bird jocosely sung;
The sunshine threw his hat away,
The orchards spangles hung.

The breezes brought dejected lutes,
And bathed them in the glee;
The East put out a single flag,
And signed the fête away.

(DICKINSON, 2003, p. 120)

O estremeamento causado pelas gotas que caem é provocado por um olhar intensificador da realidade que observa singularmente uma vibração única, estremeamento que nos passa por uma experiência de desaceleração do entorno, para singularizar um objeto e o transfigurar, este é um olhar que

intensifica uma vibração no objeto, que provoca um estranhamento, e dessa forma, um contacto pleno com o presente, olhar omnipresente também na poética de Drummond, que nos afirma: “Que tristes são as coisas ,consideradas sem ênfase” (ANDRADE, 2004, p. 119), esse é o olhar de “A flor e a náusea”, a natureza como rompimento, como afirmação de vida, que brota e irrompe num cenário urbano, natureza erotizada nas suas pulsões vitais, de novo trata-se aqui de comunicar um estremeamento, da necessidade urgente de o exprimir: “Façam completo silêncio, paralistem os negócios, / garanto que uma flor nasceu.” (ANDRADE, 2004, p. 119). Perspetiva do chão, presente a todo o momento em Emily Dickinson, atentemos ao campo semântico do mínimo, do residual:

God made a little gentian;
It tried to be a rose
And failed, and all the summer laughed.
But just before the snows
There came a purple creature
That ravished all the hill;
And Summer hid her forehead,
And mockery was still.
The frosts were her condition;
The Tyrian would not come
Until the north evoked it.
“Creator! Shall I bloom?”
(DICKINSON, 2003, p. 111)

Tanto em Carlos Drummond de Andrade como em Emily Dickinson é a exaltação do mínimo que acontece: “Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande?” (ANDRADE, 2004, p. 116) trata-se de “amar o inóspito, o áspero, / um vaso sem flor, um chão de ferro” (ANDRADE, 2004, p. 263), exercício que se afirma como um imperativo, uma atitude constante: “Este o nosso destino: amor sem conta, distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas, (ANDRADE, 2004, p. 263). A erva, o cogumelo, o rato nos poemas de Dickinson, o chão pedregoso de Minas, o mineral, o ferro nos poemas de Drummond mostram a perspectiva de uma visão do chão, de um olhar que intensifica e amplia:

How happy is the little stone
That rambles in the road alone,
And doesn't care about careers,
And exigencies never fears;
Whose coat of elemental brown
A passing universe put on;
And independent as the sun,
Associates or glows alone,
Fulfilling absolute decree
In casual simplicity.
(DICKINSON, 2003 p. 102)

De novo em contacto com Henri Michaux, este olhar intensificador da realidade é um olhar que faz habitar, que preenche com vida, que humaniza: “Qual a

finalidade da poesia?” – A de nos tornar habitável o inabitável, respirável o irrespirável.” (MICHAUX, p. 2). Nas duas poéticas este exercício de criação de ênfase passa pela exaltação daquilo que é frágil, perecível, perene, pela intensificação de um estado de finitude, de transmutação. “Poeta do finito e da matéria”, assim se autocaracteriza Drummond no primeiro poema de *A Rosa do Povo* (1945), ainda em “Consideração do Poema” nos diz: “Eis aí meu canto. / Ele é tão baixo que sequer o escuta / ouvido rente ao chão.” (ANDRADE, 2004, p. 116). Trata-se de vislumbrar aquilo que num estado de finitude é continuidade, aquilo que se afirma como eterno, de isso nos fala o poema “Resíduo”:

De tudo ficou um pouco.
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gogos. Da rosa
ficou um pouco.

Ficou um pouco de luz
captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco
(muito pouco).

(...)

(ANDRADE, 2004, p. 158)

É por uma condição de finitude que se evidencia um estado de imortalidade, uma continuidade, um estado aberto do ser, disso nos fala o poema “Memória”, de *Claro Enigma* (1961)

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

(ANDRADE, 2004, p. 252)

Consciência de um estado de finitude, que é um estado de poder, uma afirmação de vida: como afirma Emily Dickinson “To be alive – is Power - / Existence – in itself -/ Without a further function - / Omnipotence – Enough - / To be alive – and Will! / ’Tis able as God - / the Maker – of Ourselves – be what - / Such being finitude!” (DICKINSON, 2014, p. 372), ou ainda:

My friend must be a Bird -
Because it flies!

Mortal, my friend must be,

Because it dies!

(...)

(DICKINSON, 2014, p. 210)

Nos dois casos se manifesta uma poética do finito e da matéria, que opta pelo transitório, pelo perecível, pelo chão, pelo mínimo e residual, ou dito de outra forma, uma poética que procura suprir um vazio, romper com toda a idealização, e nessa idealização, quebrar com a ideia de uma transcendência afastada e distante, trata-se, nos dois casos, de habitar aquilo que nos está perto, de conferir ênfase ao que há de mais imediato e próximo, de pisar o chão e de o acender; não se trata de desistir em absoluto de uma transcendência, mas de afirma-la, através de um exercício de criação de ênfase, naquilo que nos é imediato e apreensível, esta ideia fica plenamente concretizada neste poema de Emily Dickinson:

Who has not found the heaven below

Will fail of it above.

God's residence is next to mine,

His furniture is love.

(DICKINSON, 2003, p. 58)

Amar o imediato, o pequeno, o residual é assumir que há um microcosmos que é o reflexo de um macrocosmos, é desistir de uma

contemplação vazia, de um espaço que não é por agora experimentável, aquilo que Drummond refere como “A fuga do feérico” (ANDRADE, 2004, p. 143), as poéticas de Emily Dickinson e Carlos Drummond de Andrade partilham da concretização desta ideia, aquilo que Emerson nos afirma desta maneira: “The invariable mark of wisdom is to see the miraculous in the common” (EMERSON, 2000, p. 38). Atentemos a este poema:

Heaven is what I cannot reach!

The apple on the tree,

Provided it do hopeless hang,

That “heaven” is, to me.

The color on the cruising cloud,

The interdicted ground

Behind the hill, the house behind, -

There Paradise is found!

(DICKINSON, 2003, p. 53)

Doutra forma Novalis afirmaria: “Cada objeto amado é o centro de um paraíso” (NOVALIS, 1988, 64), aforismo que reflete grande parte da visão destas duas poéticas. Não se trata de desistir do transcendente mas de optar por concretizá-lo no material e no finito, esse é o gesto subentendido no poema “Máquina do mundo”, o que este poema evidencia com a figura de desviar os olhos para o chão é a desistência de uma procura num espaço vazio, a opção de

intensificar a realidade imediata, de desistir de uma compreensão totalizante do mundo, de não cair num vazio “Bonito demais. Sem humanidade. / Literário demais” (ANDRADE, 2004, p. 22), trata-se, em suma, de fazer habitar, de preencher com vida, de romper com a idealidade e um lugar simbólico artificialmente afastado, evidenciar aquilo que Emily Dickinson nos concretiza desta forma: “Life is but life, and death but death! / Bliss is but bliss, / and breath but breath!” (DICKINSON, 2003, p. 7), a visão que Carlos Drummond de Andrade afirma como: “A vida apenas sem mistificação” (ANDRADE, 2004, p. 80), a vida concretizada, preenchida, absorvida e transfigurada por um olhar poético que a intensifica, que a expande mas que rompe ao mesmo tempo com todo o excesso que há na idealidade; Trata-se de viver poeticamente o mundo, naquilo que Clarice Lispector afirmava como estado de graça, de habitar uma intensificação, uma expansão, um estranhamento, “Inebriate of air am I” (DICKINSON, 2003, p. 16), emersão do divino na realidade imediata, concretização de um milagre, experiência de êxtase contínuo: “Come slowly, Eden! / Lips unused to thee, / Bashful, sip thy jasmines, / As the fainting bee, / Reaching late his flower, / Round her chumber hums, / Count his nectars – enters, / and is lost in balms!” (DICKINSON, 2003, p. 163), afirmação do divino na matéria, condição de uma realidade que afirma o finito como uma experiência de paraíso, ideia de uma evolução contínua que nos afirma “Parting is all we know of heaven” (DICKINSON, 2003, p. 56). O imediato aparece então sempre como aquilo que concretiza uma experiência transcendente, trata-se, em todo o caso, de um reflexo, de uma continuidade:

A Pit – but Heaven over it –
And Heaven beside, and Heaven abroad,
And yet a Pit –
With Heaven over it.
(DICKINSON, 2014, p. 18)

Optar por um canto telúrico é assumir uma atitude de humildade, um contacto, pleno com a terra (húmus), uma ligação ao chão, dessa humildade nos fala o poema “América”: “Sou apenas um homem. /Um homem pequenino à beira de um rio. / Vejo as águas que passam e não as compreendo.” (ANDRADE, 2004, p. 196), partilhando a mesma visão Emily Dickinson afirma:

I’m nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there’s a pair of us?
Don’t tell! They’d advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog -
To tell one’s name – the livelong June -
To an admiring Bog!
(DICKINSON, 2003, p. 190)

Afirmar uma condição de humildade passa também pela valorização daquilo que é impessoal, pela desvinculação de uma individualidade fechada, pela proposta de um estado aberto e contínuo do ser. Exercício que afirma: “Ignoro profundamente a natureza humana / e acho que não devia falar nessas coisas.” (ANDRADE, 2004, p 196).

O tema do tempo é outra das pontes pelas quais estas duas poéticas dialogam entre si; se a nível espacial se dá a apologia do finito e da matéria, a nível temporal, é o tempo presente que é privilegiado; na poesia de Emily Dickinson é praticamente inexistente o passado ou o futuro, pode-se falar de uma concreção temporal que nos é propiciado através de um carácter fortemente epigramático. Em Carlos Drummond de Andrade o passado emerge e toma por vezes tudo em redor, mas a ele se sobrepõe a absolutização do instante presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (ANDRADE, 2004, p. 80). O presente torna-se uma experiência total, o resultado de uma experiência oceânica: “Mas a poesia deste momento / inunda a minha vida inteira” (ANDRADE, 2004, p. 21), “Este tempo e não outro sature a sala” (ANDRADE, 2004, p. 217), aquilo que Emily Dickinson afirma desta forma: “Forever – is composed of Nows –“ (ANDRADE, 2014, p. 96). A exaltação do instante serve esse mesmo estranhamento e singularização da realidade imediata, a presença de uma experiência corpórea. Olhar para o mínimo objeto, intensifica-lo e revitaliza-lo, esse é o lugar de um milagre. Através deste olhar estas duas poéticas partilham de uma mesma

visão, uma mesma maneira de estar poeticamente no mundo, uma mesma forma de se relacionar com ele, de se posicionar nele, de o sublinhar e captar.

Se por um lado estamos a evidenciar um contacto, estamos também a sublinhar as diferenças: os tempos, as línguas, o diferente grau de contacto literário, um enquadramento histórico, geográfico e social tão díspar quanto os cenários que os rodearam; mas neste caso as diferenças enfatizam ainda mais um contacto plural, um estar no mundo que partilha visões comuns, que compartilhem perspectivas, atitudes, recursos e formas de estilo, que afirmam plenamente a poesia como um espaço gerador de possibilidades, multiplicador de perspectivas, intensificador da nossa relação com o real: uma zona de transbordamento, o aperfeiçoamento contínuo de uma casa mais justa.

1.3 Um Canto Torto

A poesia é incomunicável.

Fique torto no seu canto.

Carlos Drummond de Andrade.

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto.

Octavio Paz

Uma das frases imperativas de Drummond, que podemos extrair de uma rede de leituras intensas, é que nada é assim tão simples, que afirmar, mesmo poeticamente, é perigoso e talvez vazio, que a pergunta é por vezes mais sincera, mais empática e mais original; ela permite uma redefinição das estruturas, um abanão ou estremecimento naquilo que parecia um conhecimento sólido, estruturado e estéril. Esse é também o poder de certa negatividade em Drummond, a negação não é apenas uma força destruidora, ela implica também na sua poética uma reconstrução, um poder regenerador e edificante do eixo eu-realidade, um movimento que se aproxima a uma esperança, a um salto que se dá no interior. Nesse sentido devemos ver o questionamento e a negatividade em Drummond como um exercício de reconstrução. Tomemos como exemplo o poema “Segredo” de *Brejo das Almas* (1934):

A poesia é incomunicável.

Fique torto no seu canto.

Não ame.

Ouço dizer que há tiroteio

ao alcance do nosso corpo.

É a revolução? o amor?

Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.

O mar transborda de peixes.

Há homens que andam no mar

como se andassem na rua.

Não conte.

Suponha que um anjo de fogo

varresse a face da terra

e os homens sacrificados

pedissem perdão.

Não peça.

(ANDRADE, 1978, p. 41)

O uso do imperativo negativo que conclui cada uma das estrofes sustenta menos um esforço de negação do que uma força reconstrutora, há uma tensão que culmina com cada verso final, “é a revolução? o amor? Não diga nada.”, o

silêncio que preenche cada uma das estrofes é, em si um silêncio vivo, que sugere uma rebentação, um transbordo, os versos: não ame / não diga nada / não conte / não peça, parecem impor um novo imperativo, uma nova urgência. Diante da revolução ou do amor, exercícios indissociáveis, não dizer nada é uma ordem. Mas essa suspensão no discurso (lógico e linear) faz nascer um novo discurso, o único dizer possível para exprimir conceitos como o amor ou a revolução: o dizer poético se alicerça nessa suspensão do discurso. Nesse sentido a poesia é incomunicável naquilo que um discurso prático e utilitário expressa, numa lógica de informação. A sua potencialidade aproxima-se mais da comunhão e da tomada de consciência, o seu espaço é o da desautumatização e da possibilidade. Aquilo que no poema, a uma primeira vista poderia parecer apatia, é um convite a uma deflagração, a um estremecimento. Os choques semânticos partem do confronto entre as forças de movimento e imobilidade: fique torto, / não ame / tiroteio, / nada / transborda / varresse, são expressões que criam uma rede contrastante; o silêncio e a aquietação que são pedidos constituem em si o motor que possibilita o poema, o encontro com um segredo, partilhável unicamente através de uma ruptura com a própria comunicação, através de um *canto torto*. Já John Gledson chamava a atenção para a plurissignificação deste canto. Se o verso “fique torto no seu canto” pode ser lido como um incentivo a um estado de imobilidade entre duas paredes face à impossibilidade de comunicação da poesia, ele pode ser lido também como uma justificação e uma forma de estar na poesia, (um canto torto). Nesse sentido “Segredo” condensa também uma Arte poética que dialoga com o “poema de

sete faces”, contacto aqui também estabelecido pela presença do anjo de fogo que varre a face da terra. Ser gauche na vida, (ser torto) poeta de um canto torto, são expressões que apontam para um estado que Drummond reivindica desde o início como necessário à sua criação poética, a um estar no mundo sincero e concordante com a realidade: só torcidamente podemos estar de acordo com o mundo, só torcidamente o canto pode acontecer, só de uma forma *torta* se pode falar de amor e de revolução. Doutra forma (categorizável e lógica) tudo o que for dito corresponderá a uma mentira, será comunicação vazia. A poesia, encontra-se então, livre da comunicação, livre de qualquer fim utilitário e quantificável, o seu canto terá de ser, desde agora rebaixado, próximo do chão, rastejante, a sua dignidade não é mais a da Antiguidade, ela passa agora por um exercício de concordância, de nivelamento e de humildade, um exercício de atenção; para estar de acordo com um mundo torto, o canto tem de ser forçosamente torto, despido de uma retórica vazia e de um excesso de artifício que deixa agora de fazer sentido. Face à afirmação em linha reta que a lógica comunicativa impõe, o poema exige curvaturas, linhas dobras, atalhos, torceduras, ele absorve a espantosa diversidade do mundo para nos dizer (ainda que de forma tímida), que a realidade é bem mais complexa do que isso, que a pergunta é necessária, que o caminho se faz de aproximações, de regressos e de desvios, que o poema, se quiser estar de acordo com a vida tem que se mostrar despido, livre, carregado de sentido. Analisando o poema “A flor e a Náusea” João Alexandre Barbosa fala-nos precisamente em *A Leitura do Intervalo*, “daquilo que é literatura na leitura da literatura: a plurissignificação

e por isso a intensificação da referencialidade.” (BARBOSA, 1990, p. 23). A Intensificação da referencialidade que num ato comunicativo gera vaguidade mas que num ato poético gera amplitude e possibilidade sugestiva e expressiva, no dizer poético concordante com o nosso tempo, o dizer torto de Drummond, possibilita um dizer carregado de sentido, que aponta em várias direções, que tem vários centros, que é pluridimensional, que sugere os vários ângulos possíveis da visão de uma coisa, acontecimento, objeto, ser.

A poesia de Drummond multiplica continuamente os pontos perceptivos, no interior do próprio poema, o que lhe confere uma sugestão de movimento e de montagem próximo da linguagem do cinema. Contra uma perspectiva unidirecional ela propõe uma pluralidade de olhares, uma migração continua entre interior e exterior, um reposicionamento mental e emocional vívido e constante, o próprio título do “poema de sete faces” sugere esse movimento e ato de desdobramento, contra um plano unitário o poema de Drummond propõe a confluência de ângulos, a busca incessante de uma totalidade perceptiva, busca que se faz no interior da própria linguagem e que implica uma autocaracterização poética, um tom fragmentário que não deixa nunca de coexistir com um sentido de unidade. Dizer tortuoso e dizer-busca em que a escrita é em si um sentido, que para, que muda de direção, que desacelera, que exige reiteradamente e profundamente um exercício de sinceridade e concordância para com o (nosso) tempo e o nosso mundo. Uma concordância totalizante que pede um exercício de depuração contínuo; falar de amor em 1945 terá de ser forçosamente diferente de falar de amor 10 anos antes, falar de

deus, de liberdade, de revolução exige um poder de concreção e visualidade cada vez mais apurado, um conhecimento profundo das estruturas da língua, dos usos dos diferentes registos, de todo o seu poder expressivo. O exercício de depuração parte de uma atualização da palavra, que, para corresponder a um ato de sinceridade, terá de renascer a cada nomeação, nesse sentido, originalidade e sinceridade passam a ser vistas como duas forças indissociáveis. Para expressar a dor que sentimos diante da morte de um familiar de alguém, as frases feitas ou construídas, como (os meus pêames ou, sinto muito) parecem dar-nos pouco, para refletir um gesto empático ou o reflexo de um estado interno a força de originalidade tem de surgir como um reflexo, como um espelho, a língua tem de ser tratada em toda a sua plasticidade e expressividade. Atentemos ao poema “Os ombros suportam o mundo”,

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.

Tempo de absoluta depuração.

Tempo em que não se diz mais: meu amor.

Porque o amor resultou inútil.

E os olhos não choram.

E as mãos tecem apenas o rude trabalho.

E o coração está seco.

Em vão as mulheres batem à porta, não abrirás.

Ficaste sozinho, a luz apagou-se,

mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.

És todo certeza, já não sabes sofrer.

E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?

Teus ombros suportam o mundo

e ele não pesa mais do que a mão de uma criança.

As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios

provam apenas que a vida prossegue

e nem todos se libertaram ainda.

Alguns achando bárbaro o espetáculo,

Prefeririam (os delicados) morrer.

Chegou um tempo em que não adianta morrer.

Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.

A vida apenas, sem mistificação.

(ANDRADE, 1978, p. 55)

Se observarmos uma primeira definição do termo “depuração”, encontramos as seguintes expressões: “remoção de impurezas ou partes heterogêneas de um corpo ou substância, limpeza, purificação, deteção e supressão de erros, apuro na atitude, no estilo, na técnica, refinamento.”. A depuração, que Drummond atribui como característica do seu tempo afirma-se como uma responsabilidade absoluta diante da linguagem, a exigência que se tem de ter diante da utilização de cada palavra, o tempo que ela exige, a restauração que ela tem de ter diante de cada contexto, esse exercício de depuração exige forçosamente uma desaceleração e um canto torto, tortuoso,

que reivindica uma experiência radical em que a palavra é restituída à sua força original, à sua fonte, só nesse nascimento ela pode ser atual. Dizer meu deus ou dizer meu amor pode ser inútil mas essa inutilidade é necessária como um oxigénio, se as palavras forem, a cada momento, limpas (das montanhas de cinza, de que nos fala Guimarães Rosa), limpas de um automatismo e de uma carga vazia de sentido, apuradas no seu poder sugestivo, enriquecidas com novos centros, com novo poder de referencialidade. Talvez Drummond nos diga, até ao limite, que qualquer ato de comunicação é impossível, que os seres e as coisas não comunicam, que se se a linguagem não recuperar essa fundação original o ser se encontra sozinho, desprovido de um contacto, emparedado. Tortuosamente pode-se restaurar um sentido, pode-se permitir um contacto sincero, depurado e autêntico entre seres, tempos e espaços. Restituir e depurar é uma ordem, um exercício radical que se tornou urgente. Repensar é urgente, não cair é urgente. Questionar é urgente. Negar um só caminho (o mais fácil), entrar profundamente na raiz da palavra torna-se um imperativo, uma ordem: a palavra corresponde agora a uma força de vida e a uma ressurreição. É de vital importância aquilo que nos afirma Guimarães Rosa quando entrevistado por Günter Lorenz em Janeiro de 1965: “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” (ROSA, 1965); A linguagem torna-se indissociável da vida, de uma corrente que se apura, que se aperfeiçoa:

“Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida.” (ROSA, 1965)

Trata-se de assumir diante da palavra um balanço, sentir o seu peso e gravidade; usar a palavra como se ela tivesse acabado de nascer é livrá-la uma sobrecarga, mas também retirar o seu excesso de ornamento, de retórica e de artificialidade, dotá-la de uma densidade própria, conferir-lhe atrito e materialidade, contacto com o chão: “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação.”. Vida a que se aspira na sua conceção total, celebrada no mínimo, que se afirma como uma resistência. A negação que começa e irrompe ao longo de todo o poema é a base de toda a positividade: se o amor resultou inútil e não se diz mais meu deus, isso constitui, por si só, o núcleo de uma afirmação de vida. O que Drummond nos traz continuamente na sua poesia é um grito que destroça para possibilitar uma reconstrução, um estilhaçar que permite um novo agrupamento e unidade. Já John Gledson, referindo-se a *Alguma Poesia*, sublinhava essa mesma dimensão:

Pode-se estranhar que o primeiro livro de Drummond seja já tão negativo. Mas cremos que a sua posição se descreve muito exatamente como niilismo (e não como pessimismo). Isto é, o poeta não aceita nenhum valor ou sistema de

valores como guia válido neste mundo em que ‘perdeu o seu ritmo’ – as repercussões de sua posição sentem-se, com efeito, na poesia de maneira imediata. É possível ver que a negatividade do seu ponto de vista lhe dá poder poético, porque contribui não só para a mordacidade da poesia, como para a sua capacidade de penetrar além da superfície das coisas.

(GLEDSON, 1981, p. 84)

A negação é então uma força que desequilibra as estruturas para as reerguer, que desconstrói, que supera e que torna ilimitado, que permite uma abertura, é a própria negatividade que possibilita em si a ideia de uma esperança, que, dando-lhe um fundo permite um contraste, uma maior nitidez, a vivência de um paradoxo que dá especial poder de concreção ao poema. Tortuosamente, há uma esperança, um caminho que se torna assim plural, uma perspectiva que penetra além da superfície das coisas, que se aproxima a um mergulho, denso e prolongado, a uma condição de verticalidade, de ascensão e queda, movimentos repetidos ao longo da poesia de Drummond. No seu ensaio “A poem is a walk” de 1967 A. R. Ammons diz-nos:

I would suggest you teach that poetry lead us to the unstructured sources of our beings, to the unknown, and returns us to our rational, structured selves refreshed. Having once experienced the mystery, plenitude, contradiction, and composure of a work of art, we afterwards have a built-in resistance to the slogans and propaganda of over-simplification that have often contributed to the destruction of human life. Poetry is a verbal means to a non-verbal source.

It is a motion to no-motion, to the still point of contemplation and deep realization. Its knowledges are all negative and, therefore, more positive than any knowledge. Nothing that can be said about it in words is worth saying. (AMMONS, 1967, p. 8)

Resistir face à hipersimplificação é tão urgente como respirar, é forçoso e necessário um Canto torto que repense as hierarquias, que destrua qualquer olhar de superioridade, que resista a um discurso vazio e cego face ao outro, que imponha um olhar mais amplo.

O dizer de Drummond torna-se assim um dizer carregado de sentidos, um canto torto que privilegia a rede sobre a linha, a dança sobre a marcha, mostrando em toda a extensão a complexidade as relações que tecem o nosso caminhar sobre o mundo: que possibilita uma reflexão mais viva sobre o viver humano com tudo aquilo que esse viver tem de contraditório, complexo e profundo. As aporias, os desvios, os atalhos, os lugares em que os paradoxos se constroem.

II. O MÍNIMO

*Vou prestar atenção, o que embeleza a vida, porque quando
não se precisa prestar atenção em nada, então não há vida nenhuma.*

Robert Walser

*Pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar, olhar com força para
uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé.*

Clarice Lispector

Tomemos como ponto de partida a palavra *atenção*. A sua origem vem do latim, “attendere”, que significa literalmente *esticar-se, mover-se, estender-se para*. Na atenção estendemos a mente para algo, aproximamos um objeto dos olhos, movemo-nos na sua direção: optamos por ele, reagimos à sua presença que se torna mais vívida e nítida. Compartimos um ângulo, uma linha, uma relação: a atenção intensifica e focaliza a percepção, nisso ela é um olhar com força que isola o objeto, que traça um círculo à sua volta. E aqui centremonos, por momentos, no poema “Maçã” de Manuel Bandeira:

Por um lado te vejo como um seio murcho;

Pelo outro, como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário.

És toda vermelha, como o amor divino.

Dentro de ti, em pequenas pevides,

Palpita a vida prodigiosa,

Infinitamente.

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num prato pobre de hotel.
(BANDEIRA, 1966, p. 157)

Pelo predomínio das sensações visuais, pelo apelo à cor, à forma e ao enquadramento, o poema lembra aqui uma pintura, um quadro estático que sugere a ideia de uma natureza morta, fazendo invocar, a fórmula de Horácio, *Ut pictura poesis*: “assim como a pintura, a poesia”. A maçã impõe-se como um objeto para o olhar, vista por fora através de comparações em que se distinguem suas formas por lados opostos, para depois ser enfatizada a vivacidade da sua cor. A visão da maçã invoca também uma técnica de criação cubista, ao observar o objeto nos seus diferentes planos e ângulos, a visão torna-se assim uma visão de conjunto, que contorna o objeto, na sua totalidade, primeiro do exterior, e logo do interior: “dentro de ti em pequenas pevides / Palpita a vida prodigiosa / Infinitamente”. Na última estrofe gera-se um olhar de zoom out, que confere um enquadramento da maçã no espaço, ao lado do talher e depois no quarto “pobre” de hotel, entre utensílios e espaços humanos, sugerindo uma humildade e percibibilidade que contrasta com a penúltima estrofe, dando-lhe maior força e poder de concreção.

Através da atenção, a percepção é intensificada, gerando um olhar de aprofundamento e fascínio. A aparente simplicidade da maçã oculta algo maior; a latência da vida infinita que está concentrada nas suas sementes, o apelo à eternidade que elas contêm enquanto condensação de diferentes

tempos, enquanto materialização de um tempo já futuro, de uma vida continua: a ênfase está agora nas entranhas do fruto, no seio da sua dimensão mínima. Em contacto com Davi Arrigucci, podemos falar neste poema de um sublime oculto que o exterior, aparentemente simples da maçã, esconde. (ARRIGUCCI, 2009, p. 21) Sob esta aceção o poema dá a ver, alumbrando: desoculta o sublime mostrando a continuidade das coisas e a sua singularidade.

Se a maçã esconde no seu interior a potencialidade e o milagre da vida, ela não deixa de ser apresentada entre coisas humanas - presente num quarto pobre de hotel, ela mostra-se pobre, partilhando com o poeta uma condição humilde. O sublime manifesta-se assim humanizado, também ele precário, tornado visível, através do poema, numa condição de finitude e percipiabilidade. Nesta aceção a poesia desvenda, humaniza e desentranha. Este último verbo é particularmente querido a Manuel Bandeira na sua reflexão sobre a poesia: “desentranhar a poesia das coisas” é observá-las além das suas formas externas, enfatizando um olhar que vai para além da superfície, que atinge o objeto na sua essência, que produz ênfase, no sentido originário da palavra: *in-phos (Na luz) – Iluminar, mostrar, destacar, ato de fazer ver claramente*. Sob esta ideia a poesia ilumina, dá a ver mais claramente, extrai o eterno do transitório e do fugaz, permitindo senti-lo pulsar no mínimo, no ínfimo, no residual – sem cair nos perigos de uma abstração genérica e superficial – o poema dá-nos um fundo, mostra-nos um caminhar terreno, uma visão rasante, para o chão ou a partir do chão. Um caminho plural e humilde. Mostra-nos o sublime a partir do seu contacto humano, de outra forma também Manuel Bandeira ou Carlos

Drummond de Andrade poderiam ter afirmado como o poeta português Daniel Jonas: “A minha linguagem procura humanizar o sublime, por assim dizer, sem que o torne necessariamente prosaico” (JONAS, 2017,). Esta afirmação mostra um pouco do caminhar plural destas duas poéticas, nas suas ambivalências e amplitudes. Da mesma forma que o início do poema “de porta em porta” de Alexandre O’Neill:

Quem? O infinito?
Diz-lhe que entre.
Faz bem ao infinito
Estar entre gente.
(O’NEILL, 2002, p. 134)

Poema que dialoga intertextualmente com “L’Éternité” de Arthur Rimbaud:

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L’Éternité.
C’est la mer allée
Avec le soleil.
(RIMBAUD, 1995, p. 87)

Reparemos por instantes neste diálogo. Em “L’Éternité” de Arthur Rimbaud o sublime manifesta-se através do desmedido, de uma proporção que está afastada do humano, que se encontra distante; numa outra escala: o mar e

o sol apresentam-se como espaços vastos, dados à contemplação do poeta, representando um mundo que parece inacessível de apreender numa experiência de finitude. No poema de Alexandre O'Neill, o infinito é apresentado também através de uma pergunta “Quem?”, mas desta vez ele é personalizado a partir de alguém que bate à porta, diante da qual está uma terceira pessoa. A voz poética diz então que entre, que “faz bem ao infinito / estar entre gente”, o humor da imagem torna-se assim visível através do inusitado, do inesperado da associação semântica, do poder de concreção que é dado a um conceito tão vago e difícil de apreender como o infinito; ao sublime da imagem é conferida uma dimensão humana, e é essa mesma condição que propícia o seu aspeto cómico, o humor que nasce do inesperado da situação. O poema de Alexandre O'Neill fala-nos de uma humildade necessária quando falamos de conceitos tão extensos e afastados do humano, essa é a mesma humildade que perpassa o poema “maçã”, e também a mesma que tece a poética de Drummond, a de um sublime humanizado, de um sublime precário, que pulsa naquilo que é percível, que se encontra invariavelmente entre nós, nos nossos gestos e nos nossos passos, nos nossos utensílios, que se concretiza no mínimo, no inóspito e no residual, “Como fugir ao mínimo objeto” (ANDRADE, 2004, p. 116). Na atenção face ao mínimo está grande parte da vitalidade da poesia de Carlos Drummond de Andrade, nela se evidencia grande parte do seu poder reflexivo e expressivo, do seu poder de concreção e da sua visão do mundo.

Reparemos, aqui, no tríplice significado que Giordano Bruno confere ao conceito de mínimo na sua obra “De tríplice Mínimo et mensura”:

“1) o ‘mínimo’ indica um lugar de unidade divina que está acima de tudo e em tudo; 2) o ‘mínimo’ é identificado como ponto matemático (punctum); 3) o ‘mínimo’ representa o átomo físico (atomus).”

Para Giordano Bruno, o mínimo é ao mesmo tempo um conceito matemático, físico e metafísico, algo que não pode existir independentemente do plano ou espaço infinito, uma unidade que faz coexistir polaridades contrárias: “No mínimo todas as coisas contrárias coincidem, os pares e os ímpares, o muito e o pouco, o finito e o infinito; porque o mínimo é o máximo e qualquer coisa entre eles é o intermédio)”². Nesse sentido o mínimo não se separa do máximo, ele é uma força que compõe e inclui em si, todas as coisas físicas e geométricas: “Se o ponto não difere do corpo, o centro da circunferência, o finito do infinito, o máximo do mínimo, seguramente podemos afirmar que o universo é todo centro” [Bruno, p. 321, 1985]. Esta ideia de centro é aqui de vital importância. O mínimo contém nesta aceção toda a totalidade, nas suas forças opostas, nas suas convergências. A atenção face ao mínimo é, sob esta ideia, uma atenção face ao todo, ao completo, à unidade,

² *In minimo (...) opposita omnia sunt idem, par et impar, multa et pauca, finita et infinita; ideo quod minimum est, idem est maximum, et quidquid inter haec* [Bruno, in: *De Triplici Mínimo et Mensura*, 1980, p. 147]. *De tríplice Mínimo et mensura*. Citado a partir de: Neves, Marcos Cesar Danhoni. *Do infinito, do mínimo e da inquisição em Giordano Bruno*. Ilhéus BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2004.

disso, nos fala precisamente o poema “Auguries of innocence” de William Blake:

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.

A Robin Redbreast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage.
A dove house fill'd with doves and pigeons
Shudders Hell thro' all its regions.
A Dog starv'd at his Master's Gate
Predicts the ruin of the State.
A Horse misus'd upon the Road
Calls to Heaven for Human blood.
Each outcry of the hunted Hare
A fiber from the Brain does tear.

He who shall train the Horse to War
Shall never pass the Polar Bar.
The Beggar's Dog and Widow's Cat,
Feed them and thou wilt grow fat.
The Gnat that sings his Summer song
Poison gets from Slander's tongue.

The poison of the Snake and Newt
Is the sweat of Envy's Foot.

A truth that's told with bad intent
Beats all the Lies you can invent.
It is right it should be so;
Man was made for Joy and Woe;
And when this we rightly know
Thro' the World we safely go.

Every Night and every Morn
Some to Misery are Born.
Every Morn and every Night
Some are Born to sweet delight.
Some are Born to sweet delight,
Some are Born to Endless Night.

(BLAKE, 2007, p. 75)

O grão de areia, no qual se observa o mundo inteiro, representa essa unidade mínima onde o universal se reflete, dessa forma, pelo microcosmos podemos aceder ao macrocosmos, no mínimo podemos sentir e tocar o todo, vislumbrar e perceber a totalidade. O infinito na palma da mão que refere William Blake, é a soma de forças contrastantes, das polaridades que se sentem no objeto. O grão de areia de Blake, a maçã de Bandeira, a flor e a pedra de Drummond, refletem uma convergência em que o mínimo se une

invariavelmente e de forma indissociável com o universal, em que ele é em si, não só o reflexo do todo, mas a sua expressão, visível e condensada, em que ele se afirma como uma unidade irrepitível e irreduzível. Disso nos fala também o poema “Vida menor” de *A Rosa do Povo* (1945):

A fuga do real,
ainda mais longe a fuga do feérico,
mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,
a fuga da fuga, o exílio
sem água e palavra, a perda
voluntária de amor e memória,
o eco
já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,
a mão tornando-se enorme e desaparecendo
desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,
senão inúteis,
a desnecessidade do canto, a limpeza
da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo.
Não a morte, contudo.
Mas a vida: captada em sua forma irreduzível,
já sem ornato ou comentário melódico,
vida a que aspiramos como paz no cansaço
(não a morte),
vida mínima, essencial; um início; um sono;
menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;

o que se possa desejar de menos cruel: vida
em que o ar, não respirado, mas me envolva;
nenhum gasto de tecidos; ausência deles;
confusão entre manhã e tarde, já sem dor,
porque o tempo não mais se divide em seções, o tempo
elidido, domado.

Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.

Isso eu procuro.

(ANDRADE, 2004, p. 144)

A procura do mínimo que este poema exalta é também a procura de uma unidade, de uma completude, a vida, captada em sua forma irreduzível, na sua unidade mínima, que não pode ser dividida ou decomposta. Atentemos aqui na definição matemática da palavra irreduzível: em que o radical não consegue admitir uma forma mais simplificada; nessa acepção o encontro, total e onnipresente, com o mínimo é também o encontro com um estado de simplicidade, mas também de concreção, poder plástico e visualização, pela qual a imagem se forma: “E vi minha vida toda / contrair-se num insecto. / Seu complicado instrumento” (ANDRADE, 2004, p. 141).

A criação poética de Drummond repensa o mínimo não só como unidade espacial, mas também temporal: a “microeternidade” de que nos fala o poema “O deus de cada homem” representa um instante em que se sente o batimento

do infinito e do intemporal, o cruzamento de todos os tempos, instante aliado à criação poética: “a Poesia deste momento / inunda a minha vida inteira” (ANDRADE, 1978, p. 16). Tempo que se aproxima do divino e do unitário, da quebra com a sucessão, da condensação e da expansão. É este tempo, que nasce de uma desaceleração, que se gera uma percepção mais intensa, mais vívida e profunda, não a aparência do tempo, sucessivo e transitório, mas o tempo originário, liberto da sucessão e do encadeamento: “eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo / mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata” (ANDRADE, 2004, p. 408). O tempo da atenção e da revitalização no qual a relação com o real se intensifica. Detenhamo-nos agora por momentos no poema: “A Magnólia” de Luiza Neto Jorge:

A exaltação do mínimo,
e o magnífico relâmpago
do acontecimento mestre
restituem a forma
o meu resplendor.

Um diminuto berço me recolhe
onde a palavra se elide
na matéria — na metáfora —
necessária, e leve, a cada um
onde se ecoa e resvala.

A magnólia,
o som que se desenvolve nela

quando pronunciada,
é um exaltado aroma
perdido na tempestade,

um mínimo ente magnífico
desfolhando relâmpagos
sobre mim.

(JORGE, 1993, p. 112)

O que aqui se concretiza é a palavra magnólia como uma experiência sensitiva, concreta, física, que se mescla com o objeto que representa, e aqui é importante lembrar aquilo que Harold Bloom refere sobre o conceito de símbolo para os gregos: símbolo representava um objeto físico, dotado de um poder concreto de representação, o símbolo da cidade seria a chave da cidade ou o símbolo da morte seria o laço negro que se colocava nas portas. É também esta aceção de símbolo que encontramos no poema de Luiza Neto Jorge. Produz-se nele um estranhamento da palavra, que passa a ser dotada de uma vibração central, de uma nova ressonância, de uma desaceleração: “o som que se desenvolve nela” produz uma experiência sinestésica que dialoga com o poema “O licoreiro” de Carlos Drummond de Andrade: “O gosto do licor começa na ideia do licoreiro. Digo baixinho licoreiro. Que sabor no som, no conhecimento do cristal” (ANDRADE, 2004, p. 925). Tal como observa Ernst Cassirer “aqui a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O

conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela, emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero “signo” e o “designado”; em lugar de uma ‘expressão’ mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa’, entre o nome e o objeto” (CASSIRER, 2018, p. 76). No poema, a palavra constitui também essa unidade mínima dotada da sua própria materialidade, do seu poder de aparição, como no poema “Terras”, primeiro poema da subunidade “Memória” do livro *Lição de coisas* (1962).

Serro verde

Serro azul

As duas fazendas de meu pai

aonde nunca fui

Miragens tão próximas

pronunciar os nomes

era tocá-las.

(ANDRADE, 2004, p. 459)

A palavra aparece aqui como uma força físico-mágica, dotada de um poder próprio de aparição, (perto da memória e do coração); tal como a memória, a palavra manifesta-se através do seu poder de materialidade, da sua fonte-criadora-de-ligações. A partir sobretudo de *Lição de coisas* (1962) gera-se na poesia de Drummond um movimento em direção à infância, à memória, aos

laços familiares e à terra de Itabira, movimento que atinge o seu expoente no livro *Boitempo* (1968), no qual a memória invoca objetos, situações, pessoas próprias da infância. Atentemos agora ao poema completo: “O Licoreiro”, presente neste poemário:

O licoreiro

O gosto do licor começa na idéia
licoreiro.

Digo baixinho: licoreiro. Que sabor
no som, no conhecimento do cristal
independente do licor-de-leite,
fabricação mui fina da cidade,
segredo da família de Oscarlina.

O licoreiro, vejo-o
delicioso em si, mesmo vazio
à espera de licor, de tal maneira
na forma trabalhada
habita o gosto perfumado
e em cada prisma-luz se distribui
ao paladar da vista já gozando.

- Que tem esse menino, a contemplar
o tempo todo o licoreiro
se dentro dele não há nada?

Meu Deus, esse menino é viciado,
Está na pua, só de olhar o licoreiro!
(ANDRADE, 2004, p. 925)

O sujeito poético começa por associar à palavra licoreiro, uma experiência sinestésica, a palavra manifesta-se na sua corporeidade: “o sabor do som” ou “o conhecimento do cristal” são independentes do seu conteúdo, o licor de leite, produto típico de Itabira, as primeiras sensações invocadas são as do sabor, “delicioso em si mesmo se vazio”, as olfativas, “o gosto perfumado”, as visuais, “cada prisma-luz se distribui / ao paladar da vista já gozando.”. A memória invocada do licoreiro torna-se assim sinestésica, apreensível, icástica, como uma manifestação concreta, a contemplação do licoreiro é comparada a uma experiência de ebriedade, a uma percepção intensa, o menino “está na pua” só de olhar o licoreiro, prolongada em que o objeto é vislumbrado em toda a sua complexidade sensitiva, em todas as suas matizes. Ainda que vazio o sabor do licor torna-se uma presença pela qual ele é vivenciado pela memória, a experiência sinestésica é intensificada pela vividez da memória, como uma experiência física, que volta a ocorrer, é de notar que na sua origem a palavra recordação tem essa mesma expressividade, “re-cordis”, do latim, *voltar a passar pelo coração*. Dialogando com essa mesma origem podemos dizer que a memória é neste poema, como em grande parte de *Boitempo* uma experiência radical, que recupera uma raiz com um grande poder evocativo e plástico, em que a palavra, a ideia, o som são indissociáveis da sua experiência sensorial. A experiência alia-se a uma epifania prolongada, a um *vício*, a um ato repetido ao

longo da infância, indissociável de uma experiência de sublime, mas de um sublime humanizado, que se dá a ver num utensílio humano, os prismas de luz que refletem no cristal, experiência que faz invocar a do vitral religioso, só ganham concretização num objeto concreto, numa unidade mínima dotada dos seus próprios fins, algo precível, que facilmente se pode quebrar, que foi talvez perdido, mas que se mantém absolutamente vivo na expressividade da memória, o licoreiro aparece-nos como um objeto inteiro, sob o qual se traça um círculo, uma unidade mínima e precível onde o sublime se faz sentir através da contemplação. Em *Boitempo* o eu que relembra está entre objetos mínimos da casa paterna, recordando visões prolongadas, intensas, em que o sublime se dá a ver através do humano. O poema “Três compoteiras”, que se segue a “O licoreiro”, em *Boitempo* é também disso um exemplo concreto:

Três compoteiras
Quero três compoteiras
de três cores distintas
que sob o sol acendam
três fogueiras distintas.

Não é para pôr doce
em nenhuma das três.
Passou a hora de doce,
não a das compoteiras,
e quero todas três.

É para pôr o sol
em igual tempo e ângulo
nas cores diferentes.

É para ver o sol
lavrando no bisel
reflexos diferentes.

Mas onde as compoteiras?
Acaso se quebraram?
Não resta nem um caco
de cada uma? Os cacos
ainda me serviam
se fossem três, das três.

Outras quaisquer não servem
a minha experiência.
O sol é o sol de todos
mas os cristais são únicos,
os sons também são únicos
se bato em cada cor
uma pancada única.

Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo retinindo

e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las,
na hora toda sol
em que me fascinaram.
(ANDRADE, 2004, p. 924)

O sublime aqui não está na visão despida do sol, mas na sua experiência sinestésica através do vidro das compoteiras, o sublime da imagem é possível pela sua concretização entre objetos humanos, as três fogueiras distintas, acesas, entre objetos perdidos, que se podem partir em pedaços, mas que são recuperados pela memória em toda a sua inteireza e unidade, que corresponde à própria experiência da infância. As compoteiras são recordadas como objetos unitários que se conectam a uma experiência de completude, mas o poema não deixa nunca de referir a sua vulnerabilidade, o seu aspeto perecível, os cacos, os fragmentos possíveis. Elas dão-se a ver através da memória como objetos varados de sol, lavrado no bisel. Outra vez a experiência do cristal relembra o sagrado. Mesmo apagado o sol, a memória manifesta-se plenamente vívida, plástica, um acontecimento que se volta a realizar mas liberto do seu passado, como nos relembra Drummond no poema “intimação” logo ao início de *Boitempo*: “- Você deve calar urgentemente / as lembranças bobocas de menino./ - Impossível. Eu conto o meu presente / Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 2004, p. 882). O poder físico e vital da memória é visto

como um presente, um instante para o qual os diferentes tempos confluem, instante poético unitário, ponto mínimo ao qual toda a vida acode.

Tanto em “O licoreiro” como em “Três compoteiras” os objetos aparecem vazios, desprovidos de um conteúdo e de um fim utilitário: eles são recordados antes de tudo como objetos em si, que dialogam nesta etapa própria da poesia de Drummond com os *inutensílios* de Manoel de Barros, os objetos livres da pretensão de servirem uma função determinada, de serem necessários. A *função* (nuclear) das compoteiras aparece-nos no poema como algo feito para ser recordado ou para guardar o fogo do sol, assim como a do licoreiro é ser alvo da contemplação da criança. Sob este aspecto é importante notar aquilo que António Cândido referia no seu ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”:

“a sua poesia [de Carlos Drummond de Andrade] difere da outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, que tentam fixar o quotidiano a fim de obterem um momento poético suficiente em si mesmo; ele, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopeia contemporânea, isto talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais” (CÂNDIDO, 1970, p. 82)

Capacidade que nasce de uma percepção renovada e de um olhar atento, de um ato de comoção, de se mover conjuntamente com as coisas, “Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeiras, nas gretas do muro, nos espaços vazios” (ANDRADE,

2004, p. 972). Olhar de fascínio, *de pua*, de perplexidade, espanto e de renovação, que repensa os conceitos de inutilidade ou de insignificante, em paralelismo com Manoel de Barros, também Drummond nos poderia ter afirmado: “a partir do inominado / e do insignificante / é que eu canto” (BARROS,2016, p. 223) No primeiro Drummond, a sua poesia tece uma rede complexa em torno da rede semântica da inutilidade, palavra repetida reiteradamente em alguns poemas e que atinge a sua maior expressividade em *A Rosa do Povo*. Atentemos a alguns dos exemplos:

Propõe isso a teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem,
(Em Face dos últimos acontecimentos)

Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
Passaria sobre meu corpo
(Soneto da perda esperança)

E faço este verso perverso,
Inútil, capenga e lúbrico.
(O Procurador do Amor)

Inútil você resistir

ou mesmo suicidar-se.

Não se mate, oh não se mate,

(Não se mate)

a mão tornando-se enorme e desaparecendo

desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,

senão inúteis,

(Vida menor)

Tempo em que não se diz mais: meu amor.

Porque o amor resultou inútil.

(Os ombros suportam o mundo)

A inutilidade figura-se e Drummond como algo indissociável da existência, de uma estar no mundo autêntico, ela faz parte de uma resistência das coisas a um fim prático, lógico, comercial e numérico, a poesia de Drummond dá a ver essa inutilidade, enfatiza-a; a poesia figura-se assim também como uma criação inútil: como lugar que torna evidente o inútil ou em diálogo com Manoel de Barros: “O poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 2016, p. 161) / “Só me preocupo com as coisas inúteis (BARROS, 2016 p. 157). O poema figura-se nestas poéticas como livre da pretensão de servir, mas “Se a poesia está livre da necessidade de ser útil, fica bem claro que a poesia é aqui o mais necessário” (EIRAS, 2011, p. 85). A inutilidade vincula-se em Drummond ao desejo, a um sentimento profundo, ou em contacto com

Hugo Pratt a um prazer, atentemos ao que nos diz o autor no final de *O desejo de ser inútil* (2012):

O meu pai tinha razão: encontrei a minha ilha do tesouro. Encontrei-a no meu mundo interior, na gente que conheci, no meu trabalho: passar a minha vida ao lado de um mundo imaginário foi a minha ilha do tesouro. Certamente, os mundos que visito nas minhas pesquisas podem às vezes ser considerados pueris ou inúteis, tão afastados como estão das preocupações quotidianas. Mas quando penso naqueles que me acusavam de ser inúteis, e naquilo que consideravam útil, devo dizer-lhes que frente a eles, não só tenho o prazer de ser inútil, como o desejo de ser inútil. (PRATT, 2012, p. 294)

Prazer e desejo que se manifesta também na primeira criação de Carlos Drummond de Andrade ou de Manoel de Barros. Se na fase inicial da obra de Drummond o tema da inutilidade é tratado com maior violência, na sua fase final o termo desaparece, ficando sugerido no núcleo dos poemas, sobretudo naqueles que invocam a memória. *Lição de coisas* e *Boitempo* são aqui livros centrais, Itabira, o lugar da infância, torna-se então um lugar dominante que, tal como notou Joaquim-Francisco Coêlho simboliza em si o mundo todo, (COÊLHO, 1973, p. 47), uma presença cósmica que reflete esse mesmo poder de concreção metonímica da poesia de Drummond em que as coisas se manifestam enquanto expansão, em que o mínimo é um reflexo absoluto da totalidade, em que uma unidade perdida tenta ser recuperada (poeticamente) através dos fragmentos, dos pedaços, dos instantes, em que o poema se figura

como uma força que dá a ver, que revela, não só os impulsos contrastantes do mundo e do sujeito, mas as diferentes medidas, nos quais eles se sentem, desocultando e humanizando o sublime, mostrando-nos um mundo precário, caótico, do qual o poema tenta agarrar um sentido e uma unidade, inseparável de uma procura, olhar de resistência e penetração, que busca a perspectiva de tudo aquilo que cresce, que poderia afirmar como Alejandra Pizarnick: “um olhar desde o esgoto pode ser uma visão do mundo / a rebelião consiste em olhar uma rosa até pulverizar os olhos”. (PIZARNICK, 2001, p. 125). olhar de entusiasmo, no sentido original da palavra, *in-theos*, *em deus*, cuja intensidade se mantém fluida, buscando também não deixar nada fora do seu alcance. Aprendizagem contínua, a partir da pedra, do chão e da origem, a partir de um processo humanizador, naquilo que ele tem de tem de divino, de mistério, de incompreensível: de ilimitado.

III. O EXCESSO

*Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo*

Carlos Drummond de Andrade: Sentimento do Mundo

*Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.*

Carlos Drummond de Andrade: A bruxa

A poesia de Carlos Drummond de Andrade tece nuclearmente, e desde muito cedo, uma rede em torno do eixo: mãos, coração, mundo. Há um movimento de agarrar, de recolher, inerente à sua criação poética, um ato de fechar em concha, de aproximar dos olhos, de considerar e de contrair: a figura do ouriço, de reclinção e de adentramento é de vital importância aqui (uma outra vez). As mãos adquirem em Drummond diferentes centros significativos, (elas são grandes, elas não cabem em nenhum lugar, elas são um excesso, um próprio excesso do corpo, elas são dignas, elas são humanas, o instrumento divino de uma construção, a própria possibilidade do poema). O seu poder é contraditório, movido por um choque de forças contrastantes, como numa visão mais profunda, tudo na sua criação poética. Elas são desde logo uma extremidade em que o mundo se sente e apreende, em que a realidade se evidencia e constrói enquanto percepção. O seu lugar pode ser atrás das costas, nos bolsos, pensas junto às pernas, contraídas, encostadas à cabeça, a sua *atitude* física esboçará sempre uma atitude emocional e mental, concreta e reflexiva, um estar no mundo que se evidencia como transparente: as mãos e

os olhos pouco podem fingir, não podem mentir ou esconder³. As suas linhas e os seus gestos podem ser lidos e interpretados, manifestam invariavelmente um reflexo da própria interioridade, é importante salientar aqui que a origem da palavra “manifestação” provém do latim “manus”: pelas mãos o mundo se manifesta, mas também através delas ele se constrói e renova.

Em Drummond as mãos são o símbolo máximo de uma potência criadora, mas também paradoxalmente o reflexo de uma impotência, de um esvaziamento e de uma carência. Elas o são símbolo do ato de criar e de uma responsabilidade humana diante do mundo. Comunicam o humano e o divino, possibilitam a linguagem escrita e a manifestação do poema. Para melhor entrar na sua expressividade na criação de Drummond é importante atentar ao poema “Coração Habitado” de Eugénio de Andrade.

Coração Habitado

Aqui estão as mãos.

São os mais belos sinais da terra.

Os anjos nascem aqui:

frescos, matinais, quase de orvalho,

de coração alegre e povoado.

³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant reforçavam já uma ligação entre as mãos e os olhos, de acordo com a psicanálise, a aparição das mãos em sonhos possui uma relação significativa com a dos olhos.

Ponho nelas a minha boca,
respiro o sangue, o seu rumor branco,
aqueço-as por dentro, abandonadas
nas minhas, as pequenas mãos do mundo.

Alguns pensam que são as mãos de deus
— eu sei que são as mãos de um homem,
trémulas barcaças onde a água,
a tristeza e as quatro estações
penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.
(ANDRADE, 2005, p. 73)

O advérbio de lugar com que o poema inicia intensifica a concretização espacial da imagem: “aqui estão as mãos”, a presença objetiva do primeiro verso contrasta com a caracterização mais idealizada do segundo: elas são “os mais belos sinais da terra”. O seu poder afirma-se do lado do sublime e de uma evidência que se aproxima da epifania. A ligação ao coração surge então no final da primeira estrofe, os anjos que nascem na terra, tem o coração alegre e povoado. O advérbio *aqui* volta uma vez mais a concretizar as imagens e a criar nitidez visual: as mãos, a terra e os anjos conectam-se a este coração habitado;

tornam-se por um lado elementos do corpo individual e, por outro, características impessoais que nos refletem como humanos: “nas minhas, as pequenas mãos do mundo.” O universal e individual condensam-se nesta imagem. O divino e o humano concretizam-se na figura das mãos, mas o relevo que Eugénio de Andrade nos dá é à sua condição humana e terrena. “Eu sei que são as mãos de um homem”, condição humana continuamente ressignificada: os anjos e a terra, o deus e os homens, criam um choque semântica que se tende a despolarizar e a concretizar na figura das mãos e do coração. Recodificar as suas condições é algo inerente ao pensamento deste poema. As mãos são um reflexo do mundo, a sua porosidade é reforçada por Eugénio de Andrade no final da terceira estrofe. Elas são o encontro com o impessoal: o primeiro homem, a primeira mulher, o reflexo de uma origem e de um fim. A intensidade destas figuras pensadas e percebidas pelos sentidos é reforçada com o verso final “e amanhece”, a noite, fica assim sugerida como o espaço de observação e reflexão em que o poema nasce. O poema conecta-se a um impulso que cria uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo criando um eixo dinâmico e simbólico de amplo poder referencial. E isto conecta-se ao núcleo da poesia de Drummond, a alguns dos seus lugares centrais. Atentemos ao poema “Sentimento do mundo”:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio escravos,
minhas lembranças escorrem

e o corpo transige
na confluência do amor.
Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.
Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.
Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microcopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer
esse amanhecer
mais noite que a noite.
(ANDRADE, 2004, p. 67)

Em “Sentimento do mundo” as mãos aparecem, tal como no poema de Eugénio de Andrade, logo no primeiro verso, mas a sua concretização espacial é marcada desde logo pela insuficiência que o advérbio “apenas” dita. A potência e o poder divino das mãos conectam-se diretamente a uma limitação, as mãos são insuficientes para abarcar a complexidade e a vastidão do mundo, cuja pulsação está do lado de um sentimento oceânico. Diante desta sensação de desmedido e de desequilíbrio, o sentimento de habitar e de plenitude é marcadamente diferente do de Eugénio. Há na poesia de Drummond uma tensão que não há no “coração habitado”, uma tensão que nasce sob o signo de uma carência. Diante do espetáculo do mundo o eu encontra-se só, mas a sua responsabilidade é para Drummond total, os seus ombros suportam o mundo, as suas mãos devem reconstruí-lo, organizar as suas formas, conferir uma ordem e um sentido através do processo da escrita, que é por si só um caminho de busca e de reconfiguração. Para Drummond o poema é uma libertação contra o excesso do mundo, contra a opressão e categorização que ele pode conter. O poema é na sua poesia um grito que reorganiza, que destrói para fazer reerguer. As mãos conectam-se diretamente a um sentimento de responsabilidade absoluta e total diante do mundo, ao aparecimento do poema. Caso elas não sejam dotadas dessa potencialidade, elas aparecem como algo a cortar, algo que deve ser ocultado. A automutilação das mãos aparece-nos assim na criação poética de Drummond como um reflexo dessa consciência, o resultado de um excesso do eu e do mundo. A sua figura condensa um choque, mas também uma transparência.

Para Drummond, o processo de escrita possibilita uma apreensão da realidade, ainda que esta apreensão seja tortuosa e complexa, o poema faz abanar uma estrutura e é, em si, um sentido: a sua poesia agarra-se invariavelmente a um refazer o mundo que tem forçosamente de o desequilibrar, a um estremecimento e abanão que se alia a um estado de espanto e perplexidade. Torna nítido o caos para dele extrair um sentido de unidade, mostra visível o excesso do mundo para nele encontrar uma raiz e um centro que sempre se reposiciona e expande. Afirma-se como um movimento em direção ao centro.

Diante de uma realidade exterior caótica, tão acentuada depois da primeira guerra mundial, suscetível a tantas tendências anti-expressivas e a faltas de comunicação Drummond afirmou a urgência do poema e a responsabilidade absoluta para com a linguagem, com a expressão sincera e autêntica, com o forjar da expressão adequada, com a palavra dotada da nossa gravidade e do nosso atrito, despida de toda a retórica e artificialidade. Este peso certo é visto por Drummond como um compromisso, um equilíbrio necessário, que exige e torna urgente a coexistência de todos os planos da realidade, as diferentes faces, estilos, modos de percepção e tipos de linguagem.

O equilíbrio só se torna possível numa dança balanceada de opostos, num continuo cruzamento de planos e centros perceptivos. A tentativa de uma ordem torna-se então um imperativo. É importante salientar o que nos diz Alcides Villaça em *Passos de Drummond* (2006):

O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, a errações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. (VILLAÇA, 2006, p. 14)

Há três figuras centrais nesta afirmação, a primeira delas é a caracterização de *tímido*, e aqui é importante um exercício de desconstrução, de regresso à raiz da palavra: “tímido” provém do latim *timidus* (circunspecto, hesitante, medroso). Características que nos apontam para um reclinar e para um gesto de retransa. Por sua vez, a origem do étimo “timidus”, derivou do verbo “timere”, (temer, recear). E aqui é importante repensar o tema do medo em Drummond, as suas manifestações e raízes, a omnipresença que ele tem como figura dominante na sua criação. O movimento de circunspeção e de interioridade não aponta nunca em Drummond a um fechamento ou individualismo reflexivo, mas antes a um sentir bater o mundo em todas as suas pulsões e extensões no centro de uma circunferência, gesto de nivelamento e de gravidade que afirma também que o universo é todo centro, que todas as suas extremidades se sentem pulsar no centro e que todas as polaridades se equilibram no núcleo, a timidez afirma-se assim como um ato de sinceridade. Ter medo é uma parte natural dessa busca, um eixo necessário e urgente, que não deve ficar fora do canto: “Cantaremos o medo que esteriliza os abraços” / “o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos” (ANDRADE, 2004, p.

73), ele está do lado de um impulso vital, que enquanto elemento criador é o motor de uma procura incessante, de uma construção que se quer contínua, uma condição inerente ao humano, que se alia a um ato de ultrapassagem de um carácter incompleto e de carência, uma pulsão que possibilita o movimento: “Faremos casas de medo, / duros tijolos de medo, / medrosos caules, repuxos, / ruas só de medo e calma”, “O medo, com sua física, tanto produz carcereiros, / edifícios, escritores, este poema: outras vidas” (ANDRADE, 2004, p. 125). Ele é em si um motor de vida que permite a raiz e criação do poema. Ato circunspecto de sobrevivência e de impulso. De novo, sentir o batimento do mundo no seu centro, movimento omnipresente na poesia de Drummond que confere ao coração um eixo de grande poder sugestivo, expressivo e sensorial. Algo inseparável da concretização da própria ideia de mundo: impessoal, comunitário, universal.

Outro conceito chave na passagem de Alcides Villaça é o de intensidade. “O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, aberrações”. Na sua origem o termo latino *intestas*, provém do verbo *intendere*, (estirar, esticar, tornar firme). A expressão referia-se literalmente a uma corda ou outro objeto dotado de alguma elasticidade que se podia esticar. Intensificar passou a ser por extensão metafórica agudizar, tornar tenso, mais expressivo, acentuado, excessivo. A intensidade na poesia de Drummond passa indissociavelmente pela ideia de excesso, pela *fome de inteireza*, pela plurissignificação. A *ordem ampla e verdadeira* que esta poesia

projeta parte da busca de uma exatidão capaz de melhor agarrar o excesso na vida e na poesia, de mostrar a artificialidade de certos automatismos de comunicação, de afirmar uma raiz, mas também uma transgressão, um encontro e uma transparência entre vida e linguagem, entre o ser e a sua caracterização, entre o desejo e a sua expressão. É no sujeito que se sente o excesso do mundo, que ele ganha uma forma, linguística, sensorial e visível, que ele pulsa e se expande, que se transmuta e reconstrói. A vitalidade desmedida do indivíduo é em Drummond a própria vitalidade do mundo, com o seu choque de pulsões e sentidos. É neste “eu” que o mundo irrompe como força excessiva, excesso que a linguagem poética procura expressar. É dessa procura, que é em si um processo cognitivo, que o poema nasce. O mundo pulsa e rebenta desde o interior do *eu* poético. Para dizer este excesso o discurso terá de ser forçosamente poliédrico, a voz, o estilo, o tipo de vocabulário, terão de ser plurais, a palavra terá de fazer coexistir dentro de si uma constelação de sentidos que possa expressar a intensidade e vitalidade do sujeito e do mundo, com todos os seus choques de forças contrastantes. Ou dito de outra forma, a corda terá de ser esticada continuamente, o limite terá de estar sempre presente, nítido, para ser transgredido. Um dos poemas que reflete mais fortemente esta relação é “Mundo grande” do livro *Sentimento do Mundo* (1940).

Mundo Grande

Tu sabes como é grande o mundo.

Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.

Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
Escuta a água nos vidros,
Tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
Tão calma! Vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão?
Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão do indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)

Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.
Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,

entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.

Entre o amor e o fogo,

entre a vida e o fogo,

meu coração cresce dez metros e explode.

- Ó vida futura! Nós te criaremos.

(ANDRADE, 1978, p. 61)

O poema dialoga desde o início com o “poema de Sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração” (ANDRADE, 2004, p. 5), mas ao contrário do poema inaugural de *Alguma poesia* (1930), Drummond não estabelece aqui uma comparação de desigualdade. Entre o coração e o mundo estabelece-se neste poema uma correspondência simbólica e física, imposta por uma medida difícil de quantificar, “tu sabes como o mundo é grande”. A pulsação do mundo torna-se visível a partir do segundo verso, para, a partir dele se construir uma ideia de diversidade: “as diferentes cores dos homens, as diferentes dores dos homens”, imagens que tecem uma rede em torno da multiplicidade e da amplitude de um mundo complexo e diverso pautado por uma mutabilidade contínua, que sendo também, a mesma que o sujeito sente, manifesta-se como excessiva, “sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso / num só peito de homem... sem que ele estale”. A poderosa diversidade do mundo pulsa no interior do sujeito, mas a sua vitalidade exige uma saída, uma brecha. É importante atentar como

Drummond ressignifica neste poema o topos do coração, reforçando a imagem da sua forma física que se expande, (não numa imagem etérea, mas na própria forma que explode). A energeia e vitalidade desta imagem constitui-se, em si, como uma imagem excessiva, inusitada e inesperada: a este mundo que cresce e se expande corresponde uma expansão do sujeito. Eu e mundo estão em expansão, “entre o amor e o fogo / entre a vida e o fogo”.

Etimologicamente a palavra excesso provém do latim: *excedere*, de; *ex-*, “fora”, e *cedere*, “sair”, significando originalmente ir além da conta, extravasar, ultrapassar um limite. A força vital do mundo transborda, não podendo mais ser contida no interior do sujeito. É importante salientar aquilo que Ricardo Vasconcelos observou para o caso da poesia de Luís Miguel Nava, estamos também, na criação poética de Drummond numa poesia *do prefixo ex*. De excesso, de explosão, de expansão. Excesso que se agudiza no interior do *Eu* pautando um gesto de irrupção, de saída violenta, de quebra das estruturas e formas da individualidade, gesto de intensidade que se assemelha a esse mesmo esticar contínuo de uma corda, sempre pronta a rebentar. Exercício controlado de autossuperação pela qual eu e mundo se expandem.

A complexidade deste poema e da relação eu-mundo na sua criação poética é sintomática de uma tensão contínua, da consciência de um abismo da individualidade que está sempre perto da fratura, numa zona de transgressão, que é indissociável do próprio ato e espetáculo de viver. Para Drummond o eu está sempre ciente dessa brecha na individualidade, dessa possibilidade de um estado de abertura, que é em si um encontro com o unitário. Toda a sua

positividade nasce de uma negatividade presente, toda a sua vida se afirma também através da imagem da morte. O eu encontra-se sempre num exercício de expansão, de englobamento, que é um sair de si próprio, fraturante e corrosivo, (tomando emprestado um conceito de Luís Costa Lima). A poesia de Drummond abre portas amplas para a diversidade do mundo, para a complexidade do homem, para o poder ilimitado e permanentemente expansivo da linguagem, mostrando-nos um caminho plural em que a pedra, a negação e o questionamento são parte integrante da criação. Exercício limite, de expansão e retração, fluxo e refluxo, explosão e implosão, que abana as estruturas a partir de um movimento que vem de dentro, que poderia afirmar como Álvaro de Campos: “E os meus versos são eu não poder estoirar de viver” (CAMPOS, 2014, p. 113). Um movimento de rebentação, interior e exterior, face ao espetáculo de estar vivo, que afirma cada poema como uma cosmificação, em que *eu* e *mundo* se tornam imperativos, como em “Canto Esponjoso”, “Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo”. (ANDRADE, 1978, p. 159) “Tomando como ponto de partida as palavras de Luís Miguel Nava, de que nos fala, do poema de uma forma geral, na poesia de Drummond essa cosmificação torna-se plenamente evidente, como lugar de equilíbrio de forças contrastantes que a linguagem procura expressar.

Todo o acto poético é uma cosmificação. Cosmificação que se opera a partir do caos a que dá lugar a destruição da língua. Não por acaso o acto poético se chama de criação e a etimologia aproxima a poesia do fazer. Cada vez que se serve do verbo para criar, nesse mesmo acto recriando o próprio verbo, o

homem não só confere um sentido ao aleatório como o que dessa maneira cria detém um estatuto ontologicamente superior ao do que lhe subjaz: a língua. Daí que nas origens da poesia esteja a necessidade de comunicar com os deuses, deles se instituindo como a mais próxima linguagem. (NAVA, 2004, p. 17)

Cosmificação do poema, da linguagem e das suas tessituras, mas também do corpo, do sujeito poético, das suas experiências sensíveis e da sua memória; tudo em Drummond é alvo de uma cosmificação; a palavra mundo serve também esse mesmo propósito, afirmando-se, tal como observou José Miguel Wiznik, uma obsessão altamente reiterada na sua poesia:

Se pinçarmos alguns exemplos, entre muitos, veremos que [a palavra mundo] compõe entre si uma espécie de litania latente, convulsiva, insistente, quase um cacoete poético. Na poesia de Drummond, *mundo* é uma entidade que comparece nas mais diversas e desniveladas situações – quando o sujeito escreve num domingo solitário, quando descreve a primeira experiência sexual, quando especula sobre o céu e a terra, quando vislumbra a luz indecisa de um farol, perdida na noite, quando está isolado, quando se sente abraçando a humanidade, quando é ultrapassado pelos acontecimentos e quando os abarca em si mesmos”. (WIZNIK, 2018, p. 174)

Ela é em si a palavra que nomeia a inteireza de uma experiência comunitária, o contacto com a *vida maior que nós*. O mundo de Drummond figura-se através de uma multiplicidade de formas que se constroem e

reconstroem de acordo com a visão interna, reflexiva e revitalizadora.

Atentemos a algumas destas figurações:

“Os ombros suportam o mundo” (Os ombros suportam o mundo)

“o mundo parou de repente” (Poema que aconteceu)

“inabitável, o mundo é cada vez mais habitado” (O sobrevivente)

“A rede virou / o mundo afundou” (Iniciação amorosa)

“É preciso ter mãos pálidas e anunciar o FIM DO MUNDO” (Poema da necessidade)

“e só uma estrela / guardará o reflexo / do mundo esvaído” (Canção de berço)

“Por que fiz o mundo? Deus se pergunta / e se responde: Não sei” (Tristeza no céu)

“Vem farol tímido / dizer-nos que o mundo / de fato é restrito, / cabe num olhar” (Rua do olhar)

“O mundo te chama / Carlos! Não respondes? (Carrego comigo)

“Irredutível ao canto, / superior à poesia, / rola, mundo, rola, mundo” (Rola mundo)

“Estou solto no mundo largo” (Idade madura)

“meus olhos são pequenos para ver / o mundo que se esvai em sujo e sangue (Visão 1944)

“neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido” (Canto ao homem do povo Charlie Chaplin)

“Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti” (Legado)

“Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo” (Canto esponjoso)

Regressemos a estes últimos versos, pertencentes ao poema “Canto Esponjoso”, incluído no livro *Novos poemas* (1948)

Canto Esponjoso

Bela

esta manhã sem carência de mito,

E mel sorvido sem blasfêmia.

Bela

esta manhã ou outra possível,

esta vida ou outra invenção,

sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.

Engulo o mar, que me engole.

Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz

azul completa

sobre formas constituídas.

Bela

a passagem do corpo, sua fusão

no corpo geral do mundo.

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

(ANDRADE, 1978, p. 159)

Há um sentimento de estesia que irradia de todo o poema, que passa por uma sugestão de completude, por um estado de abertura face à totalidade; o adjetivo *bela*, para caracterizar a manhã e a passagem do corpo é repetido três vezes, no início da primeira, da segunda e da quarta estrofe, conferindo um ritmo que dá maior expressividade à sensação de plenitude que conclui o poema, este é um sujeito poético repleto, de coração cheio, com uma vontade de cantar absoluta. A manhã é descrita como *bela* pela sua simplicidade e concordância com o espaço e o tempo, ou doutra forma, pela sua humildade, que é a humildade de quem nela entra: ela é *bela* porque está desprovida de mito, porque está despida de um lado que não ela própria, pela sua naturalidade expressiva com que o sujeito poético se identifica, porque o seu corpo, a passagem do seu corpo (pela praia, pela vida) se funde no corpo geral do mundo. A diluição que esta imagem apresenta sugere a própria diluição das formas, que Georges Bataille aponta para a principal característica do erotismo. Estamos diante desta imagem perante um erotismo que conecta as ideias de uma união física, mas também sagrada, o corpo do eu e o corpo do mundo dissolvem-se, sugerindo um efeito líquido e fluído, de aderências e porosidades, o título fornece para esta leitura uma pista precisa: a expressão “canto esponjoso” adquire tal como o “canto torto” do poema “Segredo” uma leitura

polissêmica, o canto esponjoso sugere sinestesticamente, e num primeiro plano, as aderências dos pés à areia molhada, a absorvência das esponjas e do interior dos moluscos, mas o canto aqui, fala-nos também do poema como canto. Para além de um canto do aqui e do agora, que exalta um momento de comunhão entre eu e o mundo, o poema sugere também uma reflexão metapoética que nos fala de uma poesia porosa, que absorve o exterior como uma esponja, que a tudo adere, que por tudo se interessa e que tudo canta, aumentado as suas dimensões e o seu peso, através de um canto que absorve o mundo, por todos os poros, para dele se tornar indissociável, corpo a corpo, de uma presença total, erotizada e dinâmica, num exercício de aderências que é um exercício dinâmico de expansão. A vontade de cantar de que nos fala o penúltimo verso é assim totalizante: não querendo deixar nada fora desse canto, ou nada a um canto, a poesia de Drummond procura a criação *da pura imagem* abrangendo todos os contrastes:

Pensar, ele o provou, abrange todos os contrastes,
como blocos de vida que é preciso polir e facetar
para a criação de pura imagem:
o ser restituído a si mesmo.
Contingência em busca de transcendência.
(ANDRADE, 2004, p. 1306)

Conferindo ênfase a tudo aquilo que poderia parecer a uma primeira leitura desimportante, fútil, homogêneo ou superficial, a poética de Drummond

opera num nível de absorção da realidade, no eixo extremidades – centro / mãos -coração, através do qual o mundo e o sujeito se autosuperam e rompem com estruturas definidas e limitadas. A absorção e a porosidade deste canto esponjoso aparecem realçadas no poema “Idade madura”. Atentemos à seguinte estrofe:

Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
Absorvo epopéia e carne,
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me:
Durmo agora, recomeço ontem.
(ANDRADE, 2012, p. 56)

As sensações de velocidade imperam nesta passagem, vinculando-se não tanto a uma velocidade exterior, mas a uma velocidade interior, do pensamento, é importante pensar aqui no topos do cavalo para exprimir esta mesma velocidade que se alia a estados de criatividade e intuição, a imagem tem uma longa tradição na criação poética universal. Mas este cavalo é descrito como lúcido, “com substância de anjo”, circulando através do próprio corpo do

sujeito poético que está solto no mundo. Se o eu está solto no mundo, o mundo irrompe paradoxalmente dentro dele, o cavalo circula no seu interior, num exercício de cosmificação do corpo que se descreve como absorvente, fluido, sem limites definidos, o poema desequilibra as noções de interior e exterior, propondo um sujeito ilimitado, que não deixa nunca de se afirmar como um corpo físico, poroso; percorrido por diferentes forças, o eu é “varado pela noite”, atravessa os lagos frios. O termo *varado* tanto expressa a ideia de algo que é atravessado como o ato de estar estupefacto ou de fazer ou sentir algo intensamente (varado de fome, varado de sede). Esta transposição dos limites do eu é intensa, se o mundo irrompe e se expande a partir do interior, ele também o atravessa e é absorvido continuamente, num ato intenso: “absorvo epopeia e carne, / bebo tudo, / desfaço tudo,”. Os verbos absorver, beber e desfazer remetem-nos para o líquido e para o tornar líquido; num estado de diluição o mundo passa a aderir-se esponjosamente à interioridade expansiva do eu poético. A criação é inseparável dessa mesma absorção, ela só se manifesta nessa expansão dos limites, nesse estado dinâmico de metamorfose. O mundo afirma-se assim pela sua continua mutabilidade, pela sua continua revitalização indissociável de uma experiência interna: *Bebo / desfaço / torno a criar*. Corpo desejante, absolutizado, poroso, aberto, que podia afirmar como a poeta argentina Leonor Silvestri, “A minha pele não é um limite, é um começo” (SILVESTRI, 2009, p. 18), ou como Ana Luísa Amaral:

O corpo não tem limites. Somos nós que a ele os impomos. Imaginamos que há no corpo linhas que o delimitam, mas, de facto, tal como tudo que existe no universo, o corpo é tangente a tudo e não existe num vácuo. As linhas do meu corpo são linhas imaginárias, porque o meu corpo se funde com o ar, invisível somente, mas matéria, assim como o meu corpo. Como o corpo do outro, ao meu lado. Assim poderão sempre os corpos tocar-se. No corpo paralelo ao biológico, inscreve-se a cultura e as suas formas simbólicas, ou seja, a arte e a poesia. (AMARAL, 2017, p. 34)

Atentemos agora no poema completo, “Idade Madura”:

Idade Madura

As lições da infância
desaprendidas na idade madura.
Já não quero palavras, nem delas careço.
Tenho todos os elementos
Ao alcance do braço.
Todas as frutas
e consentimentos.
Nenhum desejo débil.
Nem mesmo sinto falta
do que me completa e é quase sempre melancólico.
Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo

circula através de mim.

Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,

Absorvo epopéia e carne,

bebo tudo,

desfaço tudo,

torno a criar, a esquecer-me:

Durmo agora, recomeço ontem.

De longe, vieram chamar-me.

Havia fogo na mata.

Nada pude fazer,

nem tinha vontade.

Toda a água que possuía

irrigava jardins particulares

De atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.

Nisso, vieram os pássaros,

rubros sufocados, sem canto,

e pousaram a esmo.

Todos se transformaram em pedra.

Já não sinto piedade.

Antes de mim outros poetas,

depois de mim outros e outros

estão cantando a morte e a prisão.

Moças fatigadas se entregam, soldados se matam

No centro da cidade vencida.

Resisto e penso
numa terra enfim despojada de plantas inúteis,
num país extraordinariamente, nu e terno,
qualquer coisa de melodioso,
não obstante mudo,
além dos desertos onde passam tropas, dos morros
onde alguém colocou bandeiras com enigmas,
e resolvo embriagar-me.

Já não dirão que estou resignado
e perdi os melhores dias.
Dentro de mim, bem no fundo,
Há reservas colossais de tempo,
Futuro, pós-futuro, pretérito,
Há domingos, regatas, procissões,
Há mitos proletários, condutos subterrâneos,
Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.

Ninguém me fará calar, gritarei sempre
que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,
negociarei em voz baixa com os conspiradores,
transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,
serei, no circo, o palhaço,
serei, médico, faca de pão, remédio, toalha,
serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,
serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:

tudo depende da hora
e de certa inclinação feérica,
viva em mim qual um inseto.

Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade
com sua maré de ciências afinal superadas.
Posso desprezar ou querer os institutos, as lendas,
descobri na pele certos sinais que aos vinte anos não via.
Eles dizem o caminho,
embora também se acovardem
em face a tanta claridade roubada ao tempo.
Mas eu sigo, cada vez menos solitário,
em ruas extremamente dispersas,
transito no canto homem ou da máquina que roda,
aborreço-me de tanta riqueza, jogo-a toda por um número de casa,
e ganho.

(ANDRADE, 2004, p. 190-192)

Os primeiros versos são tecidos com referências pessoais, mas à medida que o poema avança o eu vai se tornando cada vez mais absorvente coletivo, impessoal: “Antes de mim outros poetas, / depois de mim outros e outros / estão cantando a morte e a prisão”. O movimento do eu para o outro é dado também do presente para o passado e para o futuro, o eu afirma-se como aquele que condensa em si todos os tempos e subjetividades, no seu centro, há um núcleo que só é atingindo numa experiência vertical, “dentro de mim, bem no

fundo, / Há reservas colossais de tempo, / Futuro, pós-futuro, pretérito, / Há domingos, regatas, procissões, / Há mitos proletários, condutos subterrâneos, / Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.” A realidade subjetiva e objetiva concretiza-se e adensa-se num interior profundo. O mundo figura-se assim, mesmo que nos seus elementos mais subjetivos como extremamente físico e concreto, ele é um mundo mineral, que relembra a própria experiência de Itabira e do chão pedregoso de Minas. Para esse mundo íntimo e mineral ser descoberto ele tem de ser escavado, sugerindo assim o ato de ir ao fundo, de mineração que David Arrigucci e Luis Miguel Wiznak tão profundamente observaram na sua poesia. A mineração do outro é também a mineração do eu, num ato de procura, de ir ao fundo, de conhecimento que é, em si, um reconhecimento, essa condição de verticalidade, de escavar, é essencial para perceber os principais elementos da sua poesia. o ouro e o outro encontram-se em zonas profundas, o encontro com o outro dá-se no interior (profundo) do próprio ser, o impessoal e o comunitário pulsam e gravitam desde dentro: Penetrar no outro, na terra, no ser, em si próprio, mas também penetrar na linguagem, como em “Procura da poesia” “penetrar surdamente nas palavras”, gesto que aponta uma mineração persistente, um ofício de paciência, um trabalho artesanal com a linguagem, de escavação, de procurar atingir a sua raiz. Em favor desta profundidade o eu de Drummond mostra-nos um mundo mais interessante, complexo e poroso.

Se a linha reta é a distância mais curta entre dois pontos, o *canto torto* permite a lentidão e o aprofundamento, a ressonância e a reflexão mais nítida, da

mesma forma que um *canto esponjoso* permite a incorporação de uma realidade mais ampla, que não deixa de fora a impureza, que repensa conceitos como inutilidade ou mínimo, que se interessa e comove (com os ninhos, com uma coleção de cacos, com uma flor ou um retrato), que se move conjuntamente com o mundo, que cresce com ele, que afirma ser tudo, não poder ser - e não poder querer ser - menos que tudo. Choque, rasgão e estremecimento que lembra certa relação interior-exterior de Álvaro de Campos. Certo crescer com o mundo, feito de rasgões desnivelamentos e dobras, mas um crescer junto, concreto, corpo a corpo, que evidencia as diferenças, as transmutações, as dobras. Que, lembrando Ovídeo, nos afirma que tudo é já outra coisa, como sobre o poeta latino nos diz Italo Calvino:

I have already mentioned Ovid's *Metamorphoses*, another encyclopedic poem (written fifty years after Lucretius'), which has its starting point not in physical reality but in the fables of mythology. For Ovid, too, everything can be transformed into something else, and knowledge of the world means dissolving the solidity of the world. And also for him there is an essential parity between everything that exists, as opposed to any sort of hierarchy of powers or values." (CALVINO, 1993, p. 9)

É esse mesmo gesto de dissolução que nos interessa aqui, como uma potência que abre caminhos na poesia de Drummond. Escrever, é, na sua criação, um processo de conhecimento, crescimento e aprendizagem que dissolve a solidez do mundo. No seu conjunto de ensaios *A Consciência das*

palavras (1979), Elias Canetti dizia-nos que o poeta é o guardião de uma metamorfose (CANETTI, 1979, p. 241). Partindo destas palavras, podemos afirmar, de uma leitura de Drummond, que o poeta é aquele que a observa, e realça, que ao lhe dar ênfase confere-lhe uma forma de vida, um ângulo, aquele que vê em tudo uma mudança, em detrimento de uma condição, aquele que nos mostra um fundo (tortuosamente, espantosamente, esponjosamente) plural.

IV. O TEMPO

4.1 A pergunta, a lentidão, a diferença

*Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu*

Carlos Drummond de Andrade: A flor e a náusea

Uma poética que vai tão radicalmente ao fundo como a de Carlos Drummond de Andrade, é invariavelmente uma poética do risco, na dupla aceção da palavra, que enfrenta um perigo, mas que também o é a de um traço rápido, do risco, das linhas que escrevem o mundo: esse traço-escrita é também um risco que se corre, um enfrentamento e um aprofundamento radical, que nos avisa de antemão que nada nos será dado de acabado, ou estável, que vai correndo riscos, desníveis, mergulhos no escuro; se há um risco da escrita há também um risco da leitura, da interpretação. Como nos afirma Iumna Maria Simon:

E ao final deste trajeto de leitura, fica a certeza do débito para com o poeta. As ‘mil faces secretas’ de uma vasta e diferenciada experiência poética oferecem-se e recusam-se ‘à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação’ – a outras e melhores operações de leitura[...] Se para o poeta seu verso é ‘apenas um arabesco /em torno do elemento essencial – inatingível’, o que dizer desta tentativa de desvendamento do arabesco que, todavia, permanece indecifrável na sua essência? Ao analista pretensioso e frustrado resta o consolo de poder repetir com Ossip Brik: ‘É impossível ler um arabesco

(...). Então deixemos a arte traçar seus arabescos (...).’ Ou com o próprio poeta analisado: ‘não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo’. [...] Esse bruxo que embrulha o leitor em seus enigmas – é a ‘pedra no meio do caminho’, o ‘embrulho’, o ‘segredo’, o ‘fardo’, a ‘carga’, a ‘coisa’– e esconde a chave, dizendo também não possui-la. (SIMON, 1978, p. 203)

Arte do risco e arte do excesso, que abre portas, mas que ao abri-las nos afirma também que que a própria chave (a decifração) é, em sim, um não-sentido. Que o sentido só existe dentro da procura (a procura da poesia), como nos recorda o poema “Lembrete”: “Se procurar bem você acaba encontrando. / Não a explicação duvidosa da vida, / mas a poesia inexplicável da vida” (ANDRADE, 2004, p. 1256). Procura que é em si um risco, absolutamente essencial, e talvez o mais necessário, inseparável do próprio ato de viver. Para Drummond qualquer explicação da vida será sempre duvidosa; qualquer afirmação será artificial e escassa. À poesia é exigido muito mais. Ela está por isso (transversalmente na sua criação), livre da pretensão de decifrar, de nos conferir um código utilitário, estéril e vazio: o caminho mais fácil é então contornado em busca de um desvio e de um aprofundamento. Inseparável do risco, a sua poesia, impõe desde o início a dúvida e a perplexidade: um caminhar mais longo.

A um tempo de ruído e de desinformação temos forçosamente de repensar aquilo que é urgente dizer, reaprender o espanto, o silêncio, o atrito e a lentidão; colocar perguntas novas, reformular perguntas antigas, vê-las em todos os seus ângulos, retardar voluntariamente o tempo da resposta, aprender

com uma fotografia, com uma pintura, da mesma forma que aprendemos com um olhar triste e cansado, com aquilo que invariavelmente está à nossa frente ou no fundo de nós. A procura e o questionamento são gestos que nos humanizam, que fundam uma comunidade partilhável: a pergunta instaura um silêncio, ela é um motor criador que nos reposiciona num centro que vibra, ela é (tal como o gesto poético), a “distância mais curta entre duas pessoas” (FERLINGHETTI, 2016, p.55). É aqui importante lembrar o que diz Jorge Luis Borges no seu ensaio “O enigma da poesia”:

“Na verdade, sempre que se me depara uma página em branco sinto que tenho de redescobrir a literatura por mim. Mas o passado não me vale de nada. Portanto, como disse, tenho apenas as minhas perplexidades para vos oferecer. Aproximo-me dos setenta anos. Dediquei a maior parte da minha vida à literatura e só dúvidas posso oferecer-vos” (BORGES, 2017, p. 9)

A dúvida é aqui vista como uma dádiva, como uma herança, que aprofunda um caminho e que gera uma procura. A pergunta une-nos, faz-nos mover, abre o diálogo e abre-nos ao outro: Ela é, por isso mesmo, fundamental para a criação. Disso nos fala precisamente a poeta Wislawa Szymborska no discurso da atribuição do Prémio Nobel de 1996, “whatever inspiration is, it’s born from a continuous ‘I don’t know’, (SZYMBORSKA, 1996). Quem afirma saber tudo sobre uma coisa opta por um estado de fechamento, decide não querer ver mais, afirma que lhe é indiferente, que é incapaz de ver as diferenças. Sobre isso mesmo acrescentaria Wislawa Szymborska:

“Poets, if they are genuine, must also keep repeating ‘I don’t know.’, Each poem marks an effort to answer this statement but as soon as the final period hits the page, the poet begins to hesitate, starts to realize that this particular answer was pure makeshift, absolutely inadequate. So poets keep on trying, and sooner or later the consecutive results of their self-dissatisfaction are clipped together with a giant paperclip by literary historians and called their ‘oeuvres” (SZYMBORSKA, 1998, p. 14-15).

A um mundo em que aparentemente todas as respostas (factos, informação, dados), nos são oferecidos de antemão, num acesso fácil e imediato, aquilo que é fundamental é reinventar as perguntas, continuar a perguntar, dizer como Clarice Lispector: “Eu sou uma pergunta” ou então ir até ao fundo, até à raiz da existência e da linguagem, perguntar por aquilo que é urgente: “E agora José?”, a pergunta dita o caminho, inicia-o, põe as diferentes esferas da realidade em relação, cria uma ruptura no mecanismo, no já-feito, pronto a servir, mercantilizado; mais importante do que a pergunta ter uma resposta é a possibilidade de caminhos que nos abre, os começos que ela gera. Contra a esterilidade e o vazio ela impõe uma ruptura, contra o mecanismo ela impõe a vida. A um tempo de ruído e de respostas parciais e quantificadas torna-se necessário um olhar mais englobante sobre a realidade que nos forma, é preciso, como diz Plutarco habitar a pergunta: “habituar-se a fazer uma paragem, a criar um intervalo entre a pergunta e a resposta, durante o qual aquele que interroga pode ainda acrescentar os elementos que quiser e ao interrogado é concebida a oportunidade de pensar o que responderá, a fim de

não se arremessar sobre a questão e eclipsá-la”(MENDONÇA, 2017, p. 16)
Habitar a pergunta, retardar a tentação de encontrar uma saída fácil, mantê-la viva, quanto mais importante for a pergunta mais tempo é preciso para a habitar. Atentemos ao poema “some people like poetry” de Wislawa Szymborska:

Some people—
that means not everyone.
Not even most of them, only a few.
Not counting school, where you have to,
and poets themselves,
you might end up with something like two per thousand.
Like—
but then, you can like chicken noodle soup,
or compliments, or the color blue,
your old scarf,
your own way,
petting the dog.
Poetry—
but what is poetry anyway?
More than one rickety answer
has tumbled since that question first was raised.
But I just keep on not knowing, and I cling to that
like a redemptive handrail.
(SZYMBORSKA, 1998, p. 227)

Afirmar não saber o que é a poesia e agarrar-se a essa dúvida como a uma certeza é abrir-se à possibilidade de que nos fala Emily Dickinson: “I dwell in possibility / a fairer house than prose / More numerous of Windows - / Superior – for Doors - “(DICKINSON, 2014 p. 130), à pergunta como totalidade do ser, ao nascimento de um mundo novo a cada observação, à realização físico-mágica da palavra. A pergunta gera novas perguntas e um contínuo ascendente, uma nova modelação. Talvez não baste dizer uma coisa é (x), talvez a pergunta tenha que ser mais exigente, o que é que ela provoca? o que é que ela faz? em que é que ela se torna? Talvez a natureza da pergunta seja infinita, as suas variações inumeráveis, e talvez todas elas, em toda a sua constelação de possibilidades sejam ainda mais interessantes do que as suas respostas. Ou doutra forma, todas as respostas podem ser enfrentadas como perguntas disfarçadas, coloquemos a todas elas um ponto de interrogação, o olhar de uma criança. Tomemos como exemplo Manuel Bandeira, em que o poema inicia com uma pergunta:

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
(BANDEIRA, 1993, p. 249)

Em que ele inaugura uma procura: “meus amigos meus inimigos procurem a estrela da manhã”, em como um poema acaba também com uma pergunta:

Cabedelo

Viagem à roda do mundo
Numa casquinha de noz:
Estive em Cabedelo.
O macaco me ofereceu cocos.

Ó maninha ó maninha,
Tu não estavas comigo!...

- Estavas?...

(BANDEIRA, 1993, p. 235)

A latência de todas as possíveis respostas constitui a essência do próprio estado de abertura do poema, a sua continuidade, o seu início a partir de um verso final. Em Carlos Drummond de Andrade a pergunta pode ser vista como a salvação, a pergunta como a sua própria solução:

Ainda que mal pergunte,
ainda que mal respondas;
ainda que mal te entenda,
ainda que mal repitas;
ainda que mal insista,
ainda que mal desculpes;
ainda que mal me exprima,
ainda que mal me julgues;

ainda que mal me mostre,
ainda que mal me vejas;
ainda que mal te encare,
ainda que mal te furtes;
ainda que mal te siga,
ainda que mal te voltes;
ainda que mal te ame,
ainda que mal o saibas;
ainda que mal te agarre,
ainda que mal te mates;
ainda assim te pergunto
e me queimando em teu seio,
me salvo e me dano: amor.
(ANDRADE, 2004, p. 729)

A pergunta gera uma pausa, uma desaceleração da realidade, quem pergunta exige tempo, exige atenção. O ato de perguntar exige uma nova experiência da temporalidade. Esse é o tempo em que se manifesta o poema: pegar num lápis, baixar os olhos em direção ao papel, sentir o som da mina na folha, recomeço que faz parte desse início que falava Jorge Luis Borges:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río, es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. (BORGES, 1952, p. 121)

O tempo do poema é de um estremeamento, em que o movimento é fixado através de todos os ângulos, em que há uma quebra na sucessão: “Façam completo silêncio paralise os negócios garanto que uma flor nasceu” (ANDRADE, 2004, p. 119). Instante de pausa em que algo mais urgente se anuncia, tornando-se necessário exprimir, questionar e intensificar. Algo que exige a nossa atenção absoluta, que pede uma concentração total, ainda que não tenha nome, ela é uma forma de vida, algo que, como qualquer afirmação de vida rompe com qualquer estrutura, “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 2004, p. 119). Reparemos no poema completo “A Flor e a náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas,

vou de branco pela rua cinzenta.

Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Devo seguir até o enjoo?

Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:

Não, o tempo não chegou de completa justiça.

O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

O tempo pobre, o poeta pobre

fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.

Sob a pele das palavras há cifras e códigos.

O sol consola os doentes e não os renova.

As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.

Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.

Nenhuma carta escrita nem recebida.

Todos os homens voltam para casa.

Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?

Tomei parte em muitos, outros escondi.

Alguns achei belos, foram publicados.

Crimes suaves, que ajudam a viver.

Ração diária de erro, distribuída em casa.

Os ferozes padeiros do mal.

Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.

Ao menino de 1918 chamavam anarquista.

Porém meu ódio é o melhor de mim.

Com ele me salvo

e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2004, p. 118-119)

Diante de um sentimento disfórico pautado por um exterior adverso, o sujeito reclina-se, agacha-se, compenetra-se: o próprio gesto de se sentar gera uma desaceleração: “Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde / e lentamente passo a mão nessa forma insegura.”; o advérbio de modo “lentamente” sugere a continuidade desse movimento; estamos imersos nestas forças que repensam a vida e o mundo, que o revitalizam com um novo olhar, contemplativo, direto, propulsor de um estranhamento. Há neste gesto um mergulhar no mundo que é também o mergulho numa condição de

interioridade, num centro (a flor e o poeta estão no centro do mundo), rodeados pela velocidade frenética da cidade, pelos “rios de aço do tráfego”. A lentidão é agora uma força imposta por um olhar poético, por uma condição de interioridade, por um gesto de cristalização, de fixação do tempo, outra vez Borges. “No man in a hurry is quite civilized” (BERTMAN, 1998, p. 17). A criação exige tempo, silêncio, atrito e lentidão: a concentração e a percepção intensificada que Clarice Lispector expressava em *A cidade sitiada*: “Como era lenta, as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez – era o que às vezes conseguia: atingir o próprio objeto e fascinar-se: porque eis a mesa no escuro. Elevada acima de si mesma” (LISPECTOR, 1975, p. 67). Doutra forma nos diz Milan Kundera: “o grau da lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento.» (KUNDERA, 1996, p. 39). Se a velocidade se alia a uma experiência de superficialidade, a um viver sem tocar, a lentidão estabelece conexões profundas, agarra verdadeiramente: permite ouvir o silêncio do outro, a história do outro, sentir uma repercussão, estabelecer um diálogo: “conversation is not a pastime; on the contrary, conversation is what organizes time, governs its and imposes its own laws, which must be respected” (KUNDERA 1996, p. 32). É aqui importante lembrar um pequeno texto de Walter Benjamin, “porcelanas da China” de *Rua de mão única*, em que este nos fala da arte chinesa de copiar (transcrever) livros, considerando-a como uma incomparável garantia de cultura literária. Neste

texto Benjamin contrasta dois tempos, duas velocidades, a da leitura e a da transcrição através da seguinte metáfora:

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma das suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila” (BENJAMIN, 1987, p. 16)

A força do texto depende da intensidade com que é percorrido, nisto ele é como uma paisagem, um caminho, e nisto cada leitor é alguém que se desloca no espaço, a sua vivência da paisagem ou do texto será diferente de pessoa para pessoa, ou em contacto com um poema de Luis Miguel Nava: “São outras as paisagens quando alguém / as vê pelas janelas do seu próprio coração” (NAVA, 2002, P. 127), ou de Fernando Pessoa, “É dentro de nós que a paisagem é paisagem” (PESSOA, 1982, P. 124), a força será outra também de acordo com o tempo que a levamos a percorrer, e nisso há um tempo individual, inerente a cada um de nós, mas também um tempo que percorre velozmente, que vê de cima, que não toca, (o do aeroplano) e dos que experimentam o seu domínio, os que caminham sobre ela; as perspectivas são radicalmente diferentes,

caminhar sobre a terra exige lentidão, contacto com ela, visão do solo, dos caminhos, de uma paisagem com a qual o caminhante se nivela, se confunde; a velocidade de uma aeroplano nunca poderá captar as nuances do caminho, as clareiras, os carreiros, os contornos, as elevações, os pormenores. O tempo de voo é descrito assim como o tempo de uma leitura rápida que não aprofunda, enquanto que o tempo da terra se aproxima da do caminhante que a pisa, que com ela cria uma relação, um percurso, uma leitura. A procura faz então todo o sentido, ela gera-se no interior da própria linguagem. A experiência de desaceleração permite vivenciar a língua em toda a sua possibilidade: expressiva, sugestiva, em toda a sua fluidez e plasticidade. A lentidão questiona a homogeneização, a normalidade, ela permite vislumbrar a diferença, a singularidade, a vivência do único. Reparemos no que nos diz o filósofo norueguês Guttorm Floistad:

The only thing for certain is that everything changes. The rate of change increases. If you want to hang on, you better speed up. That is the message of today. It could however be useful to remind everyone that our basic needs never change. The need to be seen and appreciated! It is the need to belong. The need for nearness and care, and for a little love! This is given only through *slowness in human relations*. In order to master changes, we have to recover *slowness, reflection and togetherness*. There we will find real renewal.

(FLOISTAD, 2018)

A mensagem de hoje, de que nos fala Guttorm Floistad, é a de que é urgente acelerar para não ficar para trás, não se atrasar, não perder tempo em relação a um mundo que se renova continuamente; essa sensação de urgência está impregnada daquilo que Stephen Bertman chama em *Hyperculture: the human cost of speed* (1998) de “o poder do agora”: o senso de urgência, de imediatez, que paradoxalmente nos afasta de uma vivência plena do presente. Sobre esta sensação que invade o nosso tempo e as diferentes esferas quotidianas, do público ao privado, Zygmunt Bauman usa a seguinte imagem: “Quando se patina sobre gelo fino, a velocidade é a única salvação” (BAUMAN, 2006, p. 43), é essa figura que precisamente Guttorm Floistad repensa, para ele, a adaptação à mudança só pode ser feita a partir desse gesto de desaceleração e reflexão, nele consiste a vivência de uma verdadeira renovação. É a desaceleração que o poema imprime que permite recuperar esse ritmo, que dita o seu sentido, outra vez nos diria Milan Kundera, a velocidade afasta-nos de nós, de sentir a própria pulsação da vida, individual e universal, particular e coletiva: ritmo indissociável do sentido - ritmo-sentido - pulsante na força físico mágica da linguagem, renascido a cada nomeação: “Quanto mais poético mais verdadeiro” (NOVALIS, 1988, p. 43) diria Novalis. Podíamos acrescentar, quanto mais musical, mais próximo da verdade, de um ritmo universal, impessoal e coletivo. Como lembra Octavio Paz: “El ritmo no es medida, sino tiempo original” (PAZ, 2003, p. 57).

O poema nasce de um olhar para o outro, ele aproxima-se sempre do ato (extremamente humano) de perguntar, de um gesto de desaceleração, de um

ato rítmico, ele necessita invariavelmente um olhar que retenha uma unidade, ainda que na fragmentação, ele é um gesto de recolha, nasce de uma cosmovisão, de um perguntar que inaugura um conjunto de relações, que cria um espaço intensificado.

Em Drummond a pergunta gera ressonâncias profundas, uma vibração e modelação musical que a resposta (pela sua densidade) não possui. A solução está no continuar a perguntar, incessantemente; no abrandamento, num caminho que se percorre traçando um risco, correndo um risco, mudando de direções, absorvendo e aprofundando as aporias do mundo. Atentemos com mais detalhe no poema “José”:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,

está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?
Com a chave na mão

quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,

você marcha, José!

José, para onde?

(ANDRADE, 2004, p. 106-107)

A pergunta reiterada adquire um peso e um adensamento profundo. A voz que a gera não pede resposta: ela dita, em si, um sentido: o início de uma marcha. Mais importante de saber a direção desse sentido é continuar a perguntar, manter o questionamento vivo, romper com um estado de automatismo, de obviedade. Nenhuma resposta é pedida, apenas uma abertura, a possibilidade da própria incerteza, a fuga ao previsível e linear. A pergunta imprime em Drummond um rompimento que instaura uma tensão reflexiva profunda. Mas é de notar que essa densidade rítmica que a repetição instaura é balanceada com uma sensação de leveza que provém desse mesmo despojamento da certeza e do saber. A pergunta é neste ponto uma afirmação de vida que intensifica a relação com a realidade, que expande um estado de consciência e de abertura, que cria uma assonância entre o eu e o mundo; A sensação que prevalece ao final é por isso a do despojamento, da transparência e da leveza. A voz deste sujeito poético fala ao interior de cada um dos seres, dizendo-nos não o absurdo da vida (de José, de todos nós), mas o absurdo de não questionar, de se entregar, de desistir, de aceitar qualquer conhecimento ou estrutura como definidos e acabados. A pergunta só pode nascer, por isso, do contacto profundo com o interior. Para que a marcha prossiga e a busca do sentido se afirme, a questão precisa ser habitada, mantida viva, reinventada e nenhuma resposta – por mais englobante que possa parecer - a pode suprimir.

José é o homem que caminha à nossa frente, nós próprios, quem fomos e quem seremos, concretizando numa só pessoa a possibilidade da diferença. O poema mostra-nos não só a humildade de perguntar, mas também a dignidade e a querência, mostrando-nos verticalmente um fundo (humano) que nenhuma resposta ou afirmação pode conter ou resumir. Diante da tendência anti-expressiva da resposta rápida, Drummond propõe um caminho plural, que nos diz como Terêncio: “eu sou um homem e nada do que é humano me é desconhecido”, mas que não para nunca de afirmar que essa humanidade e esse saber só podem ser tecidos a partir do questionamento e da desconstrução, do aprofundamento e do desvio, traçando um risco – correndo, definitivamente, um risco - inevitável, digno, humano: um mergulho no escuro.

4.2 Memória, Resistência, Futuro

Não serei o poeta de um mundo caduco.

Também não cantarei o mundo futuro.

Carlos Drummond de Andrade.

*o essencial mesmo é viver e acreditar na força formidável da vida, que é nosso
alimento e nosso material de trabalho.*

Carlos Drummond de Andrade.

*No fundo somos tão, tão felizes, pois não há uma forma única de entrar em contato
com a vida, há inclusive as formas negativas! Inclusive as dolorosas, inclusive as
quase impossíveis — e tudo isso, tudo isso antes de morrer, tudo isso mesmo enquanto
estamos acordados!*

Clarice Lispector.

O futuro em Drummond estabelece-se como um projeto programático que não é quase nunca mencionado diretamente, apresentando-se disfarçado sobre o uso do imperativo afirmativo ou negativo, como em “procura da poesia”, “Segredo”, “Sossega o amor”, ou de outra forma em “José”. O desdobramento do Eu serve o propósito de indicar um plano ou programa a seguir ou a evitar. O uso do futuro simples é quase inexistente na criação poética de Carlos Drummond de Andrade. Das poucas vezes que ele é usado serve precisamente a intenção de afirmar que o futuro não será tema: “Não

serei o poeta de um mundo caduco. / Também não cantarei o mundo futuro” (ANDRADE, 2004, p. 80).

É no presente que o poeta (re)afirma o seu tempo e se solidariza com outro. Pela absolutização do presente Drummond procura humanizar o discurso poético; mas se a recusa em usar o futuro é deliberada e direta, a relação com o passado torna-se mais complexa e fluida: emergindo e transbordando a sua força no presente, o passado afirma-se sob o signo de um excesso, de uma memória excessiva, ele serve o mesmo propósito de humanizar e conferir um chão comum. Sob essa perspectiva é importante atentar o que nos diz Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, defesa do atrito* (2012):

O poema anuncia – ele é aparição do outro que se deixa pressentir no instante – súbito, inesperado. Aparição que, segundo Adorno, corresponde ao ‘estremecimento de terror do mundo primitivo’, o que é um modo de dizer que introduz a memória excessiva, a de uma insuficiência da linguagem.

Adorno fala de um estremecimento, sugerindo que há algo que nunca se apresenta, que apenas faz vacilar os signos e exhibe a consciência da sua não-naturalidade, da sua não necessidade.

Como memória excessiva, essa energia dissonante nem é relação com um indizível exterior à linguagem, nem corresponde a um dizer enquanto revelação. Ela apresenta-se simplesmente como a falha de um anterior à linguagem (um Deus, uma Natureza, uma Voz) que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema. (LOPES, 2012, p. 59)

Como memória excessiva o passado transborda no presente, o seu excesso é o próprio tecido da matéria poética, não enquanto um mundo caduco, mas enquanto uma força viva e reconstrutora do presente. O passado não é cantado, ele é revivido, como manifestação renovada, como uma força viva e reconstrutora do presente.

Por outro lado, da ausência do futuro, Drummond tece um programa, concordante com o seu tempo, como nos afirma, em Gramática da Criação, George Steiner: “The twentieth century has put in doubt the theological, the philosophical, and the political-material insurance for hope. It queries the rationale and credibility of future tenses. It makes understandable the statement that “there is abundance of hope, but none for us (Franz Kafka)” (STEINER, 2001, p. 9). De certa forma em oposição a Kafka, Drummond procura ressignificar o conceito de esperança, enquanto uma força criadora, que não pode mais passar por uma ideia estática. Nesse sentido a esperança é um olhar revitalizador e um ato de transformação, um gesto de resistência inseparável da própria criação poética.

É na resistência face ao absurdo que o poema nasce como um gesto de humanização, de criação de relações, um ato de crescimento que se opõe a qualquer desistência (Não se mate), (a vida é uma ordem), a esperança é em si uma ordem reguladora contra qualquer mistificação e idealização, talvez por isso, em contacto com Steiner, o futuro se tenha afastado da sintaxe do século XX: “The utopian, messianic, positivist-meliorist “futures” presumed, blueprinted in the Western legacy from Plato to Lenin, from the Prophets, to

Leibniz, may no longer be available to our syntax. We now look back at them. They are monuments for remembrance, as obstinately haunting as Easter Island stone faces, on the journey into our outset. We now remember the futures that were” (STEINER, 2001, p. 15). Interessante a Drummond definitivamente encontrar esses tempos futuros contidos no passado como uma esperança que se volta a tornar presente (manifestação viva), “Você deve calar urgentemente / as lembranças de menino. / Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 2004, p. 882).

A esperança afirma-se assim como um rompimento e um estremecimento, algo que cresce invariavelmente num fundo opressor, (a flor e a náusea), para que essa humanização tome lugar é necessário repensar o seu conceito, e para isso continuar a escrever torna-se um imperativo indissociável de um ato de revolucionário de resistência, doutra forma Drummond poderia ter afirmado como Günter Grass na sua conferência de 1990, “Há uma história antiga que quer ser contada de forma completamente diferente. Talvez as duas linhas que faltam ainda o consigam. Apesar de o meu discurso ter de chegar a um ponto final, não se pode prometer um fim a escrever depois de Auschwitz, a menos que o género humano desista de si próprio” (GRASS, 2008, p. 52). Contra essa desistência a poesia afirma-se como uma resistência, um manter-se de pé, verticalidade tão celebrada na sua poesia. Face à reflexão de Adorno, Drummond afirma como Günter Grass uma esperança que tem de ser recodificada continuamente, para não cair num conceito vazio, tão estanque ou ausente como a ideia de futuro na sua poesia. É desta humanização do discurso

que nasce todo o apelo à vida na sua criação. Apelo que é em si um respeito à vida (um manter de posição), que não despreza as manchas e o impuro, que os vê como um atrito necessário. Compromisso, respeito e apelo que é, em si, uma chamada à resistência e ao estremeamento. É importante lembrar aqui uma passagem do conto “O cão de Hitler” de Günter Grass:

Era uma vez uma menina que se chamava Tulla e tinha uma testa pura de criança. Mas nada é puro. Nem a neve é pura. Nenhuma virgem é pura. Mesmo o porco não é puro. O diabo nunca é totalmente puro. Nenhum tom sobe puro. Todos os violinos o sabem. Todas as estrelas o tilintam. Todas as facas o descascam: nem a batata é pura: tem olhos, têm de ser vazados.

Mas e o sal? O sal é puro! Nada, nem o sal é puro. Deixa resíduo. Que resíduo é que fica? Pode-se lavar. Nada se pode lavar até à pureza. Mas as matérias-primas: puras? São estéreis, mas não puras. A ideia, essa permanece pura. Mesmo no princípio não é pura. Jesus Cristo não é puro. Marx e Engels não são puros. A cinza não é pura. E a hóstia não é pura. Nenhum pensamento se mantém puro. Nem a arte floresce pura. E o sol tem manchas. Todos os génios menstruam. No sofrimento nada o riso. Sentado no fundo do bramido está o silêncio. Nos ângulos encostam-se arcos. – Mas o círculo, esse é puro!

Nenhum círculo se fecha puro. Porque se o círculo é puro, então também a neve é pura, a virgem, os porcos, Jesus Cristo, Marx e Engels, cinza leve, todas as dores, o riso, à esquerda o bramido, à direita o silêncio, os pensamentos imaculados, as oblatas não sangram mais e os génios deixam de ter fluxo, todos os ângulos são ângulos puros, os arcos devotos fechariam círculos; puro e humano, porco, salgado, diabólico, cristão, marxista, sorrindo, bramando,

ruminando, fazendo silêncios, sagrado, redondo puro anguloso. E os ossos montes brancos que há pouco foram postos em camadas, cresceriam puros sem gralhas: esplendor da pirâmide. Mas as gralhas, que não são puras, já ontem rangiam por falta de óleo: nada é puro, nenhum círculo, nenhum osso. E os montes construídos para empilhar a pureza, vão derreter, cozer ferver, para fazer sabão, puro e barato; mas mesmo o sabão não lava até à pureza.

(GRASS, 2008, pp. 38-40)

Contra uma pureza homogênea o poema de Drummond afirma a necessidade de olhar o resíduo, o atrito e a diferença, afirmando como Grass que a pureza enquanto conceito reflexionado no século XX é perigosa e desumana, nada mais desumano que o *imaculado*, ou doutra forma, nada mais artificial. Observar e celebrar as manchas é agora uma urgência poética (o sol tem manchas, a vida toda tem manchas), humanizar o discurso através do resíduo é um imperativo. É de salientar como a técnica de diálogo e de refutação no texto de Günter Grass é naturalmente preferida por Drummond, contra um discurso plano e unidirecional, a poesia de Drummond impõe a visão do outro, a fratura e a expansão. Humanizar o discurso é torna-lo plural, incongruente com a nossa própria visão (naquilo que ela possa ter de pura), de uma só (e uma só) coisa. Doutra forma nos afirma Edward Said: “nada é puramente uma coisa” (SAID, 1994, p.336). Respeito inerente à visão poética de Drummond, que também como Herberto Helder nos poderia afirmar: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa”. (HELDER, 2014, p. 109): Procura necessária e vital que nos mostra como Deleuze que “todo o limite é ilusório, e toda determinação é

negação” (DELEUZE, 1992, p. 156). A confluência de vozes que acode ao texto de Drummond é disso um reflexo que nos mostra o tecido do texto como uma construção contínua, contra o fechamento e contra a determinação categorizável, mostrando-nos como Gonçalo M. Tavares que a pureza na linguagem é artificial. “Não existe a acção de tornar híbrido um texto. Um texto é naturalmente híbrido. A linguagem mistura espontaneamente. Ficção é ensaio, ensaio é ficção. Apenas existe o acto de impedir o híbrido na linguagem. A pureza na linguagem é artificial.” (TAVARES, 2018, p. 43). O texto de Drummond é híbrido na sua confluência de vozes, no seu diálogo com outros géneros e na contínua experimentação formal, mostrando-nos um caminho mais intenso e plural, um olhar longo e um mapa mais eficaz:

Mapas: Claro que uma frase pode fornecer um mapa. Mas se o fizer, a legenda não deverá ser clara.

Na literatura os mapas surgirão em indícios. O primeiro olhar não nos localiza. O segundo também não.

O mapa de indícios e não de evidências é um método para prolongar o olhar. Os imbecis olham rápido para uma coisa e dizem: aqui não há nada que possa ser pensado. O sensato olha longamente.

Na literatura o mapa eficaz não é o que de imediato nos mostra onde estamos, o destino, e os caminhos. Mapa eficaz em literatura não é o que nos faz andar menos até ao destino, mas precisamente o inverso: O que nos faz andar mais. Ou melhor. (TAVARES, 2018, p. 52)

Doutra forma poderíamos dizer que o destino, os objetivos e as metas são menos importantes em Drummond que a intensidade com que o caminho (e através dele o texto) é percorrido. Todas as diferentes partes do texto de Drummond, e nelas o verso como unidade rítmica e sugestiva, condensam em si um início e uma conclusão, um amplo poder de visualidade e referência. O caminho é por isso mais longo, em detrimento de uma legenda clara, gera-se uma intensidade particular que adensa e conecta mais vividamente as diferentes secções do poema. A revolução e subversão do texto parte da continua negação, contraposição e diálogo, da confluência de vozes no interior do sujeito, do desdobramento do Eu. Como Maurice Blanchot nos afirma no seu ensaio *Literatura e Direito à morte* (1949):

The trouble is not that the writer is not only several people in one, but each stage of himself denies all the others, demands everything for itself alone, and does not tolerate any conciliation or compromise. The writer must respond to several absolute and absolutely commands at once, and his morality is made up of the confrontation and opposition of implacably hostile rules.

One rule says to him: 'You will not write, you will remain nothingness, you will keep silent, you will not know words.'

The other rule says: 'Know nothing but words'

'Write to say nothing'

'Write to say something'

'No works; rather, the experience of yourself, the knowledge of what is unknown to you'

‘A work! A real work, recognized by other people and important to other people’

‘Obliterate the reader’

Obliterate yourself before the reader’

‘Write in order to be true’

‘Write for the sake of truth’

‘Then be a lie, because to write with truth in mind is to write what is not yet true and perhaps never will be true’

‘It doesn’t matter, write in order to act’

‘Write – you who are afraid to act.’

‘Let freedom speak in you’

‘Oh! Do not let freedom become a word in you’

Which law should be obeyed? Which voice should be listened to? But the writer must listen to them all! What confusion! Isn’t clarity his law? Yes, clarity, too. He must therefore oppose himself, deny himself even as he affirms himself, look for the deepness of the night in the facility of the day, look in the shadow which never begin, to find the sure light which cannot end. He must save the world and be the abyss justify existence and allow what does not exist to speak; he must be at the end of all eras in the universal plenitude, and he is in the origin, the birth of what does nothing but come into being. Is he all that? Literature is all that, in him.” (BLANCHOT, 1995, pp. 312-313)

Da oposição e da negação nasce a continuidade do texto de Drummond, da articulação plural das diferentes vozes que se opõe e cruzam no tecido do texto, da dúvida nasce a perplexidade e a continuação da busca, contra a pureza e o homogêneo o poema de Drummond procura abarcar a diversidade e

complexidade do mundo, impondo uma desconstrução lógica e uma subversão. O poema de Drummond é nesse aspecto revolucionário, nas dimensões que Julia Kristeva nos afirma:

“In this way poetry (though we could also speak of dance and music since they are always more or less linked) confronts , through time, the different ‘soma’ that are sacrificed for the social group’s survival – plants, totemic animals, kinsmen, and finally the man-god. After this last sacrifice, poetry meets up with what is no longer a mere soma-bearer of the thetic but the true ‘element’ from which the thetic originated: language and social structure. Indeed, with the bourgeoisie, poetry confronts *order* at its most fundamental level. The logic of language and the principle of the State. From its roots in ritual, poetry retains the expenditure of the thetic, its opening into semiotic vehemence and its capacity for letting *jouissance* come through. [...]

So within this saturated if not already closed socio-symbolic order, poetry – more precisely, poetic language – reminds us of its eternal function: to introduce through the symbolic that which works on, moves through, and threatens it. The theory of the unconscious seeks the very thing that poetic language practices within and against the social order: the ultimate means of its transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution.” (KRISTEVA, 1984, pp. 80-81)

A subversão é desde logo feita a partir do interior da linguagem, vem de dentro, aproxima-se a uma implosão, que derruba as estruturas de um edifício a partir do dinamite que está no seu interior, o poema de Drummond subverte

a ordem lógica de um discurso programado, subverte os conceitos de pureza e utilidade, subverte a noção de mercadoria, de significado, de importância, de futuro e de esperança, subverte o significado da palavra a partir do seu interior, utilizando os conceitos para os desconstruir, usando o edifício para o fazer ruir e reconstruir de novas possibilidades rítmico-sugestivas, utiliza o futuro para dizer que ele não será matéria, num apelo à vida e numa resistência que tem que repensar e reposicionar continuamente as formas pelas quais o texto se apresenta formalmente. Que a nível estilístico implica um dizer ora grave, ora leve, oscilando o tecido discursivo em diferentes pesos e espessuras. Procurando em muitos momentos aliviar-se a si próprio de uma densidade grave, desmistificando o discurso, aliviando com humor a expressão. O poeta português Alexandre O'Neill reflexionando sobre a sua poesia fala-nos da expressão francesa *dégonfler*, que traduz por desimportantizar, ação que nos parece importante enquanto mecanismo que Drummond procura por vezes conferir estilisticamente ao texto:

“Que quis eu da poesia? Que quis ela de mim?

Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*.

Em português, traduzi-la-ia por desimportantizar, ou em certos momentos, por aliviar, aliviar os outros, e a mim primeiro, da importância que julgamos ter.

Só aliviados podemos tirar o ombro da ombreira e partir fraternalmente, ombro a ombro, para melhores dias, que o mesmo é dizer, para dias mais verdadeiros.

É pouco como projeto? Em todo o caso, é o meu. O que vou deixando escrito, ora me desgosta, enjoa até, ora me encanta. Acontece certamente o mesmo aos outros poetas, tenham estatuto ou não.

Mas comigo, talvez essa oscilação se dê com mais frequência. É que a invenção atroz a que se chama o dia-a-dia, este nosso dia-a-dia, espreita de perto tudo o que faço.

É o preço que tenho pago para o esconjurar, pelo menos nas suas formas mais gordas e flácidas.”(O’NEILL, 1972, p. 7)

Aliviar um peso, o peso desde logo do transcendente, o peso do futuro, ou o peso do passado naquilo que ele tem de caduco ou de *passado puro*, aliviar o nosso próprio peso e a nossa densidade, impor uma nova vibração. Interessa nesta construção poética mais o entulho do prédio derrubado que os “monumentos erguidos à verdade” (ANDRADE, 2004, p. 303), o pó que se encontra atrás dos móveis, o resíduo e os despojos, como no final de “Campo de flores”: “Para fora do tempo arrasto meus despojos / e estou vivo na luz que baixa e me confunde” (ANDRADE, 2004, p. 269). As enumerações anafóricas de objetos presentes em poemas como “Resíduo” mostram uma vitalidade do mundo exterior em que a realidade mostra a sua face mais frágil e perecível, Drummond mostra-nos continuamente um exercício de continuidade que os objetos partilham entre si, dando-nos permanentemente a ver, contacto com Herberto Helder: “As coisas que são uma só no plural dos nomes” (HELDER, 2014, p. 86). É por isso necessário dizer esse excesso de vitalidade, nomear tudo com força, para em tudo poder vislumbrar, através do ato poético, uma

unidade, o poema é aquele espaço múltiplo que permite vislumbrar “a ligação subterrânea entre homens e coisas” (ANDRADE, 2004, p. 212), o todo orgânico de que nos fala, em forma de arte poética, o texto “versos à boca da noite”: “Que confusão de coisas ao crepúsculo! / Que riqueza! Sem préstimo, é verdade / Bom seria captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível” (ANDRADE, 2004, p. 194). Esse todo procurado na pluralidade dos nomes e das coisas aproxima-se à “inteligência do universo / comprada em sal, em rugas e cabelo” (ANDRADE, 2004, p. 194), com que termina o poema. Movimento de procura e de repulsa que mostra um paradoxo vital na criação de Drummond. A “pesquisa ardente” de “A máquina do mundo” leva a um estado de repulsa face à compreensão totalizante que nos mostra a preponderância do processo e do caminho em detrimento do resultado e do destino.

O caminho é longo e o olhar prolongado num respeito humilde à plural manifestação da vida, como escreve Drummond a João Cabral de Melo Neto em carta de 17 de Janeiro de 1942: “o essencial mesmo é viver e acreditar na força formidável da vida, que é nosso alimento e nosso material de trabalho” (ANDRADE, 2001, p. 175). Vida que para ser contemplada e agradecida na sua mutabilidade e movimento tem de ser também vislumbrada na sua interrupção súbita: é importante notar aqui o valor que Eduardo Sterzi conferiu ao esquema narrativo da interrupção presente em diferentes etapas da sua poesia:

“Este esquema pode ser descrito de forma simples: um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da

memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto. As consequências desse encontro nel mezzo del cammin, diferem de poema para poema, conforme a natureza particular de cada objeto e a caracterização singular do sujeito em cada uma das suas aparições.” (STERZI, 2002, p. 49).

Esse é o caso de “No meio do caminho”, mas também de “Aporo” ou “A máquina do mundo”, a interrupção figura na poesia de Drummond como um atrito que faz repensar o tempo e o espaço em toda a sua unidade. Momento de epifania e de desaceleração que permite uma visão mais profunda e englobante do mundo. O tema da mineração é um desses exemplos de busca de profundidade e de interrupção, num paralelismo com uma imagem tão vital para a poesia como a do poeta Seamus Heaney em “Digging”, podemos também afirmar que em Drummond o ato de escrito surge em paralelismo com a escavação, com a mineração, com a procura de ir ao fundo, de penetrar (surdamente) na natureza da palavra, do ser, com o aprofundamento naquilo que constitui o ser-se um humano, o estar a caminho: uma razão, uma dúvida. A interrupção de um estado de horizontalidade em detrimento de um ir ao fundo, de uma presença a prumo:

Between my finger and my thumb

The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound

When the spade sinks into gravelly ground:

My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds

Bends low, comes up twenty years away

Stooping in rhythm through potato drills

Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft

Against the inside knee was levered firmly.

He rooted out tall tops, buried the bright edge deep

To scatter new potatoes that we picked,

Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade.

Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day

Than any other man on Toner's bog.

Once I carried him milk in a bottle

Corked sloppily with paper. He straightened up

To drink it, then fell to right away

Nicking and slicing neatly, heaving sods

Over his shoulder, going down and down

For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap

Of soggy peat, the curt cuts of an edge

Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it.

(HEANEY, 1986, pp. 3-4)

Tal como em “mineração do outro”, escrever é ir ao fundo, trazer à superfície, iniciar um ofício de procura. A caneta e a enxada confundem-se nas suas funções e na sua escrita, ambas vão além da superfície, o poema permite chegar mais perto (mais fundo): “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave?”. (ANDRADE, 2004, p. 118), sob a face neutra (a denotação e o estado de dicionário, liso), esconde-se a pluralidade da conotação, as dobras, a plurissignificação: as *mil faces* secretas acedidas através de um aprofundamento, de um esforço radical, experiência de verticalidade, de penetração, ou em contacto com “Versos à boca da noite”, de mergulho e de fusão.

Se na sua fase inicial, a poesia de Carlos Drummond de Andrade reflete uma visão fragmentada da realidade, sobretudo em *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), elemento que se radicaliza em *A Rosa do Povo* (1945), de *Claro Enigma* (1951) a *Boitempo* (1968) o mundo ganha mais organicidade.

Se em *A Rosa do Povo*, Drummond afirma: “Hoje estou só, Nenhum menino salta / da minha vida para restaurá-la.” (ANDRADE, 2004, p. 192), no poema “Intimação” de *Boitempo*, afirma: “Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 2004, p. 882). Doutra forma poderia afirmar: Voltei a ser inteiro, voltei a ser plural. Nas obras finais a híper-referencialidade de elementos exteriores diminui assim como as enumerações caóticas, gera-se um movimento do exterior para o interior, da superfície para o fundo. Desta maior organicidade e unidade é sintomático o poema “(In)Memória”, segundo poema de *Boitempo* (1968)

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio.

(ANDRADE, 2004, p. 882)

A nível formal o uso de três estrofes permite uma maior sugestão de completude e de conclusão: a primeira estrofe põe em diálogo, de forma cruzada, os campos lexicais do fragmento, (os cacos e os hiatos) e o do vazio ou lacunar (buracos, vácuos, elipses), as duas redes tecem entre si a imagem de uma falta e descompensação, de um mundo quebrado que falta preencher, de uma *falta que ama*. Toda essa descompensação fragmentária é continuamente articulada e desfeita, “faz-se, desfaz-se, faz-se”, constituindo em si um mapa do real, “*um resumo do existido*”, o sentido de todo afirma-se como perene mas também como construção e aperfeiçoamento de uma imagem do próprio Eu: “Apura-se o retrato / na mesma transparência”. Na terceira estrofe a tensão inicial dilui-se mostrando o momento em que todas as experiências vitais fragmentárias são *moídas no almofariz do ouro*. O verbo moer sugere um ato de trituração mas também de perda de densidade, o ato de fazer em pó que sugere o ato de esquecimento. Esquecimento que confere às memórias fragmentárias um sentido de organicidade que dialoga com uma das unidades poéticas de *Boitempo: Esquecer para lembrar*. Com o esquecimento gera-se

um ato de libertação, de abrandamento e de alívio, que permite o deixar pelo caminho os cacos, completar os buracos, os vácuos, as elipses. O esquecimento como ato voluntário permite a libertação da memória excessiva, e está por isso vinculado ao próprio ato de libertação da escrita do poema. Escrever é libertar e resistir. Dialogando com outro poema de *Boitempo*, o ato de esquecimento permite reagrupar, reordenar, a “coleção de cacos” iniciada na infância, procurada na terra, coleção que implica, no fluxo da vida, a doença e a violência: “a coleção e seu sinal de sangue; a coleção e seu risco de tétano” (ANDRADE, 2004, p. 974). Também neste poema há um olhar para o chão, em detrimento de uma procura horizontal, inicia-se uma busca vertical. “Já não coleciono selos. O mundo me inquietiza. / Tem países demais, geografias demais” [...] “Agora coleciono cacos de louça / quebrada há muito tempo.” “Desenterrados – faço questão – da horta.”. (ANDRADE, 2004, p. 974). Através do ato de desenterrar, o chão confere unidade, os cacos esparsos e ocultos na terra são trazidos à superfície, desentranhados, formam agora uma coleção atesourada. De outra forma nos parece dizer Drummond que a memória individual se confunde com a memória da terra, que entre os dois, e através da infância, se gera um ato de consonância. O ato infantil de atesourar e de fazer coleções passa também pela criação de um vínculo, de uma conexão com a terra, na sua origem a palavra *brincar* deriva do étimo latino *vinculum*, (laço, ligação), que por sua vez provém do verbo “vincire”, (prender, seduzir, encantar). Quando brinca a criança estabelece vínculos com o outro e com o mundo, inicia um conjunto de representações, de vínculos, doutra forma nos diz Mia Couto,

brincar “é a gênese do que podemos dizer criação artística” (COUTO, 2019, p. 1039). Não é tanto o brinquedo como objeto acabado que interessa à criança, mas a transformação do mundo em brincadeira, o devir-jogo do mundo, a sua metamorfose. A brincadeira confere ao mundo um sentido de restauração e renascimento, através de uma relação *sacralizada* com o tempo, que os adultos tentam organizar logicamente, como no poema: “Brincar na rua”: “Tarde? / O dia dura menos que um dia. / O corpo ainda não parou de brincar / e já tarde estão chamando da janela: É tarde.” (ANDRADE, 2004, p. 939). Para a criança o chão confere unidade, o ato de enterrar e desenterrar é por isso o de um encontro vital. Gesto que a poesia de Drummond recupera através da memória, da recordação do jogo, mas também na constante recorrência do movimento vertical tão radicalmente presente na sua poesia. Trata-se de caminhar entre cacos, fragmentos, vazios, o mundo adulto, de uma unidade perdida. Mas aquilo que Drummond nos afirma num exercício radical é que a brincadeira pode ser repostada, que o mundo pode-se apresentar reconfigurado aos nossos olhos, que esse caminhar-vínculo e compromisso vale a pena, ainda que entre destroços, como seres incompletos, o percurso é vital enquanto *falta que ama*, enquanto margem, doutra forma nos diria Emil Cioran:

O homem ama a tensão, o caminhar perpétuo: para onde caminharia no interior da perfeição? Inapto para o eterno presente, receia além disso a sua monotonia, escolho onde embate o paraíso na sua dupla forma: religiosa e utópica. A história não seria, em última instância, o resultado do nosso medo

do tédio, desse medo que nos fará sempre saborear o condimento e a novidade do desastre, e preferir não importa que desgraça à estagnação?

(CIORAN, 2014, p. 130)

Contra uma visão parcial de perfeição é necessário caminhar, escrever, revitalizar, tendo consciência de uma aprendizagem e de um fazer-se contínuo, como resumiria Paul Éluard: “O amor é o homem inacabado” (ÉLUARD, 1977, p. 24), ou Laís de Aquino “viver – eis a fissura / é estar inacabado até o fim”⁴. Os dois poetas mostram-nos esta condição como uma ultrapassagem indissociável da condição humana, uma negação de toda a catalogação, do estanque e do estéril: marca vital do dizer poético de Drummond.

Como “falta que ama” o caminho é vital, poroso, carregado de sentidos e de memórias. O dizer poético de Drummond procura preencher com vida, completar, resistir: “Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição”. (SANT’ANNA, 1992, p.190). O termo “desistência” aparece-nos na poesia de Drummond vinculado ao que se encontra irrevariavelmente afastado, ao que vem de fora, como a máquina do mundo ou a coleção de selos de todos os países, que nos aparece em “Coleção de cacôs”, de uma apreensão totalizante de um todo exterior, que se dá enquanto busca mas não enquanto conclusão. Nesse sentido duas forças convergem

⁴ Laís de Aquino: “Reiteraões sobre um tema”, disponível em <http://palavracomum.com/10-poemas-de-lais-aruna-aquino/> Acedido em: 10 de Janeiro de 2020.

continuamente na sua criação, uma centrípeta e uma centrífuga, uma de recolha e uma de expansão, uma em direção ao centro e outra de permanente explosão face ao exterior, a desistência nunca é portanto total, sobre o seu conceito encontra-se uma corda em tensão, onde implodem sentidos adversos, como de outra forma sobre qualquer conceito usado por Drummond. António Carlos Secchin observou com detalhe esses dois movimentos no seu ensaio: “Drummond: Infância e literatura”, observando a eclosão dos movimentos centrípeto e centrífugo nos dois primeiros poemas publicados em livro pelo poeta: “Poema de Sete faces” e “Infância”, de *Alguma Poesia* (1930). Se em Poema de Sete Faces se diz: “Mundo mundo, vasto mundo / mais vasto é meu coração”, no poema seguinte, dá-se um movimento de recolha em direção ao tempo mítico da infância, movimento em direção à terra. A tensão é nesse sentido total:

Podemos, ao longo da trajetória de Drummond, acompanhar esses sucessivos movimentos de sístoles e diástoles, de expansões e retrações. Num determinado momento, vai predominando o cidadão com o sentimento do mundo e, logo após, teremos um fazendeiro do ar, recolhendo-se em seus mais íntimos recessos. (SECCHIN, 2002, p. 36)

O cruzamento destes movimentos é feito de uma forma continua ao longo da obra, o que implica grande parte da sua força paradoxal, a um tempo da “doxa”, da opinião e da crença comum, Drummond impõe a força e coesão do “paradoxo”: a contestação, o contra-argumento, que é erguido no interior da

própria reflexão, impondo o diálogo a confluência de vozes e o desdobramento, o tempo, diz-nos Drummond não é mais de verdades feitas, de movimentos únicos e unidirecionais. O paradoxo impõe-se como uma consonância com o tempo, elemento propiciador de diálogo intertextual contínuo no interior da própria obra. Um diálogo físico e agitado, feito de retornos, de alçapões, de passagens secretas, mapas com legendas pouco claras, mas mapas vivos, movediços, que mostram um caminho mais longo. Relação intertextual intensa estudada por Domício Proença Filho no ensaio: “Poema-puxa-poema em Carlos Drummond de Andrade”. Diferentes movimentos, velocidades e direções atravessam o corpo do texto de Drummond, desestabilizando qualquer interpretação rápida, superficial e homogênea.

Em contacto com Martin Heidegger, nada mais adequado ao estar no mundo e na criação de Drummond que aquilo que nos diz em *Caminhos da Floresta* (1950): “Os poetas são, entre os mortais, aqueles que cantando solenemente o deus do vinho, pressentem as pegadas dos deuses errantes, não se desviam delas, e traçam para os mortais, seus irmãos, o caminho do desvio” (HEIDEGGER, 1962, p. 326-327). De certa forma, contra a pretensão desta afirmação, Drummond afirma a precibilidade da sua condição, de ser humano entre humanos, de uma condição partilhável e humilde, mas de um ser que incorpora constantemente o desvio, um estar a caminho entre seres humanos e utensílios humanos: “Não me leias se buscas / flamantes novidades/ ou sopro de Camões. / Aquilo que revelo / e o mais que segue oculto/ em vítreos alçapões / são notícias humanas,/ simples estar-no-mundo (ANDRADE, 1996, p. 3),

desvio indissociável do próprio prazer da escrita, da sua fluidez e fruição: “E nada resta, mesmo do que escreves / e te forçou ao exílio das palavras, / senão contentamento de escrever” (ANDRADE, 2004, p. 248). Sobre este prazer físico diz-nos Camus: “Escrevo como nado, porque o meu corpo assim o exige” (CAMUS, 1978, p. 87). Exigência (física, corpórea) que Drummond nos afirma continuamente como uma força gravitacional da sua escrita. Exigência que nos afirma através da negação, do questionamento, do mergulho, do paradoxo e da aporia; da resignificação continua, da exigência para com o tempo, para com os seres humanos, para com o mundo, para com a linguagem, para com a poesia, exigência (física) com o ser, exigência do Eu face ao mundo, exigência para com a vida, para com uma concordância, para com a multiplicidade, para com o outro, para com o sentido, para a sua destruição dele, para com a revitalização de qualquer conhecimento feito, exigência para com a humanidade, para com aquilo que nela há de ultrapassagem, de ausência de uma condição - doutra forma Carlos Drummond de Andrade nos diz que não há uma condição humana mas um tornar-se humano a cada instante, uma ultrapassagem contínua enquanto seres humanos, ultrapassagem que nos mostra a mesma aceção que o conceito detinha na Antiguidade Clássica. Na Grécia Antiga humanidade era um verbo. Drummond reivindica essa mesma aceção para a sua visão de ser individual e de espécie, ser a caminho, ser em construção e destruição, ser em continua metamorfose, ser ao qual não se pode limitar através de uma catalogação, ser que não se pode definir, ou compartimentar, ser que não se pode limitar. Drummond afirma, através da

sua poesia, uma exigência para com a humanidade como verbo, um compromisso com a vida, com o mundo, com o outro. Um compromisso, abalável e perecível, perene, com o ser, mas um compromisso de resistência, de exigência, de afirmação, uma exigência imperativa e absoluta do corpo naquilo que ele tem de transcendência. De ser total. Como em “Missão do corpo”:

Claro que o corpo não é feito só para sofrer,
mas para sofrer e gozar.

Na inocência do sofrimento
como na inocência do gozo,
o corpo se realiza, vulnerável
e solene.

Salve, meu corpo, minha estrutura de viver
e de cumprir os ritos do existir!
Amo tuas imperfeições e maravilhas,
amo-as com gratidão, pena e raiva intercadentes.

Em ti me sinto dividido, campo de batalha
sem vitória para nenhum lado
e sofro e sou feliz
na medida do que acaso me ofereças.

Será mesmo acaso,
será lei divina ou dragonária
que me parte e reparte em pedacinhos?

Meu corpo, minha dor,
Meu prazer e transcendência,
És afinal meu ser inteiro e único.

(ANDRADE, 2004, p. 1419)

Na fase final da sua criação Drummond apresenta-nos um corpo liberto de toda a idealidade que possa haver na ideia de alma, o corpo é apresentado como um ser completo, independente e vital em si, uma estrutura de viver totalizante na absorção da realidade. Ele configura-se como um espaço cosmificado onde o mundo ressoa e se faz sentir, com as suas “impurezas e maravilhas”, a experiência metafísica e transcendente é apresentada, nesta fase, como indissociável da sua genética e do seu tecido físico, da sua escala humana.

Mas este é também um corpo construído poeticamente, através da linguagem e da experiência, tecido, juntamente com a criação da imagem do mundo; indissociável dela dá-se uma criação dupla. No seu livro “El hacedor” Jorge Luis Borges cria uma imagem que é vital para entender esta construção em Carlos Drummond de Andrade:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espácio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahias, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (BORGES, 1997, p. 94)

Criação dupla: escrevendo o mundo, Drummond escreve-se a si próprio, num exercício de mapeamento e criação que destabiliza as noções de interior e exterior, que repensa a noção de limite e determinação. A autocaracterização em Drummond é, por isso, indissociável de uma imagem do mundo. A intensidade da sua poética parte dessa criação dupla. A tarefa de desenhar o mundo é também a tarefa de se recriar a si próprio num continuo cruzamento de forças, vozes, opostos, estilos, densidades, que chocam, que se fragmentam, que se diluem, mas que tecem e constituem uma obra profunda e plural, amplamente dialogante com o tempo e com a tradição, constantemente atual, cruzando os nossos tecidos, os nossos muros e os nossos medos, obra extraordinariamente dialogante com a condição humana, com a sua história, mas também com a sua possibilidade, com o seu tornar-se sempre, e a todo momento, outro.

CONCLUSÃO
(o mundo não vale)

*Escurece e não me seduz
Tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.*

Carlos Drummond de Andrade

Há um poema de *Claro Enigma* (1951) que consideramos central na obra de Drummond, pelo que nele há de síntese do seu fazer poético, O poema é “Cantiga de enganar”:

Cantiga de enganar

O mundo não vale o mundo,
meu bem.
Eu plantei um pé-de-sono,
brotaram vinte roseiras.
Se me cortei nelas todas
e se todas se tingiram
de um vago sangue jorrado
ao capricho dos espinhos,
não foi culpa de ninguém.
O mundo,

meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.
Há muito aprendi a rir,
de quê? de mim? ou de nada?
O mundo, valer não vale.
Tal como sombra no vale,
a vida baixa... e se sobe
algum som deste declive,
não é grito de pastor
convocando seu rebanho.
Não é flauta, não é canto
de amoroso desencanto.
Não é suspiro de grilo,
voz noturna de nascentes,
não é mãe chamando filho,
não é silvo de serpentes
esquecidas de morder
como abstratas ao luar.
Não é choro de criança
para um homem se formar.
Tampouco a respiração
de soldados e de enfermos,
de meninos internados

ou de freiras em clausura.
Não são grupos submergidos
nas geleiras do entressono
e que deixem desprender-se,
menos que simples palavra,
menos que folha no outono,
a partícula sonora
que a vida contém, e a morte
contém, o mero registro
da energia concentrada.
Não é nem isto, nem nada.
É som que precede a música,
sobrante dos desencontros
e dos encontros fortuitos,
dos malencontros e das
miragens que se condensam
ou que se dissolvem noutras
absurdas figurações.
O mundo não tem sentido.
O mundo e suas canções
de timbre mais comovido
estão calados, e a fala
que de uma para outra sala
ouvimos em certo instante
é silêncio que faz eco

e que volta a ser silêncio
no negrume circundante.
Silêncio: que quer dizer?
Que diz a boca do mundo?
Meu bem, o mundo é fechado,
se não for antes vazio.
O mundo é talvez: e é só.
Talvez nem seja talvez.
O mundo não vale a pena,
mas a pena não existe.
Meu bem, façamos de conta.
De sofrer e de olvidar,
de lembrar e de fruir,
de escolher nossas lembranças
e revertê-las, acaso
se lembrem demais em nós.
Façamos, meu bem, de conta
— mas a conta não existe —
que é tudo como se fosse,
ou que, se fora, não era.
Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: ideias.
Deixemos o mundo aos outros,
já que o querem gastar.
Meu bem, sejamos fortíssimos

— mas a força não existe —
e na mais pura mentira
do mundo que se desmente,
recortemos nossa imagem,
mais ilusória que tudo,
pois haverá maior falso
que imaginar-se alguém vivo,
como se um sonho pudesse
dar-nos o gosto do sonho?
Mas o sonho não existe.
Meu bem, assim acordados,
assim lúcidos, severos,
ou assim abandonados,
deixando-nos à deriva
levar na palma do tempo
— mas o tempo não existe —,
sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.
(ANDRADE, 2004, p. 523)

O título deste poema dialoga (palavra puxa palavra), com a cantiga de embalar ou cantiga de ninar do universo infantil. A intenção de fazer adormecer que é a finalidade destes géneros aparece-nos no poema como uma primeira sugestão de leitura: adormecer, enganar, iludir são expressões que tecem uma rede verbal subjacente ao núcleo do texto. Mas o primeiro engano é

determinado logo pelo título: dizer que há um engano é já fazer nivelar o poema por uma verdade, alertar o leitor para um perigo, desconstruir a continuação do texto a partir de uma alerta, fazê-lo corresponder a uma leitura determinada. O título prepara-nos, antecipadamente e ironicamente, para um cuidado que temos que ter com a leitura, para um novo acordo recetivo. Preparado o leitor para o engano parte protegido para a leitura.

Segundo engano: (O mundo não vale o mundo). Logo no primeiro verso o leitor sente-se enganado, destabilizado, a leitura, cuja sinalização tinha acontecido no título começa sob o signo de uma carência, o leitor sente-se sem chão querendo interrogar verdadeiramente a natureza do poema, a interioridade do autor, o que quer dizer o eu poético com “o mundo não vale o mundo” ou “o mundo / meu bem / não vale”. A leitura foi colocada, desde o início, numa zona instável, movediça: o leitor perdeu o chão, e recuperá-lo não é a partir de agora uma garantia. O chão treme; ele não nos promete nada. Garantir, seria, agora, a negação da própria natureza da poesia. O poema destrói certezas, implica o nascimento constante da interrogação, da revitalização do mundo. O mundo não vale – terceira mentira? – ou origem de uma verdade categórica.

Numa ordem lógica e linear imposto por uma visão mercadológica, o mundo não tem valor (o mundo é grande / é muito grande o mundo). Ele ultrapassa qualquer visão de capital, não lhe será possível conferir uma categoria numérica, limitá-la com um valor. O mundo não vale como entidade total, talvez por isso os maus tratos que lhe são infringidos, o que *vale* nele são

as suas parcelas, os seus terrenos desejáveis, algum do seu subsolo cuja mineração permite a mais valia. Vale a matéria prima, vale aquilo a que, através de um acordo milenar foi atribuído valor, utilidade, poder sobre o desejo humano. O mundo não tem valor, como tal, ele é despido, a mentira e o engano escondem assim uma primeira verdade: O mundo não vale.

Se há um engano, ele estará (talvez nos diga Drummond até ao limite) em - qualquer conhecimento feito e acabado, em qualquer noção de valor, de utilidade, nos seus fechamentos, o em tudo que não seja riso, em tudo que não seja risco – de alguma forma irónico e plural, em tudo aquilo que não contiver em si um paradoxo e uma aporia, em tudo que não se mexe, que não nos escape das mãos, em qualquer chão que não trema debaixo dos nossos pés. O equilíbrio é agora instável, a leitura e a procura são a partir de agora incómodas, o mundo não vale a pena (mas o que é valer a pena?). O valor não há, a utilidade não há. Talvez, por isso todos os versos de Drummond dialoguem com este, e repensem o valor do mundo e o valor do homem, e nos alertem para um engano que está em toda a parte menos no poema. Talvez por isso o título se dirija ao exterior do poema, parta de dentro para fora, talvez ele nos sirva de engano. Fora do riso, do irónico, do anti-retórico e do chão não há verdade. Em toda a mitificação em toda a idealização, em tudo aquilo que não pisamos, há um engano a que temos de resistir. Talvez por isso Drummond nos diga – o meu ódio é o melhor de mim, com ele dou uma esperança mínima – necessária e vital - A pureza é de agora em diante a última mentira. Aquilo a que se tem de resistir com os pés bem assentes no chão. *Misturo por isso sou*, pode ser a arte

poética de um autor do século XX. *Misturo logo existo*. Observo a diversidade do mundo e só assim, posso continuar com os pés no chão. A um tempo pobre, de maus poemas, de alucinações e de espera tem de corresponder também uma exigência e um compromisso vital, o ódio é nele uma congruência, e nisso também uma afirmação de vida, uma esperança, cujo núcleo e sentido pode ser lido também como o tema central de Drummond. Uma esperança intensa, no homem no chão e na vida, um tomar de consciência e um tomar parte, ativo e congruente que faz destabiliza qualquer leitura automática e fechada: do poema, da vida, do mundo e do ser humano. Uma leitura atenta, vivida, plural. Uma leitura intensa. Que nos mostra que o mundo não pode ser limitado, fechado a um valor, que nos mostra que a sua complexidade é mais profunda do que qualquer verdade afirmativa sobre ele. A categorização e o número, a sua estabilidade. O poema põe de agora em diante de si um abismo pelo qual o ser humano se recria e recria o mundo. Uma tactear no escuro, que o aceita como uma parte indispensável da nossa realidade, (Entre a vida e o amor / entre o fogo e amor).

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Organizado por Tzvetan Todorov, Tradução de Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI, 1978.

AMARAL, Ana Luísa. *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

AMMONS, A. R., "A poem is a walk" em Donald Hall (org.), *Claims for Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A falta que ama*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A Vida passada a limpo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: Esquecer para lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Brejo das Almas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de; BANDEIRA, Manuel; MELO NETO, João Cabral de; *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia, introdução de Antônio Houaiss*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AQUINO, Laís de. “Reiteraões sobre um tema”, disponível em <http://palavracomum.com/10-poemas-de-lais-aruna-aquino/> Acedido em: 10 de Janeiro de 2020.

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

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. México: Tusquets. 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henry. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERTMAN, Stephen. *Hyperculture: the human cost of speed*. New York: Westport, 1998.
- BLAKE, William. *The complete poems*. London: Pearson / Longman, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *The work of fire*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza: 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Este ofício de poeta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CALVINO, Italo. *Six memos for the next millenium: The Charles Eliot Norton Lectures 1985-1986*. Vintage Books: New York, 1993.
- CAMPOS, Álvaro de. *Obra completa*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

CANETTI, Elias. *The conscience of words*. New York: The Seabury Press, 1979.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CASTELLI, Chantal; STERZI, Eduardo; RABELLO, Ivone Daré; TEIXEIRA, Jerônimo; ALCIDES, Sérgio; MELO, Tarso de. *Drummond Revisitado*. São Paulo: Universidade de São Marcos, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionary of Symbols*. London; New York: Penguin Books, 1996.

CIORAN, E. M. *História e Utopia*. Lisboa: Letra Livre, 2014.

CIXOUS, Hélène. *La Venue à l'écriture*. Paris: U.G.E., 1977.

COÊLHO, Joaquim Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Pará: Universidade Federal do Pará, 1973.

COUTO, Mia. *O universo num grão de areia*. Lisboa: Caminho, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Che cosa é la poesia*. In *Inimigo rumor* 10, Maio de 2001. pp.113-116.

- DICKINSON, Emily. *Duzentos poemas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.
- DICKINSON, Emily. *The collected poems of Emily Dickinson*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.
- EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os “poetas sem qualidades”*. Porto: Instituto de Literatura comparada Margarida Losa, 2011
- ÉLUARD, Paul. *Algumas das palavras*. Organização e Prefácio de António Ramos Rosa. Lisboa: Dom Quixote, 1977.
- EMERSON, Ralph Waldo. *The essential writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 2000.
- FERLINGHETTI, Lawrence. *A poesia como arte insurgente*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- FLOISTAD, Guttorm. *Slow thought: a manifesto*.
<https://aeon.co/essays/take-your-time-the-seven-pillars-of-a-slow-thought-manifesto>. [Consultado em 12-08-2019]
- FREITAS, Manuel de. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GRASS, Günter. *Escrever depois de Auschwitz: Discurso proferido a 13 de Fevereiro de 1990, no âmbito da Conferência de Poética, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt am Main*. Lisboa, Dom Quixote, 2008.

HEANEY, Seamus. *Poems: 1965-1975*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

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

JONAS, Daniel. Disponível em : <http://observador.pt/2017/04/20/daniel-jonas-o-antiquado-que-e-o-mais-alto-da-poesia-portuguesa/> (Consultado em 7 de Junho de 2017).

JORGE, Luiza Neto. *Poesia (1960-1989)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

JORGE, Luiza Neto. *19 recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

KUNDERA, Milan. *Slowness*. New York: Harper Collins Publishers, 1996.

LACAN, Jacques. *The four fundamental concepts of Psycho-analysis*. New York: Norton & Company, 1978.

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

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1975.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. *A Porta de Duchamp*. Lisboa: Averno, 2009.

MENDONÇA, José Tolentino. *O pequeno caminho das grandes perguntas*. Lisboa: Quetzal, 2017.

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

MICHAUX, Henri. *A verdadeira poesia faz-se contra a poesia*. Tradução de Rui Caeiro. Chão da Feira, Cadernos de Leituras Nº 12. <http://chaodafeira.com/cadernos/page/4/> . Consultado em 6 de Novembro de 2016.

MIRANDA, Francisco Sá de. *Poesia e Teatro*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. Glaciar, 2014.

- NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- NEVES, Marcos Cesar Danhoni. *Do infinito, do mínimo e da inquisição em Giordano Bruno*. Ilhéus BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2004.
- NOVALIS, Friedrich. *Pólen, fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- O'NEILL, Alexandre. *Entre a cortina e a vidraça*. Lisboa: Estúdios cor, 1972.
- O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2001.
- PRATT, Hugo. *El deseo de ser inútil: Recuerdos y reflexiones, conversaciones com Dominique Petitfaux*. Málaga: Confluencias, 2012.
- QUINTANA, Mário. *Baú de espantos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1986.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa: Edição bilingue*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROSA, Guimarães. “Diálogos com Guimarães Rosa”, entrevistado por Günter Lorenz, Vide online: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>; acessado em 02/12/2016.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Drummond: *O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia Editor, 1992.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.

SECCHIN, António Carlos; BARBOSA, João Alexandre, CHAVES, Flávio Loureiro *et all*. *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2002.

SILVESTRI, Leonor. *El don de creer*. Buenos Aires: Germinal, 2009.

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

STEINER, George. *Grammars of Creation: Originating in the Gifford Lectures for 1990*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

SZYMBORSKA, Wislawa. *The poet and the world* (Nobel Lecture).

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/lecture/>

[Consultado em 02-08-19]

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poems: New and Collected: 1957-1997*. New York: Harcourt Brace & Company, 1998.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

VASCONCELOS, Ricardo. *Campo de relâmpagos: leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

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

WIZNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.