

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

***O SENTIMENTO DO MUNDO***

o corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade

São Carlos  
Março de 2005

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CRISTIANO PERIUS

***O SENTIMENTO DO MUNDO***

o corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Tese de doutoramento sob a orientação do Prof. Dr. Bento Prado de Almeida Ferraz Junior, apresentado ao Programa de Pós-Graduação de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos como requisito para o grau de doutor.

São Carlos  
Março de 2005

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

P446sm

Perius, Cristiano.

O sentimento do mundo: o corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade / Cristiano Perius. -- São Carlos : UFSCar, 2005.

170 p.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2005.

1. Fenomenologia. 2. Poesia. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. I. Título.

CDD: 142.7 (20<sup>a</sup>)

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Bento Prado de Almeida Ferraz Júnior (UFSCar)

---

Prof. Dr. Bento Prado de Almeida Ferraz Neto (UFSCar)

---

Prof. Dr. Richard Theisen Simanke (UFSCar)

---

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva (USP-SP)

---

Prof. Dr. Alfredo Antonio Fernandes (UFSC)

*Todos nós somos amigos da arte poética e a espécie humana aparentemente possui certo sentido inato para esse idioma dos deuses, em todas as partes habitadas do nosso planeta. Acho que é imitação da natureza que a faz tão atraente, isto é, a imitação de todas as coisas, que em torno de nós ouvimos, vemos, etc, que nos cercam penetrando em nossa alma pelas cinco portas dos sentidos. Lá, conforme o espaço disponível, instalam-se guarnições mais ou menos fortes de conceitos que aí começam vida própria, unindo e subordinando-se a certas noções principais.*

J. M. R. Lenz

*Tout devient mots  
Terre  
Cailloux  
Dans ma bouche et sous mes pas.*

A. du Bouchet

*Perdido no labirinto de mim mesmo  
Tornei a minha alma exterior a mim.*

Fernando Pessoa

Agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Bento Prado Jr, o mestre maior...

Ao Prof. Dr. Alfredo Antonio Fernandes, pela sementes...

À FAPESP, pela bolsa de estudo.

## **RESUMO :**

Este trabalho constitui uma tentativa de leitura do movimento “fenomenológico”, por assim dizer, da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Esse movimento subentende o tempo histórico, em primeiro lugar, mas, sobretudo, a operação de invisibilidade sobre o campo físico das coisas, isto é, a experiência que transmora as coisas em palavras, em tensão. Em seguida, o genitivo da expressão privilegiada, “o sentimento do mundo”, é o jogo entre a subjetividade e a objetividade, o “eu” e o “mundo”, que estabelece uma intencionalidade ambígua e incompleta entre os termos. Essa intencionalidade constitui uma distância intencional, isto é, a composição de imagens que ora nasce de um, ora de outro, por espelhamento ou reversão.

## **RÉSUMÉ :**

Ce travail constitue une tentative de lecture du mouvement « phénoménologique » de la poésie de Carlos Drummond de Andrade. Ce mouvement sous-entend le temps historique, tout d’abord, mais surtout l’opération que transforme les choses en mots, en tension. En suite, le génitif de l’expression privilégié, « le sentiment du monde », c’est le jeu que se donne entre la subjectivité et l’objectivité, le « moi » et le « monde », instituant une intentionnalité ambiguë et incomplète entre les termes. Cette intentionnalité forme une distance intentionnel, i.e., la composition d’images qui naît tantôt d’un, tantôt d’autre, pour miroitement ou réversion.



## ÍNDICE:

Abreviaturas .....	5
INTRODUÇÃO .....	6
<i>a) Estatuto da metáfora</i> .....	8
<i>b) Conceito de ironia</i> .....	16
PRIMEIRO CAPÍTULO .....	25
POESIA NO TEMPO .....	26
<b>Primeiras e últimas lições do poeta</b> .....	32
<b>A rosa do povo - 1945</b> .....	42
<b>Claro Enigma - 1951</b> .....	62
SEGUNDO CAPÍTULO .....	81
O SENTIMENTO DO MUNDO .....	82
<b>Oceanos e montanhas</b> .....	84
<b>Tempo mítico, rosa bruta</b> .....	99
<b>Espelho metafísico</b> .....	111
<b>Eu-mundo</b> .....	118
<b>Poema-Orelha</b> .....	128
TERCEIRO CAPÍTULO .....	135
O CORPO INVISÍVEL .....	136
<b>A palavra e a pedra</b> .....	138
<b>Melodia e conceito</b> .....	157
CONCLUSÃO .....	164
Referências bibliográficas .....	168

## Abreviaturas

---

\* Todas as citações seguem a tabela abaixo, seguida do número da página da edição brasileira comemorativa do centenário natalício do poeta. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AP - *Alguma Poesia*  
BA - *Brejo das Almas*  
SM - *Sentimento do Mundo*  
Jo - *José*  
NP - *Novos Poemas*  
RP - *A Rosa do Povo*  
CE - *Claro Enigma*  
VB - *Viola de Bolso*  
FA - *Fazendeiro do Ar*  
VPL - *A vida Passada a Limpo*  
LC - *Lição de Coisas*  
Vp - *Versiprosa*  
FQA - *A Falta que Ama*  
IB - *As Impurezas do Branco*  
DP - *Discurso de Primavera*  
Bo - *Boitempo*  
PM - *A Paixão Medida*  
Co - *Corpo*  
AAA - *Amar se Aprende Amando*  
AN - *Amor Natural*  
Far - *Farewell*  
VbIII – *Viola de Bolso III*  
PE – *Poesia Errante*

## INTRODUÇÃO

---

Este trabalho leva em conta quatro conceitos fundamentais. “**Metáfora**”, “**ironia**”, “**eu**” e “**mundo**”. Os dois últimos estabelecem entre si uma relação de interdependência necessária, ao passo que os dois primeiros não servem senão de aporte aos segundos. Uma vez fixada a relação desses conceitos, seremos conduzidos para o nosso objeto específico, “o sentimento do mundo”. Precisamos inicialmente de um plano preparatório, nessa introdução realizado, que privilegie esses conceitos. Importa-nos a forma que particularmente os **articula**, revelando a relação interna — e subterrânea — dos conceitos. A introdução visa fixar o sentido e a definição de cada um desses conceitos, abrindo o horizonte para a realização poética “em carne e osso”, “ao vivo e a cores”, ao longo dos capítulos. Segundo essa leitura, que a bem dizer é fenomenológica, a metáfora será extraída do contexto da **retórica clássica**, enquanto a ironia terá por base um momento posterior, o **Romantismo Alemão**. A dupla fonte das pesquisas, aparentemente tão distantes, tem uma única finalidade: o estatuto ontológico da metáfora, contraponto do conceito, estabelecendo um jogo de palavras (que o romantismo batizou de *Witz*) ao mesmo tempo irônico e metafísico: “eu e mundo”.

Para o sentido da metáfora examinaremos o conceito tal como se deu na **Poética** de Aristóteles. A ironia romântica será lida em Friedrich Schlegel e Novalis, sobretudo, acompanhadas, ambas, do que fixou a tradição. Não é preciso entrar no mérito dos românticos no que diz respeito ao longo alcance de suas intuições, tanto do ponto de vista estético-filosófico quanto puramente literário, adequadas que são ao trabalho de elucidação do gênero

artístico<sup>1</sup>. Se a grandeza do Romantismo impõe-se por si mesma, Aristóteles, com mais razão, é o porta-voz dos conceitos que pavimentaram a tradição mais sólida e durável da história de todos os tempos, haja vista a poética e a retórica clássica, desembarcada, a última, desses “duzentos anos (desde aproximadamente a metade do século XVIII), onde “retórica” foi um termo pejorativo com que se indicava, em geral, a falsa afetação estilística, que procura substituir com medíocres expedientes lingüísticos a ausência de idéias ou a incapacidade expressiva”<sup>2</sup>. Em seu estudo sobre a retórica antiga, Roland Barthes vai defini-la como “protociência”, isto é, “ciência preliminar”, necessária logicamente a toda forma de discurso que se vale da linguagem. O contexto da retórica deve portanto começar o nosso estudo, progredindo *in crescendo*, isto é, preparando o terreno para o nosso tema e objeto específico. Não se trata de trabalho monográfico exaustivo: o conceito de metáfora e o conceito de ironia devem, agora, receber uma explicação *preliminar*. Esse primeiro momento, elucidativo das noções que alimentam a leitura, vai nos ajudar na hora de escutar o “sentimento da poesia”, que é sem conceito.

\*

Antes de começar esse trabalho, preliminar, como acenamos, é costume acadêmico expor primeiro a metodologia, mostrando o processo por assim dizer “técnico” da pesquisa. Esse “primeiro capítulo”, então, não raro pode ser mais longo e bem (d)escrito que o trabalho propriamente dito. Este ensaio, entretanto, não tem a vocação metodológica. Não tem, regrado da questão do método, o ideal que Bergson chamou de “exatidão” — o que não significa

---

<sup>1</sup> Recentemente o livro de Davi Arriguci Jr. serviu-se da “**Poesia ingênua e sentimental**” de Schiller para fundamentar uma leitura da poesia de Drummond. Cf.: **Coração Partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cossac & Naify, 2002. De nossa parte, se não chegamos ao ponto de confirmar expressamente a relação, é evidente o influxo do Romantismo Alemão em grande parte do Romantismo e no Primeiro Modernismo Brasileiro, haja vista aquele “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade.

<sup>2</sup> PLEBE, Armando; EMANUELE, Pietro. **Manual de retórica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.2.

perda em “precisão”, segundo o filósofo — e segue aquele instinto bergsoniano que não troca o veículo pelo próprio curso<sup>3</sup>, como parece que sugere, senão exige, o seu objeto.

### a) Estatuto da metáfora

Estabeleçamos rapidamente o esboço de um problema. O conceito de metáfora de Aristóteles apresenta duas classes de interpretações em dissonância. Uma delas que limita, restringindo ao máximo o alcance da metáfora; outra que releva, devolvendo o seu lugar de êxito. Trata-se do estatuto do *nome* que a concepção de linguagem aristotélica veicula, onde poderíamos colocar, a título de exemplo, Paul Ricoeur e Renaud Barbaras em cada um dos pólos do problema. Embora considerada no conjunto do pensamento aristotélico, sobretudo no livro da *Retórica* e no *De Interpretatione*, é na *Poética* que encontramos a definição cabal de metáfora.

Cap. 21:

Μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ...

A metáfora é a aplicação de um nome impróprio...

...ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.

...por transporte seja do gênero à espécie, seja da espécie ao gênero, seja da espécie à espécie, seja por via de analogia.

*Poét., 1457 b 6-9*

*Ἀλλοτρίον* (impróprio) se opõe a *οἰκεῖον* (ordinário, corrente), quer dizer, a designação própria da palavra que foi substituída, que seria imediatamente reconhecida mas que está ausente na elocução construída (*λέξις*). A metáfora exige, portanto, no entender de Aristóteles, um desvio a partir de uma região conhecida dos nomes. O encadeamento que

---

<sup>3</sup> E que permitia, em última análise, reabrir as portas da metafísica fechadas por Kant.

segue: “do gênero a espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie ou segundo analogia”, permite certa polêmica, refletida sobre outras definições (menores) associadas à primeira. Segundo G. Genette esta é a definição da *metonímia*. A contigüidade e a continuidade estaria para a metonímia, em prosa, assim como a similitude para a metáfora, em poesia<sup>4</sup>. Du Marsais, em citação de J. Derrida, afirma que temos sob o nome de metáfora aquilo que a retórica clássica considerava a metonímia do signo<sup>5</sup>. Os “transportes” de gênero e espécie são, de resto, considerados *sinédoques*, mas podem ser também *catacreses* quando há introdução de um termo em lugar de outro (que faltava ou que se evita o uso). Apesar dessas diferenças serem consideradas rigorosas na classificação da metáfora e da metonímia, sinédoque, catacrese, etc, acreditamos que o problema pára e não avança enquanto não olharmos a metáfora como tropo lingüístico em geral, mesmo porque não se trata de uma “definição” ao pé da letra, mas de perceber implicações. As considerações sensatas sobre o tema dizem que a retórica aristotélica é restrita. E a metáfora generalizada. Compreendê-la de outra forma seria dar um salto, isto é, recolocar anacronicamente a significação dos termos, estendendo o seu sentido. De todo modo, estamos diante de uma tradição estabelecida e, se não ao pé da letra confirmada, para a posteridade se mostrou definitiva.

Essa definição de metáfora não é uma das razões para o abandono do aparelho aristotélico, seguido pelo rápido prejuízo do retórico? Se a classificação aristotélica permite a taxonomia dos tropos da retórica clássica em técnicas de classificação da linguagem, de Cícero e sobretudo Quintiliano, em suas mais ínfimas partes (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*), Roland Barthes situa os últimos tratados da retórica clássica por volta de

---

<sup>4</sup> Cf. GENETTE, Gérard. **La rhétorique restreinte** in Communications. Paris : Seuil, 1970. n° 16. p 161.

<sup>5</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. **A mitologia branca**. In: *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa. Campinas - SP: Papyrus, 1991. p 268, nota 21.

1900, enterrada para sempre na região de limbo<sup>6</sup>. De forma que a morte da retórica clássica deve-se ao estreitamento da metáfora aristotélica, perdida a confluência da *Retórica* e da *Poética*, interpretada morfológicamente.

Nós vamos pensar no sentido de uma autêntica promoção. De acordo com Paul Ricoeur<sup>7</sup>, metáfora é todo o desvio do sentido literal ao figurado, onde é preciso conservar a amplitude genérica da definição — e a taxinomia dos tropos como posterior. Se metáfora ou metonímia, Aristóteles emprega-a em sentido amplo: “*meta-phorein*”, “trans-posição”; “*übersetzen*”; “*déplacement de sens*”, etimologicamente de “*μετά*” (mudança) e “*φορὰ*” (lugar).

Segundo Renaud Barbaras<sup>8</sup> o desvio (*ἐπιφορά*) preconizado por Aristóteles não envolve o verdadeiro mecanismo do sentido, apenas o *nome* (*ὀνόματος*). Logo, a metáfora está regada pela paráfrase. Tal desconfiança aumenta quando podemos recompor a situação original pela re-substituição do nome parafrástico. Se a soma entre a substituição do nome impróprio e a sua restituição for nula, ou seja, se a paráfrase for exaustiva, então a metáfora nada ensina, ou seja, não tem valor intrínseco, constitutivo. Em virtude de designações familiares e não familiares (*οἰκεῖον* e *ἀλλοτρίον*), os nomes desempenham seu papel no interior do léxico de forma a substituir os termos conhecidos por outros nomes, raros ou insígnies, proporcionando o enriquecimento (para não dizer embelezamento) lexical. De forma que a paráfrase coloca a metáfora aristotélica apenas como forma de re-escrever a realidade, isto é, proíbe-a de valor ontológico<sup>9</sup>. Embora sem conotação pejorativa, uma vez que tira a

---

<sup>6</sup> Cf. BARTHES, Roland. *L'ancienne rhétorique* in *Communications*. Paris : Seuil, 1973. p 195.

<sup>7</sup> Cf. *A metáfora viva*. Tradução de Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

<sup>8</sup> Cf. *Métaphore et ontologie*, In *Le tournant de l'expérience*. Paris : Vrin, 1988. p 268.

<sup>9</sup> Estamos pensando naquela célebre frase de Merleau-Ponty de “*O Visível e o Invisível*” onde afirma que “o ser é o que exige criação para dele fazermos experiência.” Porque se a metáfora não tem estatuto ontológico, não pode escrever o livro do mundo.

linguagem do vulgar para introduzir um neologismo, aproxima-se de uma função decorativa na linguagem, sendo apenas a maneira insólita e indireta de freqüentar as coisas.

Dito de outro modo, Aristóteles adota uma perspectiva estritamente nominal e semiótica, sem semântica da linguagem, uma vez que deixa o sentido geral pelos elementos ou caracteres. O signo, no entanto, no “interior” da linguagem é uma *Gestalt*, ou seja, só no texto faz sentido, e a partir disso nós podemos repensar a tradição. Se a restrição semiótica e nominal proíbe, estrito senso, o vôo da metáfora, podemos dar um salto. Demos ao nome a função chave e pivô da linguagem e ele abrangerá toda palavra portadora de significado, incluso o verbo. Ao lado do verbo e da locução (*logos*, oitava e última parte da *lexis*) o nome é o som dotado de significado (*φωναὶ σημαντικαί*), que implica uma unidade complexa, abrangente e incapaz de se restringir ao sentido moderno. Como valor fundamental na teoria da *lexis* aristotélica, o nome pode adquirir o estatuto de frase. Aristóteles estaria “desculpado”, por assim dizer, pelo fato de não haver na época uma teoria para os tropos e figuras de linguagem, como é o caso de Fontanier (*Les figures du discours*), Michel Le Guern (*Sémantique de la métaphore e de la métonymie*) e Émile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*). Estamos lendo, de qualquer forma, sob o monismo semiótico do nome, uma promoção, a saber, a semântica da palavra na frase, mesmo porque só em Saussure se falará fundamentalmente em “signo”.

Há ainda um aspecto fundamental da metáfora aristotélica, que põe em cheque a teoria *substitutiva*. Segundo a citação da *Poética*, há quatro tipos de metáforas: os três primeiros são, de fato, conjunções de gênero e espécie, segundo a análise do ponto de vista lexical; o quarto tipo, no entanto, que é por analogia (*τὸ ἀνάλογον*), pressupõe a percepção da similitude (*ὁμοίους*) que não é apenas léxica mas também sensível. E agora sim nós vamos descortinar o alcance da metáfora aristotélica com toda a sua força.



Segundo a questão da mímese<sup>10</sup>, a metáfora deve estabelecer uma relação de similitude. A condição de similitude é determinante, uma vez que sem ela a metáfora não seria reconhecida. Fazer uma metáfora é perceber as semelhanças entre palavras diferentes, através da imaginação. Sem esse jogo de distâncias não haveria metáfora, porque o sentido seria evidente, isto é, não geraria o conflito e a expectativa de solução pelo enigma que apresenta. De fato, “*uma metáfora é um convite obrigatório à descoberta. O que deve ser descoberto são as inúmeras alusões ou atributos em comum entre a metáfora e a verdade subjacente à qual ela remete*”<sup>11</sup>. A verdade subjacente é ontológica porque diz respeito a aspectos essenciais das coisas, encobertos nas palavras. O descobrimento (*εὕρισκοι*) e a verdade proporcionados pela metáfora são imagens produzidas na imaginação que percebe semelhanças. Está sugerido tanto na *Retórica* (III, 1411 b 23), quanto na *Poética* (*cap. 17, 1455a 24*): *πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον*, literalmente: “colocar sob os olhos”, “fazer que seja visto”. Em outras palavras, **produzir imagens!** Enquanto recurso da sensibilidade que percebe semelhanças entre coisas aparentemente diferentes, associada à imaginação, a imagem produzida pela metáfora é a abstração — se bem que incompleta — que não sai completamente do sensível. Podemos diferenciar dois momentos na metáfora de analogia: o momento lógico ou proporcional, que estabelece relações, e o momento sensível da figuração. Dito de outro modo, visualizar (sensibilidade) relações (razão<sup>12</sup>). Através do nome dotado de semântica, a metáfora é capaz de produzir o não-senso como ser o lugar do acontecimento. “Ligada à percepção ou, se preferir, à invenção do semelhante, coloca em jogo as relações

---

<sup>10</sup> Trata-se de mímese primeira, não segunda, da linguagem, operada sob o princípio da verossimilhança e necessidade.

<sup>11</sup> SWANSON, Don R. *Da metáfora*. São Paulo: EDUC, 1992. p 164.

<sup>12</sup> Devemos nos lembrar que a razão era proporcional, isto é, uma prática mensurativa.

implícitas (latentes no léxico) ou inéditas (que o olhar do poeta descobre no mundo) e revela para o receptor o prazer tão específico do conhecimento do jamais previsto”<sup>13</sup>.

\*

Onze anos depois de *A Metáfora Viva*, repensando o seu percurso, Paul Ricoeur sintetiza o problema da metáfora desse modo: “Uno de los primeros resultados que parece haber alcanzado la investigación contemporánea sobre la metáfora es, sin duda, haber llevado el análisis de la esfera de la *palabra* a la de la *oración*. Según las definiciones de la retórica clásica, proveniente de la *Poética* de Aristóteles, la metáfora es la transferencia del nombre de una cosa a otra, en virtud de su semejanza.”<sup>14</sup> Semelhanças que ampliam os limites da linguagem, estabelecendo ao mesmo tempo os limites lógicos do mundo. Ironia e subjetividade estão, por hora, fora de cena, mas há uma passagem importante que quero sublinhar nesse momento: a metáfora como analogia — em sentido puramente aristotélico, como vimos — reúne sensibilidade e proporção, isto é, lógica e percepção. A relação da metáfora com a lógica e com o sensível não pode ser negligenciada. Paul de Man nos dá um exemplo. Falando da idéia simples de “luz”, rapidamente nos deparamos com a repetição tautológica dos étimos (como gostava Heidegger, não por acaso, lembra Paul de Man, “*das Licht des Lichtes lichten*”), pois “a própria palavra « idéia » já significa luz, e dizer que entender a luz é perceber a idéia de luz é dizer que o entendimento é entender a luz da luz.”<sup>15</sup> Em outras palavras, se na palavra “idéia” está contida a “idéia de luz”, uma vez que a idéia é a

---

<sup>13</sup> LALLOT, Jean. **Metafora : le fonctionnement sémiotique de la métaphore selon Aristote**. In *Recherches sur la philosophie et le langage*. (col.) Grénoble: Departamento de Filosofia da Universidade de Grénoble 2, 1988. p 52. (Tradução ligeiramente modificada.)

<sup>14</sup> RICOEUR, Paul. **Del texto a la acción : ensayos de hermenéutica II**. Traducción de Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p.23.

<sup>15</sup> DE MAN, Paul. **A epistemologia da metáfora** in *Da metáfora*. SACKS, Sheldon. (org.) São Paulo: EDUC, 1992. p.23.

matriz abstrata de algo sensível, a luz, então a idéia de luz é a idéia da idéia de luz, pois recobrimentos metafóricos da luz. É por isso que Paul de Man acrescenta que “o cego não consegue entender a idéia de luz”. Nos bastidores da “idéia” já atua, portanto, o comércio impuro da metáfora, que acompanharemos de perto no “corpo a corpo” de Drummond.

Para Nietzsche, nem mesmo a palavra pura e simples escapa à metáfora; assim como o conceito, segundo Merleau-Ponty, de amarras estranhas. Idéia que dá — ironicamente — a pensar na conjuntura histórica que levou o pensamento ao conceito (e a retórica ao ornamento). Mas, se a filosofia perfez um caminho especulativo regrado do conceito e preteriu a metáfora ao domínio literário, é hora de “reivindicar uma autoridade filosófica para a linguagem do discurso poético”<sup>16</sup>, e momento de perguntar à “tonalidade idealista persistente da filosofia se esse ideal argumentativo, que se pretende traduzível e indiferente à língua na qual ela se inscreve, é independente em relação a linguagem que a transporta”<sup>17</sup>. Está em jogo, ao mesmo tempo, o fantasma de uma linguagem pura, tributário do “*tá mathema*” cartesiano, e a “estratégia filosófica regida pelo ideal de transparência do conceito, uma vez que os filósofos interessados na verdade sobre a forma do sentido próprio se fecharam ao domínio do provável e do verossímil, da metáfora e do figurativo, afim de se defenderem dos problemas das línguas naturais (polissêmicas, homônimas, ambíguas).”<sup>18</sup> Esse percurso — da linguagem pura às línguas naturais — é, de resto, em parte wittgensteiniano, e deve-nos conduzir à “opacidade” da linguagem, seja ela filosófica ou científica, literária ou cotidiana. E assim passamos, insensivelmente talvez, do *conceito* ao *estatuto* da metáfora, levando em conta sua potência e ato especiais.

---

<sup>16</sup> Cf. CASCARDI, Anthony. **A crítica da subjetividade e o re-encanto do mundo**. In *Retórica e comunicação*. CARRILHO, Manuel Maria. (org.). Tradução de Fernando Martinho. Porto: Edições Asa, 1994. p 96.

<sup>17</sup> Cf. BORUTTI, Silvana. **Recherches sur la philosophie et le langage...** p 177.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, pg. 176.

Nós vamos repensar o símil e o próprio, o literal e o figurado, de modo a nos aproximar da capacidade compreensiva da simulação. Max Black insiste na positividade da metáfora, mostrando a ineficiência de uma distinção rígida entre lógica e metáfora<sup>19</sup>. Imaginemos, por um minuto, a metáfora como símil e o conceito como próprio. Entre uma forma de discurso que simula (e que se reconhece figurada) e a que nada julga simular, há uma diferença de *modo*, não só de natureza, ou seja, à parte as tradições que representam (literatura, ciência, filosofia), importa *como* são lidas, isto é, como metáfora (sentido figurado) ou como conceito (sentido literal). Forma literal significa entendimento reto, ou ao menos direto, da significação. A forma figurada é oblíqua e indireta, o “*como se*” da metáfora, que além do mais não é imediata mas apenas aproximadamente percebida. A ironia entra em cena desde que, entre outras formas de dizer o mundo, o perdemos ao pé da letra, o ganhamos na figuração. Esse tipo de contradição, a ter com o paradoxo, faz parte da distância que existe entre a literalidade do mundo e a sua figuração. O que se perde em exatidão se ganha em extensão e vice-versa. A evidência está fora da metáfora, no entanto, ocorre de operar a visibilidade. Não ao modo da idéia, teoria, clareza, mas “*de certo olhar, mais sério, não ardente, que pousas nas coisas, e elas compreendem*”(RP,210), isto é, visão *das* coisas e *nas* coisas mesmas, ainda não subtraídas pelo olhar da consciência (*lumen naturalis*). Clareza (visão) da idéia, de um lado, (visibilidade nas) coisas vistas desde as suas sombras, de outro. Em outras palavras, visão dos olhos de carne e não do pensamento, onde encontraremos as “retinas fatigadas” do poeta.

Trata-se de restaurar o “logos estético” de que falava Merleau-Ponty. Explicando a pintura moderna, Merleau-Ponty diz, pensando na *Crítica da Faculdade de Julgar*: “o que

---

<sup>19</sup> Cf. BLACK, Max. **Models and Metaphors**. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido”<sup>20</sup>. Logos estético é acordo universal sem conceito, pensado, agora, desde a ótica do pintor e do poeta, mesmo porque a literatura é uma “filosofia” do sensível, segundo o filósofo. Mas uma filosofia do sensível não mais um grau abaixo, a forma impura do pensamento, a ser trazida para a generalidade do conceito, como no caso de Hegel. Razão pura, espírito absoluto e pensamento não são mais, nesse caso, faculdades superiores à imaginação criadora da arte. Ficção do mundo não implica mundo falso ou menos verdadeiro. A falsidade pode fazer parte, desde que movida pelo verossímil. O verossímil desembarca da verdade, mas para reconstruí-la ao seu modo, transgredindo-a. E essa é outra forma de definir a metáfora. Trans-gressão: passar além, atravessar o conceito das coisas, sonhando relações. Metáfora significa transgredir a linguagem, deixá-la ser livre, ambígua e intransparente, porque o mundo (o que vem a ser isso) exige a metáfora, o mundo a quer<sup>21</sup>, porque ele não pode ser dito exatamente.

### **b) Conceito de ironia**

As considerações feitas até o momento vão na direção de um rápido exame do conceito e estatuto da metáfora. Em termos gerais nós vimos que a metáfora não tem a evidência da idéia, mas a opacidade sensível. Se ela perde a transparência, de um lado, inclui o sensível, de outro. Podemos pensar o sensível como a massa de impressões variadas e espontâneas, “antes” do conceito. Variado, confuso, atado às *Gestalten* dos sentidos, são outras qualidades de um “sensível em geral”, isto é, organização prévia de um mundo bruto sempre aí, apto ao conceito. A “perda” da metáfora, uma vez que se aproxima dos objetos muito indiretamente, de forma alusiva, é o que a diferencia do conceito: não ser a idéia pura, o

---

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris : Gallimard, 1960. p.71. Daqui pra frente notado apenas “S”, seguido do número da página.

<sup>21</sup> Remetemo-nos ao estudo importante de Michel Guérin, sobretudo o último capítulo. Cf. GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra?** Tradução de Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

sentido literal, mas o jogo livre da imaginação que troca o símil pelo próprio, o literal pelo figurado. Essa perda, então, como sorte de possibilidade da linguagem de fixar o ambíguo (se é que pode ser fixado), permanecendo nele, é a forma de operação lingüística que se utiliza do hipotético, do indefinido, do “*vago mais vago*”, não obstante “*duro ofício de exprimir*”(NP,240). Vago porque livre, não necessário, sugestivo, não categórico, aberto, não terminante, mas elíptico, interpretativo, aproximado. Jogo de palavras e, no entanto, trabalho de expressão; as relações metafóricas não estão dadas, precisam de “engenho e arte” (segundo o Classicismo), “gênio” romântico, precisam, numa palavra, invenção. Leiam os poetas, ensinem técnicas, façam versos, laboratórios de poemas, “workshops”, e não teremos poesia. Por outro lado, é certo que as teorias da metáfora, por melhor que sejam, não implicam o poético. A vacuidade da metáfora, a ironia, daqui a pouco definida, não dão conta da obra de arte. Teremos oportunidade de ver na “Procura da Poesia” (o poema “transcendental”) que a poesia é paradoxo. A ironia subentende um *jogo de contrários*. Mas essa não é uma afirmação muito diferente daquela drummondiana: “*Poesia é jogo de contrários.*”(PE,1468) É por isso que a “Procura da Poesia” dirá, sem economizar na ironia, “*Não faça versos...*” Tomemos da ironia, inicialmente, este traço. Ele encontrará o Romantismo alemão no momento oportuno, e aquele jogo de contrários — eu e mundo — que esperamos.

Mas, se toda ironia joga, por definição, com os contrários, podemos ler, na vacuidade da metáfora, a ironia de uma perda apta a reaver o que se perde nas linguagens discursivas das ciências. Digamos então, ao contrário da objetividade das linguagens científicas, que a poesia é subjetiva. A ironia que estamos mapeando, perda-ganho da metáfora, positividade do discurso indireto, capacidade compreensiva da simulação, etc, seria a abertura ao subjetivo como o “lado indeterminado” da experiência? Em absoluto, tanto a objetividade quanto a subjetividade estão fora da poesia. Se a significação da obra de arte não é encontrada na objetividade irrecusável e fechada no “em-si” do objeto, também não será a

subjetividade secreta do artista, ou do espectador, que a recolherá no espírito absoluto e “para-si” da consciência. Ambas leituras são tributárias do dualismo da representação. Segundo Drummond “*A poesia elide o sujeito e o objeto*”(RP,117), onde devemos compreender a natureza reflexiva de um “si” além da consciência e das coisas, do em-si e do para-si, do sujeito e do objeto.

Ao examinar a ordem da subjetividade, Paul Audi coloca o problema nesses termos: “existe para todo indivíduo vivo um lugar *justo para si*, um lugar que o eu não tem, contudo, meios de deixá-lo, de ultrapassá-lo, e no qual não há lugar para um outro senão ele. Esse lugar do eu, esse lugar « ocupado » por sua própria subjetividade, equivale a *posição* de que não cessa de gozar ou de sofrer sobre o plano invisível, imanente e absoluto de sua vida individual e afetiva.” Notemos, em seguida da citação acima, como complemento necessário, a reversão completa do sentido indicado: “a posição *onde eu sou*, apenas saberia fazer parte desse *fora de si por excelência* ao qual nós damos geralmente o nome de mundo.”<sup>22</sup> É claro que o contexto não permite desfiar os fios contidos nesse trecho, mas podemos seguramente prosseguir nosso caminho levando em conta que o “tropismo” ou lugar da subjetividade — apanágio das filosofias contemporâneas — vai puxar o *principio individuationis* ao “Si” (*Soi*) carnal e pulsante, segundo Paul Audi, do corpo próprio. Não se trata de negar a subjetividade, mas de recolocá-la onde não estava, uma vez que, tomado o partido da consciência, não se pode mais deixá-lo. Há uma “estrutura imanente ao « si » como essa diferença, inerente ao sentir, pelo qual ele se mantém aberto a si e a uma alteridade, que é uma ipseidade anônima, impessoal, não ainda propriamente minha, dito de outra forma, pré-egológica”<sup>23</sup>. Essa estrutura é o sentir como primeiro grau do “pensamento”, integrado por inteiro à alma

---

<sup>22</sup> AUDI, Paul. *Où je suis : topique du corps et de l'esprit*. Fougères: Encre Marine, 2004. p.12.

<sup>23</sup> VILLELA-PETIT, Maria. *Le soi incarné*. In *Le philosophe et son langage*. François Heidsieck (Org.). Grenoble: Université Pierre Mendès France, 1993. Col. Recherches sur la philosophie et le langage, n° 15. p. 435.

gramaticalmente separada do corpo, integrado ao outro categoricamente considerado um “não-eu” ou “alter ego”, integrado aos entes intramundanos teoricamente sem espírito ou “interior”. “Porque a ipseidade se revela mais radical que a questão da identidade pessoal”<sup>24</sup>, como *A Rosa do Povo* pode ser dita na fórmula que Hegel dispusera na *Fenomenologia do Espírito*: “um eu que é um nós, um nós que é um eu”. Todas essas transgressões conceituais vão receber, agora, um nome e uma metáfora: a ironia. E é isso exatamente que nos cabe examinar.

\*

Nas *Máximas e Reflexões*, Goethe diz que “Kant deliberadamente se limita num certo círculo e aponta ironicamente para além dele”. Sabemos que o Romantismo alemão bebeu no idealismo de Fichte que veio, em grande parte, desdobrando as teses kantianas, como o fará Schelling, por sua vez. Problemas de filosofia à parte, interessa-nos o sentido que a palavra “*ironicamente*” desempenha nessa frase. Seja na *Crítica da Faculdade de Julgar*, que cuidava dos problemas de estética, mas muito mais dos juízos reflexionantes ou, se quisermos, da reflexão que se coloca para si mesma, *ironia* significa um contexto de aporia, de um lado, apontando aquele ininteligível da reflexão de que falava Fichte, mas, de outro, de antinomia, só aberta e possível *por ela*, ou seja, como forma de limite, impossibilidade de dizer o que se diz e impossibilidade de chegar onde se chega. Que se pense na intuição intelectual como a harmonia estabelecida entre o sujeito e o objeto, proibida pela razão pura e praticada pelo espírito do “gênio”. Que se pense, também, naquele infinito universal engendrado pelo particular e finito — que é, aliás, a “definição” da ironia romântica nos *Cursos de Estética* de Hegel. Ei-la (no espírito da grande dialética): “o que chamo de

---

<sup>24</sup> Idem, p.435.



atividade absoluta infinita é a atividade da idéia que consiste em se negar enquanto infinito e universal para se transformar em finitude e particularidade e, assim, abolir de novo essa negação e restaurar o universal e infinito no interior do finito e do particular.”<sup>25</sup> O que não se pode perder de vista nessa passagem é a *positividade* da ironia, “atividade” absoluta infinita, definida como negatividade pura, roendo sua base. Em outras palavras, ironia do negativo positivo ou, nas palavras de Peter Szondi, “infinito virtual do sujeito”, ele mesmo impotente e finito. Após elencar três momentos da definição de ironia em F. Schlegel, Peter Szondi acrescenta: “O sujeito da ironia romântica (...) aspira pela unidade e pela infinitude, e no entanto o mundo lhe aparece fissurado e finito. O que se nomeia ironia é a tentativa de tolerar a sua situação crítica através do recuo e da inversão [*renversement*]. Numa reflexão cuja potência se estende cada vez mais longe, ele tenta encontrar um ponto de vista fora de si e suprimir, no nível da aparência, a cisão entre o eu e o mundo.”<sup>26</sup> Tudo se passa como se houvesse uma corda bamba para o pensamento moderno, mas que se rompe, toda vez que retraça aquela linha imaginária que a liga ao ideal e ao todo. Mas essa sensação vertiginosa de abismo vem dentro da própria razão que alcança o equilíbrio impossível. É por isso que para o homem moderno “tomar consciência de sua existência caótica, vivê-la sobre o modo consciente, é assumir em face dela uma atitude irônica. Mas essa idéia, ela também, é orientada para a utopia, como o mostra um fragmento em que [*Schlegel*] retoma a palavra “caos”: «Só essa confusão é um caos de onde pode nascer um mundo».”<sup>27</sup> De um lado nós temos a “plenitude infinita” do caos, de outro, o trabalho de reflexão, também infinito, que procura proteger-se desse caos — i-mundo, não-mundo — pelos atos da consciência que ultrapassa o relativo através de uma síntese, ainda que frágil, precária, provisória e “fora” do

---

<sup>25</sup> HEGEL. G.F.W. *Cours d'esthétique*. Traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. Paris: Aubier, 1995. p.96.

<sup>26</sup> SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Traduction dirigée par Jean Bollack. Paris : Minit, 1974. p.109.

<sup>27</sup> Idem, p.108. Citação de Schlegel do *Fragmento 71* das *Idéias*.

tempo (isto é, no passado ou no futuro). Condenado a refazer infinitamente a passagem do diviso ao uno, da parte ao todo, surge a idéia de jogo. “O jogo é a vida vivida e interpretada do exterior, de um ponto de Arquimedes. Jogando sua vida, o primeiro romântico crê que pode transcendê-la e participar assim, malgrado tudo, da harmonia que lhe foi historicamente recusada.”<sup>28</sup> *A reflexão é sinônimo de afastamento — de si inclusive —, produzido através de um jogo de espelhos.* Entrando em si, quer dizer, aprofundando a si mesma, a reflexão se vê potencialmente duplicada e fora de si, isto é, refletida virtualmente por um espelho metafísico que não lhe devolve a si mesma mas o mundo e a imagem (refratária) de si. É por isso que Novalis insistia que assim “vê-se quão relativo é o entrar e o sair. O que chamamos entrar é propriamente sair — uma retomada da figura inicial”<sup>29</sup>, e que a versão merleau-pontyana considerava, elevando à última potência, “a verdadeira filosofia: compreender o que faz com que o sair de si seja entrar em si e vice-versa”<sup>30</sup> Não compreender esse sistema de trocas no duplo sentido seria, de resto, segundo Márcio Suzuki, o problema da interpretação do Romantismo alemão praticada por Hegel: “Dizer, porém, que a ironia romântica é a presunção de uma individualidade que quer ocupar o lugar do sujeito absoluto significa esquecer que (...) a tendência à interiorização contida na ironia representa apenas uma de suas faces, que nada é sem o seu reverso”<sup>31</sup>. Este reverso ou oposto seria, como vimos, aquele jogo (necessário) de contrários, praticado na metáfora, subentendido na ironia. A condição *sine qua non* de toda ironia, portanto, a se valer da fórmula romântica, é a tensão invisível que se esconde na imagem que fabrica, ou seja, a nervura ideal que torna visível, segundo o vocabulário merleau-pontyano, perdida na carne, uma imagem concreta.

---

<sup>28</sup> Idem, p.107.

<sup>29</sup> NOVALIS. **Pólem** : *fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.63.

<sup>30</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et le invisible**. Paris : Gallimard, 1964. p.252. Doravante VI, seguido do número da página.

<sup>31</sup> SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico** : *Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.164.

Fixemos, pois, os elementos da ironia que vimos até o momento. Eles são dois: a ironia é jogo de contrários, e, em seguida, é a tensão lingüística que opera sobre um sistema de intercâmbios invisível. Esse sistema de trocas, por não ser visível, é condição de visibilidade. Por sistema de trocas estamos entendendo a estrutura que desdobra a experiência em oposições coerentes e conexas virtualmente. Como o caos de que falava Schlegel: sem ele não haveria mundo, e assim também o visível e o invisível, o sujeito e o objeto, o interior e o exterior, o eu e o mundo. Nenhum subsiste sem o outro que o alimenta e o sustenta por baixo, porque são contrapontos recíprocos e permanentes, condições de possibilidade um para o outro. A ironia joga com os contrários sobre um pano de fundo invisível, é isso. Prossigamos.

Rubens Rodrigues Torres Filho, nas notas dos *Fragmentos*, de Novalis, utiliza a *Doutrina da Ciência*, de Fichte, para explicar o que estamos insinuando. Diz Novalis: “Entenderemos o mundo, quando entendermos a nós mesmos, porque nós e ele somos *metades integrantes*.” Agora Fichte:

Ora, (...) todo ser põe um pensar ou consciência *dele*: que portanto o mero ser é sempre uma das metades em relação a uma segunda, o pensar dele, portanto membro de uma *disjunção* originária, e de nível superior, a qual somente se desvanece para quem não toma consciência e pensa superficialmente. A unidade absoluta portanto pode tão pouco estar no *ser*, quanto na *consciência* contraposta a ele; tão pouco ser posta na *coisa*, quanto na *representação* da coisa; mas no princípio, que acabamos de descobrir, da absoluta *unidade e inseparabilidade* de ambas, que ao mesmo tempo, como acabamos de ver, é o princípio de *disjunção* de ambas.<sup>32</sup>

O comércio impuro da metáfora “usa e abusa” dessa unidade e inseparabilidade como princípio de disjunção da consciência e da coisa, do sujeito (da representação) e do objeto (representado). Eu e mundo, quer dizer, consciência própria e coisa mesma, interior e exterior, etc, assim definidos (como metades integrantes), não têm, não podem ter, nem pesos nem

---

<sup>32</sup> NOVALIS. op. cit., páginas 144 e 242, respectivamente. (Grifado nosso.)

valores diferentes. São implicados e inter-referentes, isto é, dão-se ao mesmo tempo, e toda tentativa de ultrapassá-los na direção de um dos termos será unilateral e ilegítima.

Nesse momento podemos ler a definição de ironia, agora sim definitiva, segundo o Romantismo:

Ironia é “a percepção da relatividade da oposição exterior-interior e, portanto, a capacidade de se situar na interface de um e outro: é o ponto de indiferença entre ambos”.<sup>33</sup>

É só desse modo que “pode ser pensada aquela atividade que torna possível unificar opostos, de forma que a criação poética pode ser explicada segundo aquele princípio que Fichte define como “um e transcendental, que transpõe opostos até se interpenetrarem um no outro”.<sup>34</sup> Interface, ponto de não diferenciação dos opostos, harmonia pré-estabelecida, etc, são formas de se aproximar dos fenômenos literários que, no absoluto interior de uma personagem, atingem o mundo inteiro ou o próprio Ser. A consciência que escorrega, por definição, rapidamente para fora, é o paradoxo que permitirá dizer que ela na verdade não é nossa mas do mundo, das coisas. Ironia não só é a “interface” como também, no caso de Novalis, a inversão das categorias da linguagem: “Nosso corpo deve tornar-se arbitrário, nossa alma orgânica”.<sup>35</sup> Espírito e matéria, alma e corpo, liberdade e necessidade, pensamento e coisa, jogam, agora, uma com a outra, e é mais ou menos esse mecanismo invisível que queremos sublinhar no eu e mundo de Drummond. Outra fórmula de Novalis pertinente ao exercício poético de Drummond, além daquela relatividade do entrar e sair de si, estará na **Rosa do Povo**. Como mostraremos: “A poesia dissolve a existência alheia em própria.”<sup>36</sup> Uma nota de Rubens Rodrigues Torres Filho, nessa direção, diz o seguinte: “Gênio nada é, talvez,

---

<sup>33</sup> SUZUKI, Márcio. *op.cit.* pg.164.

<sup>34</sup> Citação ligeiramente modificada de SUZUKI, Márcio. Prefácio de **Poesia ingênua e sentimental**. (Schiller) São Paulo: Iluminuras, 1991. p.40.

<sup>35</sup> NOVALIS, *op.cit.* p.137.

<sup>36</sup> NOVALIS, *op.cit.* p. 124.

senão resultado de um tal plural interior. Os mistérios desse convívio são ainda muito pouco iluminados.”<sup>37</sup> E se é Fichte, mistério tão maior e interessante quanto aquele rigoroso “eu = eu”, que abriga ao mesmo tempo um “tu interior”. Que se pense em Fernando Pessoa como o expoente máximo desse “mistério ainda muito pouco iluminado”. De qualquer forma, esse é momento de sacudir — como diria Wittgenstein — nossa velha lógica do mundo.

Com a palavra, Drummond:

Em cada silêncio do corpo identifica-se  
a linha do sentido universal  
que à forma breve e transitiva imprime  
a solene marca dos deuses  
e do sonho.

Entre folhas, surpreende-se  
na última ninfa  
o que na mulher ainda é ramo e orvalho  
e, mais que natureza, pensamento  
da unidade inicial do mundo:  
mulher planta brisa mar,  
o ser telúrico, espontâneo,  
como se um galho fosse da infinita  
árvore que condensa  
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.  
Co, 1233

---

<sup>37</sup> NOVALIS, *op.cit.* p. 238. A citação é Fichte: *Fragmentos e estudos 1799-1800*, nº.172.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

## POESIA NO TEMPO

---

A poética de Drummond, do “Poema de Sete Faces” à poesia posterior, pode ser caracterizada inicialmente pela ironia, forma intelectual do riso, como aprendizado composto de dois elementos fundamentais: inteligência e sensibilidade. Confirmando o punho mariodeandradino: “Drummond sensibilíssimo e inteligentíssimo”<sup>38</sup>, vamos sublinhar o traço irônico, relativo ao sentido próprio do conceito, mas, sobretudo, à gestação desse sentido como um duplo. De fato, inteligência e sensibilidade coincidem na metáfora, em se tratando de poese do olhar, em que pese a dobra do sentido, sensível e lingüístico: visualizar (sensibilidade) relações (*lógos*). De forma que a ironia drummondiana, onde recebe o aporte de uma fenomenologia do olhar, relação sem conceito, vai estabelecendo, à medida que caminha, e, ao mesmo tempo, se retoma, uma rua de mão dupla: o sensível, em primeiro lugar, lançando mão das luzes do invisível — o velado, o escondido —, e a analogia, isto é, produção do semelhante pelo dessemelhante, segundo leis de verossimilhança e necessidade. O aprendizado, adequado às diferentes formas de tensão entre o eu e o mundo, está na atitude de revistar a realidade bruta, produzindo o traço irônico a partir de uma exigência mista: aprender a ver aprendendo a rir (e vice-versa). E se riso e olhar se encontram paradoxalmente conectados no “*sorriso/ na face de um homem calado*”(RP,195), que outra passagem chamou de “*riso sem boca*”(RP,217), mais razão para sublinhar essa região de produção de imagens abaixo da idéia e do conceito, própria do olhar. Do homem atrás dos óculos e bigodes, sério,

---

<sup>38</sup> Cf.: Mário de Andrade. *Medida psicológica do poeta* in Carlos Drummond de Andrade, Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1879. (Fortuna crítica.)

simples e forte, que quase não conversa e tem poucos, raros amigos, do “Poema de Sete Faces”, à coletânea *Corpo*, de 1984, está o caráter biográfico que procuraremos sublinhar, mostrando, ao mesmo tempo, a consciência aguda do tempo e a consciência aguda de si mesmo. Mais ainda, a ironia fundamental contida na expressão que intitula o livro de 1940, *Sentimento do Mundo*, e que lança luzes sobre a poesia posterior, sobretudo o *Claro Enigma* e as coletâneas imediatamente sucessivas. Nesse desenho, o corpo parece-nos a chave de leitura apta a captar a *mise-en-scène* dos versos a partir dos paradoxos do olhar. Faculta o nó górdio entre a subjetividade irremissível — metafísica, transcendental —, e a linguagem, mas desembarcado do lirismo clássico, tributário de estéticas parnasianas e simbolistas. O sentimento, nele, atinge o fundamento da composição do mundo sem passar pelas dicotomias clássicas do interior e do exterior, do sujeito e do objeto, do em si e do para si. Além disso, destaca o que se poderia chamar de “silêncio dos olhos”, compatível com o resultado poético que visa colocar-nos diante da presença muda do mundo ou do contato mudo do olhar — que a fenomenologia visava alcançar com o recurso da redução (*épochè*). Esse olhar não é anterior ao verbo lingüístico, mas simultâneo, a perfeita comunhão entre ver e fazer, surpreendendo nele mesmo a “procura da poesia”, isto é, o fazer poético que persegue o in/acabamento entre as palavras e as coisas, em tensão.

Ao contrário das linguagens puras, o estatuto da metáfora leva-nos a distinguir o *matema* e o *poema* como formas diferentes de lidar com o sentido. A presença muda do mundo no gesto especular é o modo de produção de imagens segundo a potência reflexiva do olhar que não opera a visibilidade com a perspectiva do entendimento, princípio de clareza racionalizada. Se não atinge a evidência, preserva a raiz ambígua do sentido, o caráter encarnado da idéia, a origem, por assim dizer, “nervosa” do inteligível. De resto, a motricidade e o movimento do corpo, a flexão da voz, o ritmo, o timbre, a tonalidade, etc, compreendem uma modalidade de pensamento que não exclui a sensibilidade como região



inadequada do conceito — mesmo porque o que chamamos “mundo” é uma forma de espelho (fenômeno de reflexo) que não exclui a sensibilidade como a matriz da lógica do sentido. Linguagem e mundo articulam-se enquanto produção lógico-sensível que coincidem na metáfora, limite movediço e, por isso mesmo, ligada à percepção (*aisthêsis*) e ao ato de dizer (*póiesis*) o mundo. Mas, se não há nada que se interponha entre o corpo e o mundo, a linguagem é a forma mor do cruzamento, o lugar do acontecimento, numa confluência que imprime o corpo na concepção do mundo e que o mundo exprime: o sentido. Expressão e linguagem, impressão e corpo são a estrutura elementar do mundo. Como teremos ocasião de ver ao longo do ensaio, a implicação do corpo no fenômeno do mundo é de primeira ordem. Sugere não apenas o sentimento em seu campo nativo, mas “*essa ligação subterrânea entre homens e coisas*”(RP,216), isto é, a pertença do coração no reino das coisas onde elas mesmas são levadas ao estado de expressão. A partir do *Claro Enigma*, e até *Lição de Coisas*, segundo o esboço que iremos traçar, o movimento da linguagem quase tange o mutismo. Não por economia verbal, mas o partido das coisas, que se desenha. Significa não só agregar o silêncio ao poder da expressão, mas o registro da linguagem em seu estado de tensão máxima, isto é, a perda da fala como a perda do mundo, para podê-lo ganhar.

A força das coisas, de um lado, e a transitoriedade dos homens, de outro, intensificada pela experiência de linguagem que se espraia na consciência do tempo, permite-nos sublinhar o movimento à *Lição de Coisas* — pensado *ab initio*. Tudo se passa como se o poeta, passado o alvorecer inicial dos primeiros quatro livros — onde se firma como representante do segundo modernismo brasileiro —, intensificando a experiência de linguagem, abraçasse os ideais utópicos do tempo através da poesia participante que é *A Rosa do Povo*, se decepcionasse, desacreditasse, quase completamente silenciasse, dissolvendo a euforia dos anos de ouro através do *Claro Enigma*, voltado ao soneto, às sombras do tempo, à bílis negra, às *dores do mundo*, às cinzas das tumbas — o columbário —, e, recusando a

oferta, seguisse o passo, lasso, caprichoso. Ora, *A Rosa do Povo* é de 1945, e reúne os poemas escritos na primeira metade daquela década, segundo o que queremos notar, período de florescimento do socialismo utópico e dos ideais participantes que não sobrevivem a duas guerras mundiais, onde vence a incerteza, o pessimismo lancinante próprio do pós-guerra, e que coincide com os anos de produção do *Claro Enigma*, de 1951. A tomada rigorosa do tempo, *pari passu* com a prosa e a poética drummondiana já foi suficientemente explorada pela crítica. O livro de Vagner Camilo<sup>39</sup> é exemplo. Nele, a importância desse tema é conduzida de forma a retomar a tradição crítica do *Claro Enigma*, em que pese os vícios de leitura, isto é, o “mergulho no nirvana” como forma de escapismo e solução estética inconsistente. Nós também vamos tocar o cerne do problema mais adiante, mas seguindo o nosso tema: a ironia da metáfora, em particular o “*sentimento de coisas*” e a “*lição do mundo*”, enquanto genitivos objetivos.

Segundo iremos sublinhar, “*lição de coisas*” não significa falar das coisas, mas deixar que elas falem, como o “*sentimento do mundo*” não é do sujeito, mas do objeto, que precisamos escutar. Essa via de acesso invertida pertence aos paradoxos que definem o olhar: importa menos como eu chego às coisas do que elas mesmas como atingem meu olhar. O “*sentimento do mundo*” está em que, emprestando meu corpo ao mundo, o mundo se sente — com a permissão do encontro cacofônico. Se eu não o sinto, mas ele sente, é porque toma de empréstimo meu corpo “destituído” de subjetividade, porque generaliza a experiência do outro, também destituído, porque fala em nome próprio<sup>40</sup>. A expressão é paradoxal, desde que o corpo do mundo seja o corpo da linguagem, ao mesmo tempo autônoma e intransitiva. Não passa de um objeto a um sujeito, mas, intransitivo: “*onde brinca o incerto movimento,/ ai! já*

---

<sup>39</sup> CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

<sup>40</sup> Nome próprio: lógica própria, isto é, inteligibilidade nascente não ainda formalizada pelas categorias do entendimento.

*brincou*”(RP,143), dispensa condições de possibilidade, princípios de razão suficiente, regras gramaticais. Onde *a criança brinca, já brincou*, o “*mundo munda*”, diria Heidegger, em novo encontro cacofônico, querendo indicar o horizonte prévio a qualquer tematização psicológica, sociológica, antropológica, etc. Nele, ciência, filosofia, subjetividade, objetividade, etc, não surpreendem o momento do fazer. Ainda não se falou suficientemente do poema “Fragilidade”, onde lemos a autonomia e intransitividade da linguagem. O poema concentra, em dupla medida, a impossibilidade de reduzir o mundo a *cogitatum*: “*não mais/ que um arabesco, apenas um arabesco/ abraça as coisas, sem reduzi-las*”, e o desejo de um contato sensível sem as prerrogativas do entendimento: “*Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe/ subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música/ feita de depurações e depurações, a delicada modelagem/ de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos*”(RP,143). Abraçar as coisas, sem reduzi-las, perfaz o movimento do olhar tátil, mais do que ótico, que encontramos em outro lugar: “*Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo.*”(SM,67) O olho que apalpa, o espírito que escolhe, a música feita de depurações e depurações, de resto, sugerem o gosto do mundo provado a partir da incorporeidade da palavra, que rivaliza a matéria física e se perde no arabesco, nas “palavras em feixe subindo”, ou seja, som. Mas a imaterialidade do som, que lembra a “Fragilidade”, dessa vez da linguagem, encontra a matéria bruta do ser (em Drummond a “pedra”, como veremos), e essa modelagem com as mãos, poesia, onde esconde sua frágil carpintaria — *a delicada modelagem de um cristal* —, é apta à forma impura do mundo, que ela, *cristalina*, espelha.

***Claro Enigma, As Impurezas do Branco e A Vida [não] Passada Limpo*** são formas de linguagem que concentram o que estamos lendo<sup>41</sup>. De resto, a leitura do mundo através da pedra — e a oferta da rosa — são razões para indicarmos a melancolia e riso do

---

<sup>41</sup> Onde poderíamos incluir o *Discurso de Primavera — e Algumas Sombras*, como o subtítulo insinua.

pensamento, emblemas do corpo. Se Drummond escolhe o lado esquerdo, adquirindo essa forma tonal de pensamento, é porque o mundo não recebe tratamento conforme uma segunda potência da fala, isenta de ambigüidades e contradições, nas épuras de um universo intencionalmente racionalizado. A inteligência, segundo Bergson, comanda o mundo automático, ou, ao menos, a nossa prática sobre as coisas úteis. No último poema de uma pequena coletânea, *Novos Poemas*, que antecede o *Claro Enigma*, lemos “O Enigma”: “*Ai! de que serve a inteligência — lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la.*”(NP,243) – Porque a poesia não diz respeito apenas à inteligência, mas à forma ambígua do mundo que, por vezes enigmática, escapa às tentativas de apreensão. Dentro de um contexto de crise da razão, ciência e filosofia da consciência (e da representação) sinalizam para a necessidade de uma verdadeira reforma do pensamento. Ao lado do sucesso e desenvolvimento da técnica é que Heidegger sublinhava o interesse da arte, por contraste. Está fadada ao esquecimento “nesses tempos de penúria”<sup>42</sup>, a propósito do pragmatismo das ideologias que tomaram conta dos costumes. Toda grande arte antecipa o espírito do tempo no sentimento da crise, onde “A Máquina do Mundo” desponta, veremos, de forma exemplar. Reflete um sentido a vir, não as coisas ditas, o que vamos sentir e que não havia, antes, lugar. É essa potência primeira, não segunda, da fala, que pensa o mundo onde ele não fala, — fora do pragmatismo a que foi conduzido pela moda eloqüente — que silencia o mundo para fazê-lo falar. As tensões que iremos desdobrando, eu e mundo, noite e dia, rosa e pedra, etc, como panos de fundo das imagens, revelarão o caráter ambíguo que as sustenta, matéria prima da metáfora, misto irônico. De resto, trabalho com as mãos, modelagem, olhos que abraçam, a poese drummondiana tem isto de particular: trocar o sobrevôo ideal pelo corpo a corpo sensível, que iremos acompanhar.

---

<sup>42</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin. *¿ Y para qué poetas?* in *Caminos de bosque*. Tradução de Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

## Primeiras e últimas lições do poeta

---

A transparência inteligível, de um lado, e a opacidade sensível, de outro, serão levados ao estado de tensão máxima no *Claro Enigma*. A partir de *A Vida Passada a Limpo*, mais precisamente na coletânea *Corpo*, vamos encontrar o que poderíamos chamar de “aceitação da falta”, a propósito de *A Falta que Ama*. Amar a falta seria o ponto final de uma poesia construída sob signo da falta.

De fato, *Alguma Poesia*, *Brejo das Almas*, *Sentimento do Mundo* e *José* estão marcados pelo prejuízo do insucesso, a falta de correspondência entre o que se quer e o que se alcança. É o período que acentua de maneira sistemática o desejo, geralmente impraticável, da parte insatisfeita. Entre o suicídio e o sem sentido, medra a dificuldade de obtenção de um resultado sólido:

A alma cativa e obcecada  
 enrola-se infinitamente numa espiral de desejo  
 e melancolia.  
 Infinita, infinitamente...  
 As mãos não tocam jamais o aéreo objeto,  
 esquiva ondulação evanescente.  
 Os olhos, magnetizados, escutam  
 e no círculo ardente nossa vida para sempre está presa,  
 está presa...

SM,76

O título do poema é “Bolero de Ravel”. As 14 sucessivas repetições da frase musical, seguidas pela coda, no caso de Ravel, dão a tônica do poema: “enrolar-se infinitamente numa espiral de desejo...” O tempo perde sua função de memória e expectativa, assumindo a forma de um círculo vicioso rigorosamente preso ao sentimento presente, que incorpora a falta. Nada mais distante das últimas lições do poeta: “*A ausência é um estar em mim. (...) porque a*

*ausência, essa ausência assimilada, / ninguém a rouba mais de mim.*”(Co,1236). Tendo percorrido várias décadas de exercício, o poeta incorpora a perda. Essa falha no coração do diamante será, mais adiante veremos a fundo, a perda metafórica do mundo. É como se a poesia de Drummond se desse a partir de certa herança, também metafísica, nem sempre bem quista pelo poeta<sup>43</sup>, que fosse do impedimento para a aceitação. Aceitar a herança, produzir um feito a partir da falta, assediado pelo fracasso, versado pela desilusão, é a tônica final da poesia drummondiana. Voltemos o início:

Carlos, sossegue, o amor  
é isso que você está vendo:  
hoje beija, amanhã não beija  
BA,57

Os desiludidos do amor  
estão desfechando tiros no peito.  
BA,59

As moças vão casar e não é com você.  
Elas se casam mesmo, inútil protestar.  
BA,61

Amo burra, burramente  
certa menina enfezada  
para lá dos mares do sul.  
Ela vem por sobre as ondas  
enfeitiçar minha vida,  
atrapalhar minha mesa,  
dizer que espere... esperarei  
.....  
Ela diz que fique quieto,  
que depois da Oceania  
o mundo acaba... e que a praia  
é só areia e silêncio.  
O mundo acabou para nós!  
BA,61

Adalgisa e Adaljosa,  
parti-me para o vosso amor  
.....  
Sorvei-me, gastai-me e ide.  
Para onde quer que vades,  
o mundo é só Adalgisa.  
BA,63

---

<sup>43</sup> O que estamos chamando de herança é bem visível a propósito de Itabira. A aceitação e/ou reconciliação com a família e a cidade natal, ao longo da poética, recebe vários níveis de tratamento: de lembrança *non grata* (poesia inicial) ao tom nostálgico do poeta (poesia final).

Segundo o recorte, pode-se ver que o poema “Desdobramento de Adalgisa” ganha nova mão de direção. Ao invés do desdobramento aritmético da substância de Adalgisa, “*primeiro dupla, depois quádrupla*”, vamos acentuar o amor. Em todos os versos há vazão do desejo amoroso — cuja autópsia de “Necrológio dos Desiludidos do Amor” já havia revelado “*paixões de primeira e segunda classe*”. A paixão encarada em vários níveis de afecção, o acento sobre o caráter patético da atração — *amo burra, burramente* —, sobretudo a decepção — *sossegue, o amor/ é isso que você está vendo/ hoje beija, amanhã não beija ; As moças vão casar e não é com você ; Os desiludidos do amor/ estão desfechando tiros no peito* —, permite-nos afirmar que o amor é o primeiro degrau do edifício poético drummondiano, comparado apenas à última face do poeta, que estamos mapeando. Se esse edifício for espiralado como estamos imaginando, há que se ver a distância nos graus de tratamento, isto é, a própria forma do amor descabido, na primeira face, ao amor reparado, na última.

Se lembrarmos a passagem por *O Amor Natural*, a temática do amor em Drummond não será idealizada em nenhum momento, mesmo preservando as diferenças entre o amor desatino, desastrado, e o amor aprendido. De fato, a experiência amorosa sofre ação do tempo... sinal de que, mais uma vez, o corpo é o mediador privilegiado do sentido: sensível e inteligível, objetivo e subjetivo, físico e metafísico, material e do espírito, joga nos dois lados, nos dois times dos conceitos. É “em-si”, isto é, conserva a eceidade da consciência, mas partilha dessa essência espontaneamente com um “outro” de si. Ipseidade e alteridade, ao mesmo tempo. É por isso que a contemplação e o pensamento, faculdades ditas superiores, não estão no organismo corpóreo como dentro de um biombo que impede a transparência, mas em um campo transcendental desdobrado pela experiência. Mas há um ponto fundamental nesse quarteto inicial do poeta, que está nos versos, e que não podemos esquecer: o paroxismo de um sentimento que não pode ser volatilizado — razões para o “sentimento do mundo” como genitivo subjetivo —, grillhão do desejo incontinente. Os versos aproximam os

limites do mundo aos limites do coração: “*depois da Oceania/ o mundo acaba... e que a praia/ é só areia e silêncio./ O mundo acabou para nós!*”. É nessa direção que podemos reler os versos do poema: “*onde quer que vades/ o mundo é só Adalgisa*”. Esse desejo infinito, e, talvez, por isso mesmo, impraticável, se encontra outras variantes, e o poema “*Quadrilha*”, que já conhecemos, pode ser sintetizado pelos versos que, com muita ênfase, sublinhamos: “*e todos os desejos morrem na sombra/ frutos maduros se esborrachando/ no chão.*”(AP,61) A poesia de *Sentimento do Mundo* está em perfeita sintonia com os versos que citamos:

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

SM,67

Se o amor encontra sentido de ser na poesia final do poeta, não significa que alcance a forma divina do amor sublimado. Nem aqui, nem lá, o amor dá certo, mas há a suspensão do sofrimento nos versos finais do poeta, um mal estar assimilado, o amadurecimento da forma de ver e conferir significado à perda. É como se esperasse, mais dos olhos que da forma como veio, para a ação do tempo. Ora, entre a poesia inicial dos anos 30 e as últimas lições do poeta, pós anos 60, há a poesia meridiana de *A Rosa do Povo*, seguida de forma atípica pelo *Claro Enigma*, e as coletâneas imediatamente sucessivas, sobretudo o *Fazendeiro do Ar*. É exatamente esse meio termo que concentra a razão da mudança, menos nas coisas do que no olhar. Da falta do amor ao amor da falta haveria, portanto, um conjunto de razões que precisamos considerar: “*Para amar sem motivo/ e motivar o amor/ na sua desrazão*” (CE,272); “*a procura, a procura/ da razão da procura*”(FQA,700); “*Amor, a descoberta/ de sentido no absurdo de existir.*”(PM,1199) Trata-se, então, de escutar a poesia final com os olhos da maturidade. As soluções que encontra, de resto, haja vista os versos citados acima, que iremos retomar, estão mais para a mudança de ótica do problema que para a solução pura de si mesma.



Segundo o desenho que estamos esboçando, a poesia de Drummond não se divide em três períodos, segundo a tradição, poesia irônica, social e metafísica. Iremos implodir essa ordem de nomenclatura e divisão crítica. A última fase da poesia de Drummond, que estamos chamando de “últimas lições do poeta”, é a retomada da temática do amor, fortemente presente na primeira fase, em posse das “coisas” adquiridas. Se o amor de *Amar se Aprende Amando* não é o desejo patético da primeira fase, recebe outra dinâmica do olhar, segundo o aprendizado e a experiência da poesia meridiana. A aventura final do poeta, de resto, se não apresenta o mesmo interesse crítico do que a poesia anterior, é porque solucionou as tensões bases de sua poesia — como o poeta gostava de dizer. De forma que poderíamos dividir a poesia drummondiana em quatro: poesia inicial e últimas lições do poeta, operando uma passagem notável entre ambas: a intencionalidade incompleta entre o genitivo subjetivo e o genitivo objetivo<sup>44</sup>, que examinaremos agora. Além disso, há que se enfatizar a duplicidade da poesia intermediária: *A Rosa do Povo*, de um lado, e o *Claro Enigma*, e as coletâneas imediatamente sucessivas, de outro.

Chegaríamos ao mesmo resultado desdobrando o movimento à *Lição de Coisas*, insinuado. A poesia madura de Drummond é a passagem do sentimento do eu ao sentimento do mundo, a dissolução do pólo subjetivo em solo coletivo, responsabilidade dos olhos, ou, a propósito de uma herança fortemente presente em João Cabral de Melo Neto, a consciência da poesia que troca intencionalmente o adjetivo pelo substantivo.

\*

Vamos tomar algumas considerações essenciais sobre a poesia do último momento, antes de passarmos à poesia meridiana, que nos interessa.

---

<sup>44</sup> Está em jogo não a passagem do sujeito ao objeto mas a distância intencional que permite a ambiguidade e o espelhamento, a ida e a volta entre os termos.

O Drummond da quarta fase está mais solto, mostrando facilmente sua fábrica de palavras. Percebe que o material lingüístico tem “propriedades particulares”, conforme a expressão de Francis Ponge, isto é, explora a diferença fundamental entre as palavras e as coisas, nesse caso, (explorando) mais que as coisas, as palavras. Ainda vamos analisar o poema “A Palavra e a Terra”, de *Lição de Coisas*, onde o “quiasma”, segundo a expressão de Merleau-Ponty, se desenha. Segundo Francis Ponge: “é só talvez a partir das propriedades particulares da matéria verbal que podem ser exprimidas certas coisas — ou sobretudo *as coisas*”<sup>45</sup> Enquanto o nó górdio nos espera, digamos que a matéria verbal tem outra natureza, e por essa razão encontra outra sorte de dificuldades em sua ceifa. É por isso que Drummond se utiliza, sobretudo nessa face, cada vez mais sistematicamente das sugestões do significado gráfico e fônico das palavras. Em seguida, está maduro, tirando proveito das virtualidades do alfabeto, isto é, compreende a linguagem em seu próprio meio.

Tal é o primeiro aspecto importante. O segundo é a perda do mundo ou o abandono das tentativas de apreensão de sua essência, conforme a observação de Bento Prado Jr:

Lembrando de alguns versos célebres, de diferentes momentos de sua carreira, marquemos três momentos da relação entre “meu coração” e “o Mundo”: 1. ...vasto mundo, mais vasto é meu coração...; 2. o mundo é maior que meu coração; 3. meu coração desdenha ver, em transparência, a estrutura do vasto mundo, de que é apenas parte insignificante. Num primeiro momento, a singularidade de meu coração triunfa sobre a *prosa do mundo*. Num segundo, meu coração, descobrindo seus limites (e seu narcisismo), abre-se para um *fora*, ao mesmo tempo social e cosmológico. Finalmente, meu coração recua para sua precária intimidade, sem esquecer o horizonte mais amplo que o engloba (ética e metafisicamente), e desdenha algo como uma *verdade absoluta*..<sup>46</sup>

Segundo esse recorte — necessário — da poesia drummondiana, que retomaremos de nossa parte mais adiante, consideremos em primeiro lugar que a polaridade “coração-Mundo”

---

<sup>45</sup> PONGE, Francis. *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris : Hermann, 1984, p.82.

<sup>46</sup> PRADO JR, Bento. *Vasta periferia*. In Caderno mais!, FOLHA DE SÃO PAULO, 27 de Outubro de 2002. O título original do artigo é "*Meu coração e a Máquina do Mundo*".

recebe três degraus de tratamento, e não quatro, como esboçamos. Em seguida, que o coração “recuado em sua precária intimidade, sem esquecer o horizonte amplo que o engloba”, depois da “Máquina do Mundo”, que recusa, é exatamente o caldo final que sua verve trama e cozinha. Em outras palavras, o “recuo” diante do mundo perde o seu significado tenso, na aceitação e ajuste que provoca, permitindo outra forma de poética, dessa vez mais livre e ao mesmo tempo concentrada sobre os traços fundamentais da existência, como o amor, no caso do poeta. Tal é a segunda característica importante.

A terceira é exatamente a sobre-importância do amor, como (primeira e última) afirmação de vida. “Amor é privilégio de maduros”, segundo *As Impurezas do Branco*. E é esse traço que a última poesia drummondiana não apaga. Ao lado dele outros temas vão perdendo a importância, seja o próprio mundo aí, segundo *A Falta que Ama*:

voar baixar planar  
                                   por conta própria  
 águias interpretadas a teu bel-prazer  
 intérpretes elas mesmas  
 tudo se mira na lagoa  
                                   do mundo explicado por si  
   FQA,681

(...) E o longo esforço  
 .....  
 cede lugar ao que, na voz errante,  
 procura introduzir em nossa vida  
 certa canção cantada por si mesma.  
   FQA,682

Nenhum tempo é tempo  
 bastante para a ciência  
 de ver, rever.

Tempo, contratempo  
 anulam-se, mas o sonho  
 resta, de viver.

FQA,682

O enigma do mundo está presente, só que descentrado. Essa enorme *lição de coisas*, conforme veremos no poema “A Luis Mauricio, Infante”, é a espontaneidade da vida que rebenta sem solução em qualquer tempo, mas dotada de poder reflexivo, isto é, auto-formadora de mundo. Devemos entender por mundo o sentido, aqui, desde que não constituído pela consciência,

mas reflexivo como o olhar. Devemos entender por “forma” do mundo a *Gestalt*, aqui, mas concebida pelo último Merleau-Ponty, isto é: “vertical e não perspectiva (toda psicologia que enquadra o conhecimento ou a consciência perde a Gestalt)”, “significação surda”, “possibilidade atada e não livre”, “carne”<sup>47</sup>. Em duas notas inéditas sobre a Gestalt, escritas em outubro de 1959, Merleau-Ponty insiste que “toda fala é Gestalt que se esvazia interiormente de sua carne para deixar transparecer uma estrutura, como luz vindo não dos atos do sujeito nem se seu fazer”. Em seguida, que “(na ordem das significações) a fala vertical vem antes das significações”<sup>48</sup>. No próximo capítulo vamos explicar melhor o mundo surdo, antes do conceito. A verticalidade está no “mundo explicado por si”, segundo Drummond, na “canção cantada por si mesma”, isto é, nessa “massa interiormente trabalhada”, segundo Merleau-Ponty, que significa o próprio mundo em nossas mãos, auto-regulando-se, modelando formas de vida mais que pensamentos, regras, definições. E se o mundo foge, isto é, escapa às tentativas de apreensão, vem ao mesmo tempo sendo reconquistado pelas formas de vida que são, bem ao modo da ironia, os intercâmbios entre o todo e a parte ou aquela “vida mínima, essencial”(RP,144), que iremos retomar.

A fábrica de Drummond é consciente dessa troca:

trocaremos lavras por matas,  
 lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas,  
 q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas que fique esclarecido:  
 somos levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido  
 de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros.  
 De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros  
 se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos  
 tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais  
 completos  
 irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna  
 e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e nua.

CE,283

---

<sup>47</sup> VI, 259.

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Deux inédites** in *Merleau-Ponty : Le philosophe et son langage*. Sous la direction de François Heidsieck. Grenoble: Université Pierre Mendès France, 1993. Col. Recherches sur la philosophie et le langage, n° 15. p 15.

Esses versos vêm do *Claro Enigma* (como as outras partições da obra, defendemos sempre a sobreposição dos traços típicos a cada fase, assim, não são estanques mas se interpenetram, se prenunciam, se promovem). Sublinhemos, nesses, o “q”, itálico no poema, e que irá se transformando pouco a pouco em letra solta, interrogando o alfabeto :

os alfabetos purpúreos  
desatando-se  
sem rota  
e llmn e nss e yn  
*LC,473*

forma  
festa  
fonte  
flama  
filme  
e não encontrar-te é nenhum desgosto  
pois abarrota o largo armazém do factível  
onde a realidade é maior que a realidade  
*LC,503*

uma letra procura  
o calor do alfabeto.  
.....  
Mas o alfabeto existe  
fora de qualquer letra,  
em si, por si, na graça  
de existir, na miséria  
de não ser decifrado,  
(...)e nele  
a letra não figura.  
A letra inapelada  
que exprime tudo, e é nada.  
*FQA,692*

a morte é esconsolável consolatrix consoadíssima  
a vida também  
tudo também  
mas o amor car(o,a) colega este não consola nunca de núncaras  
*LC,477*

Genucunflexado vos adouro  
vos amouro  
a vós sonouro  
(...) em que disperso espremo e desexprimo  
o que em mim aspirava a ser eumano.  
(...) Senhor! Senhor!  
quem vos salvará  
de vossa própria, de vossa terríbil  
estremendona  
inkomunikhassão?  
*IB,705*

No 20°, Cacex Otan Emfa Joc Juc Fronap FBI Usaid Cafesp Alalc Eximbank  
[trocam de letras, viram Xfp, Jjs, lxxU e que sei mais.  
FQA,701

O alfabeto liberado deixa, ao mesmo tempo, o mundo de lado. Mas esse alheamento não será completo em nenhum momento, mesmo porque a poesia dessa fase insiste sobre a idéia fixa de *Amar se Aprende Amando*. De forma que o relaxamento dos canais de formação da fala poética é voluntário e produzido pela própria estrutura da linguagem que ganha, aqui, autonomia inusitada. Em seguida, como os últimos versos indicam, há uma certa recaída para o chiste, comum à primeira fase, como forma de lirismo trágico, que continua agindo no poeta.

Após destacarmos rapidamente essas três características, essenciais, aos nossos olhos, da última poesia drummondiana, mergulhemos na poesia meridiana.

## A rosa do povo - 1945

---

“Coração numeroso”, de *Alguma Poesia*, e “coração precário”, de *Sentimento do Mundo*, fazem parte da angústia inicial do poeta, nos termos de uma concentração de forças marcadamente solipsista:

suspiro de angústia  
enchendo o espaço,  
vontade de chorar,  
coisa miserável  
.....  
Mas de nada vale  
gemer ou chorar,  
de nada vale  
erguer as mãos e olhos  
para um céu tão longe,  
para um deus tão longe  
ou, quem sabe? para um céu vazio.

É melhor sorrir  
(sorrir gravemente)  
e ficar calado  
e ficar fechado  
entre duas paredes,  
sem a mais leve cólera  
ou humilhação.

BA,55

Nós vamos mapear as imagens do afastamento psicológico que o poema autoriza. A região pantanosa, de limbo profundo, que o poeta chamou de “brejo das almas”, é o sentimento produzido pelo crescimento da falta e a urgência do desejo imediato contundente. Há que se ver com o pequeno resultado, isto é, a insatisfação que lamenta a “coisa miserável” como o efeito das imagens compostas pela ação da perda sobre o desejo impraticável. Sentimento que fixa, no coração da poesia, o recurso da dúvida e a inércia, o fechamento dos canais de participação e convívio — *É melhor sorrir/ (sorrir gravemente)/ e ficar calado/ e ficar fechado/ entre duas paredes*. O desperdício completo do mecanismo desejante produz a tônica

bem humorada de um isolamento forçado, presente em outros poemas: “*E agora, José?/ A festa acabou,/ a luz apagou,/ o povo sumiu,/ a noite esfriou, e agora, José?*” (Jo,106). A grandeza do primeiro Drummond deve ser enfatizada na medida em que concentra duas forças, igualmente acentuadas, de aporte: a perda fundamental, de um lado, mas regada de riso e humor sub-reptício, de outro, isto é, o trágico e o cômico, lado a lado. O poema que sugerimos, “José”, no entanto, tem um propósito específico: contrapor, à obstrução do canal participativo, uma proposta viável de comunicação. Como romper o solipsismo do coração desvairado, a propósito do fechamento proporcionado pela crisálida do quarteto inicial do poeta, é o que vamos ver agora:

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor do meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me  
a cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal,  
são roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir.

RP, 126

Como podemos notar nesta passagem de *A Rosa do Povo*, o caramujo ainda está na concha — *Calo-me, espero, decifro* —, mas não por muito tempo: “*Tenho palavras em mim buscando canal*”. Latentes, disseminadas estão as sementes que explodirão o casulo: “*são roucas e duras,/ irritadas, enérgicas, comprimidas há tanto tempo,/ perderam o sentido, apenas querem explodir.*” Lentamente o poeta procura fixar a forma exata de participação e convívio que o livra do abismo do seu coração. O sentimento do mundo subjetivo, de *Alguma Poesia a José*, passando por *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo*, encontrará na responsabilidade dos olhos “a essencial incompletude de sua auto-concepção”, segundo a expressão de Paul



Audi a propósito de Mallarmé<sup>49</sup>. Nós vamos mais longe: a autonomia dos olhos terá por efeito um novo tipo de tensão, o trabalho poético como verdadeiro resultado de hetero-concepção, ou seja, a concepção do outro e do mundo que é, ao mesmo tempo, a sua concepção.

Acompanhemos os versos:

Passo a mão na cabeça que vai embranquecer.  
O rosto denuncia certa experiência.  
A mão escreveu tanto, e não sabe contar!

A boca também não sabe.  
Os olhos sabem — e calam-se.

.....  
Nada conto do ar e da água, do mineral e da folha,  
ignoro profundamente a natureza humana  
e acho que não devia falar nessas coisas.

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.  
Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.  
Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as cores.  
Sei que há países roxos, ilhas brancas, promontórios azuis.  
A terra é mais colorida do que redonda, os nomes gravam-se  
em amarelo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância.

.....  
As cores foram murchando, ficou apenas o tom escuro, no mundo escuro.

.....  
Ainda bem que a noite baixou: é mais simples conversar à noite.  
Muitas palavras já nem precisam ser ditas.

.....  
Que barulho na noite,  
que solidão!

.....  
Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar.  
Mas de cada peito nasce um vacilante, pálido amor,  
procura desajeitada de mão, desejo de ajudar,  
carta posta no correio, sono que custa a chegar  
porque na cadeira elétrica um homem (que não conhecemos) morreu.  
Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento.  
Portanto, solidão é palavra de amor.

Não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas.

Ela fixa no tempo a memória  
ou o pressentimento ou a ânsia  
de outros homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco, percorrem teus  
[caminhos, América.

Esses homens estão silenciosos mas sorriem de tanto sofrimento dominado.

Sou apenas o sorriso  
na face de um homem calado.

*RP, 196*

---

<sup>49</sup> AUDI, Paul. *La tentative de Mallarmé*. Paris: PUF, 1997. p.31.

Os versos iniciais evocam diretamente a matriz do olhar: “*a mão escreveu tanto, e não sabe contar!// A boca também não sabe./ Os olhos sabem — e calam-se.*” A maturidade do exercício poético que estamos sublinhando apresenta-se na forma pura: “*passo a mão na cabeça que vai embranquecer./ O rosto denuncia certa experiência.*” Mas o poema guarda duas razões principais: a superfície cromática sob o escurecimento, próprios do **Claro Enigma**, em primeiro lugar, e, segundo, a perda do mundo, como forma negativa de expressão do mundo, ou, positiva, de silêncio. Silenciar o mundo, como meio de fazê-lo falar, é a forma poética que interessa examinar.

Examinemos esta passagem tipicamente fenomenológica<sup>50</sup>: “*Nada conto do ar e da água, do mineral e da folha,/ ignoro profundamente a natureza humana/ e acho que não devia falar nessas coisas.*” Qual é a maturidade da poesia que estamos apontando, se continua em silêncio? Mais uma vez: *Nada conto do ar e da água, do mineral e da folha...* Não disse que “seria meio de conhecimento”? *Ignoro profundamente a natureza humana...* Não fala? *...acho que não devia falar nessas coisas.* Talvez o riso, apenas, seja a máxima expressão permitida, porque os olhos não falam. Do ser sonoro da fala ao visível dos olhos há diferença de metáfora, apenas, no domínio da expressão. Mas o poeta interrompe idealmente a passagem de um ao outro. O terceiro capítulo tratará dessa dificuldade que resume o poeta: a diferença entre mundo dito e mundo sentido, em pelo menos dois sentidos, quando a experiência da fala tange a não-fala, no coração do paradoxo. Se não fala, contudo, passa ao outro lado da fala e olha pelos outros, como se o mundo tivesse voz e ouvidos, recolhendo o poder intransitivo da linguagem. O silêncio não é negativo porque o mundo é desde sempre linguagem, mas há uma forma de concentração de forças para a expressão sensível que virá ao mundo. Se o silêncio não é absoluto mas, muito mais, uma forma de fazer as coisas falarem,

---

<sup>50</sup> Pensamos na **redução** fenomenológica, ou seja, o esforço (sempre incompleto) de retirar das coisas as “camadas” da experiência até chegar a um contato “mudo”, isto é, sem os prejuízos acumulados pela prática seja ela empírica ou teórica.

então o texto do mundo será tanto mais visível quanto mais nessa zona de “recuo”, olhos, estiver. Irônico, já que o poeta está, em suas palavras: “buscando o canal”. Tão logo o mundo fale — reunindo o poder intransitivo da linguagem, que é não ter sujeito nem objeto, como havemos de explorar — é preciso, ao mesmo tempo, silenciar. Esse sistema de trocas é de primeira grandeza quando a fala do mundo é simétrica ao silêncio do olhar.

Segundo o poema: “*a terra é mais colorida do que redonda*” no “*mundo de todas as cores*”. De fato, a julgar por nossos olhos, a evidência do mundo à nossa frente não exige mais do que diferenciações cromáticas. No entanto, “*as cores foram murchando, ficou apenas o tom escuro, no mundo escuro.*” O poema “A Máquina do Mundo”, do **Claro Enigma**, desdobrará com mais demora as imagens noturnas desse “ser desenganado”: “*e no fecho da tarde um sino rouco; no céu de chumbo, suas formas pretas; na escuridão maior*”(CE,301). A noite apaga, com seu pendão de obscuridade, a velocidade, pondo em seu lugar a superfície inerte do entorpecimento: “*ainda bem que a noite baixou: é mais simples conversar à noite./ Muitas palavras já nem precisam ser ditas.*” É nesse sentido que devemos considerar uma temática cara ao poeta: o jogo dialético da luz e a sombra, quando “*a noite dissolve os homens*” e “*Aurora,(...) havemos de amanhecer*”(SM,83). É ela que encerra, talvez, a guinada participativa de **A Rosa do Povo**: a escuta da noite, o sentimento altruísta, a solidão transpassada, a responsabilidade voluntária sobre os gestos perdidos: “*que barulho na noite,/ que solidão! ; Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar./ Mas de cada peito nasce um vacilante, pálido amor,/ procura desajeitada de mão, desejo de ajudar,/ carta posta no correio, sono que custa a chegar/ porque na cadeira elétrica um homem (que não conhecemos) morreu.*” A responsabilidade dos olhos ouve cartas trazendo notícias, o ruído sem sentido ecoando no espaço noturno, a solidão e o sono abolido do choque mortal, que gelou as espinhas, rompeu o silêncio e fez todos sentirem pena da morte implacável. A

conclusão do poeta é viável: *“portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento./ Portanto, solidão é palavra de amor.”*

Os versos de *Alguma Poesia* não traziam o poeta sem o gradiente de alteridade? — *O poeta chega na estação./ O poeta desembarca./ O poeta toma um auto./ O poeta vai para o hotel ; O poeta entra no elevador/ o poeta sobe/ o poeta fecha-se no quarto.// O poeta está melancólico.*(AP,20) — A guinada participante de *A Rosa do Povo* está na eticidade como coeficiente do olhar. A relação entre poesia e ética, que também conjuga poesia e verdade, recolhidas pela ironia do olhar, não será tratada aqui. Nosso interesse de momento está em considerar a transformação da dor privada em dor comunitária, que a solidão e a morte, antes intransferíveis, adquirem tonalidade ética, força responsável de visão poética. A poesia de Drummond é a passagem do “coração solipsista” ao “coração comunitário”, no caso de *A Rosa do Povo*, até chegarmos ao “coração do mundo”, no *Claro Enigma*. O “Relógio do Rosário” já seria suficiente para sintetizar “as dores do mundo”, segundo a expressão de Schopenhauer. Por enquanto vamos notar que a solidão *“não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas”*, isto é, motivo puramente negativo na composição de imagens. Na passagem da noite o poeta registrou um ganho, se tanto, de seu contato com os homens. As últimas frases do poema acompanham de forma surpreendente o que estamos escutando: *“Esses homens estão silenciosos mas sorriem de tanto sofrimento dominado.// Sou apenas o sorriso/ na face de um homem calado.”* Segundo o que estamos apontando, a ironia do olhar é uma forma de riso silencioso sobre o mundo bruto. Além disso, é a forma de sintetizar a perda de modo a utilizar sua forma dura. Esse movimento é sensível no tempo, e se apresenta nos poemas “Os Ombros Suportam o Mundo” e “Mãos Dadas”, de *Sentimento do Mundo*, onde lemos que *“o tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”*(SM,80) Mas é nesses poemas, também, que está a forma sintetizada que só *A Rosa do Povo* desdobrará plenamente: *“Estou preso à vida e olho meus companheiros.(...) Entre*

*eles, considero a enorme realidade. (...) Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*”(SM, 80) De forma que a historicidade, que entra em cena apenas na poesia posterior a 1940, merece tratamento nos termos de uma quebra solipsista e redimensionamento poético como a maturação de uma poesia que “sai” cada vez mais de si mesma, ou seja, “entra”, aprofunda alguma possibilidade aberta nela mesma.

*A Rosa do Povo* é herdeira da “*poesia incomunicável*”, do poeta “*torto em seu canto*”(BA,59), do “*alheamento do que na vida é porosidade e comunicação*”(SM,57), onde “*todos os gestos [são] impossíveis*.(SM,63) Essas e outras imagens, que podem ser colhidas no quarteto inicial do poeta, deverão encontrar, aqui, seu fiel contraponto:

No mesmo ventre o escuro inicial, na mesma terra  
o silêncio global, mas não seja logo.

Antes dele outros silêncios penetrem,  
outras solidões derrubem ou acaltem  
meu peito; ficar parado em frente desta estátua: é um torso  
de mil anos, recebe minha visita, prolonga  
para trás meu sopro, igual a mim  
na calma, não importa o mármore, completa-me.

O tempo de saber que alguns erros caíram, e a raiz  
da vida ficou mais forte e os naufrágios  
não cortaram essa ligação subterrânea entre homens e coisas:  
que os objetos continuam, e a trepidação incessante  
não desfigurou o rosto dos homens;  
que somos todos irmãos, insisto.  
Em minha falta de recursos para dominar o fim,  
entretanto me sinta grande, tamanho de criança, tamanho de torre,  
tamanho da hora, que se vai acumulando século após século e causa  
[vertigem,  
tamanho de qualquer João, pois somos todos irmãos.

E a tristeza de deixar os irmãos me faça desejar  
partida menos imediata. Ah, podeis rir também,  
não da dissolução, mas do fato de alguém resistir-lhe,  
de outros virem depois, de todos sermos irmãos,  
no ódio, no amor, na incompreensão e no sublime  
cotidiano, tudo, mas tudo é nosso irmão.

O tempo de despedir-me e contar  
que não espero outra luz além da que nos envolveu  
dia após dia, noite em seguida a noite, fraco pavio,  
pequena ampola fulgurante, facho, lanterna, faísca,  
estrelas reunidas, fogo na mata, sol no mar,  
mas que essa luz basta, a vida é bastante, que o tempo  
é boa medida, irmãos, vivamos o tempo.

A doença não me intimide, que ela não possa

chegar até aquele ponto do homem onde tudo se explica.  
 Uma parte de mim sofre, outra pede amor,  
 outra viaja, outra discute, uma última trabalha,  
 sou todas as comunicações, como posso ser triste?

A tristeza não me liquide, mas venha também  
 na noite de chuva, na estada lamacenta, no bar fechando-se,  
 que lute lealmente com sua presa,  
 e reconheça o dia entrando em explosões de confiança, esquecimento, amor,  
 ao fim da batalha perdida.

.....  
 E a matéria se veja acabar: adeus, composição  
 que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.  
 Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,  
 meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,  
 sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal, idéia de justiça,  
 [revolta e sono, adeus,  
 vida aos outros legada.

RP,214

A estratégia do poema é entrar a fundo em si mesmo, tirando proveito das imagens que saem desse *dentro*. Ao mesmo tempo, semeia a expectativa de *A Rosa do Povo*, o momento privilegiado do recomeço (após “*o fim da batalha perdida*”, como insiste o poema). A temporalidade, que começa a aparecer no final de *Sentimento do Mundo*, é o componente novo da poesia que nos convida a fruição do tempo presente: “*o tempo é boa medida, irmãos, vivamos o tempo*”. O tempo histórico — fim dos trinta e primeira metade dos anos quarenta —, particularmente marcado pelos dramas da guerra e a promessa do socialismo, será tratado mais adiante. No momento faremos uma análise imanente da poesia, procurando o reflexo intrínseco das imagens. Ora, “*o tempo de saber que alguns erros caíram, e a raiz/ da vida ficou mais forte e os naufrágios/ não cortaram essa ligação subterrânea entre homens e coisas*”, é a leitura do tempo sem o solipsismo do primeiro momento. Se a poesia de *A Rosa do Povo* for de fato o segundo momento, a principal mudança em relação à poesia anterior é o rompimento da crisálida solipsista: “*antes dele outros silêncios penetrem,/ outras solidões derrubem ou acalentem/ meu peito ; que somos todos irmãos, insisto.*” Todo corpo poético é lançado a medir os espaços de vida abertos pelo tempo, recompondo em cada silêncio a fala obstruída. Se tem palavras que “*apenas querem explodir*”, *A Rosa do Povo* é a fala dos homens que “*nunca se abriram*”, segundo a perspectiva de “Nosso Tempo”. De acordo com

essa nova disposição poética marcada pelo tempo, se formos medir o tamanho do João — “*tamanho de qualquer João, pois somos todos irmãos.*” —, veremos que não tem o tamanho do coração, que no quarteto inicial disputava com o mundo (para mais ou para menos): “*Mundo mundo vasto mundo/(...) mais vasto é o meu coração.*”(AP,5); “*Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor.*”(SM,87) Vemos, ao contrário, o momento exato em que o coração recebe a solução poética definitiva, livrando-o de contraste com o mundo: “*O mundo é grande e pequeno.*”(RP,163). Tudo se passa como se a poesia de Drummond caminhasse lentamente para a “*lição das coisas*”, isto é, incorporasse pouco a pouco os fios do tempo aos fios das coisas. O poetado, então, raiz de “*coisas*”, espriando-se nos temas de expressão matrizes como o eu, o mundo, o outro, etc, é o fenômeno de tensão constantemente retomado e redimensionado pelo tempo. Expliquemos melhor o que estamos vendo.

Se a ordem das razões aproximava a poesia inicial das últimas lições do poeta, mantendo o fundamental na poesia intermediária, a ordem das matérias poderia ser mais ou menos a seguinte: a) amor patético. Coração numeroso e coração precário (nessa ordem). Quarteto inicial: *Alguma Poesia* até *José*. b) coração equilibrado: *A Rosa do Povo*. c) coração do mundo: *Novos Poemas*<sup>51</sup>, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar*, *A Vida Passada a Limpo*, *Lição de Coisas*. d) volta ao coração, desta vez em face do amor amadurecido. Homenagens e despedidas. Pós anos 60: *A Falta que Ama* e seguintes.

Mas essa separação ainda é em parte arbitrária na composição da obra, de forma que poderíamos acrescentar uma outra: a) amor patético. Dois primeiros livros do poeta. b) coração equilibrado: de *Sentimento do Mundo* até *A Rosa do Povo*, *in crescendo*. c) coração do mundo: Do *Claro Enigma* até *A Falta Que Ama*, *in decrescendo*. d) idem.

---

<sup>51</sup> O caso de *Novos Poemas* é específico porque apresenta a forma do soneto, típico do classicismo do *Claro Enigma*, mantendo poemas perfeitamente afins com a coletânea de 1945, como o “Desaparecimento de Luísa Porto”.

Porque a realização mor de *A Rosa do Povo* começa no *Sentimento do Mundo* e, de modo inverso, o grande aporte e novidade do *Claro Enigma* vai sendo, pouco a pouco, diluído.

Chegaríamos ao mesmo resultado se disséssemos, diferente do anacronismo, que o *Sentimento do Mundo* é um título precoce e que, de modo inverso, a *Lição de Coisas*, um signo tardio. Não importa: o *Sentimento do Mundo* semeia aquilo que vai ser de modo pleno mais à frente, ao passo que a *Lição de Coisas* pode ser tomado como o resultado do amadurecimento que veio — lentamente — se fazendo.

Se estivermos acertando a mão, é como se a poesia de Drummond, passando sucessivas transformações, desembocasse na *Lição de Coisas*, como signo não daquela obra mas de todo o seu percurso. Mas é exatamente a idéia de “sentimento do mundo”, “rosa do povo”, “claro enigma”, “lição de coisas”, etc., que caracteriza nosso espanto: o que entendemos por “rosa”, “povo”, “enigma”, “coisas”, que o poeta ensina, depois que nele entramos, e que se entrecruza, como a pedra do caminho, a toda sua poesia, prospectiva e retrospectivamente.

Enfim, após a *hybris* do coração — que Antonio Medina Rodrigues traduziu por “desmedida”, isto é, o gesto condenável de ser *medida do mundo*, no caso de Drummond —, a poesia encontra a forma exata de convívio, desta vez distante do sentimento do mundo subjetivo, onde: “*É preciso viver com os homens,/ é preciso não assassiná-los*”(SM,69). Alcançado o gradiente ético, o poeta percebe a impraticável consistência dos recursos da razão e passa então à perda do mundo. Pensamento e inteligência são recusados em prol da consciência da crise e do contato impuro. O *sentimento do mundo* objetivo ou a *lição de coisas* é o ponto mais alto da poesia que, “apesar” das palavras, é a expressão de “*certo olhar, mais sério, não ardente,/ que pousas nas coisas, e elas compreendem.*”(RP,210) Dos desencontros (negativos) do coração à força (positiva) das coisas: aí, talvez, o movimento poético que queremos surpreender. Vejamos face a face.



Antes de deixarmos o poema "Os Últimos Dias" completamente, nós vamos sublinhar o momento propriamente novo de *A Rosa do Povo*: “*sou todas as comunicações, como posso ser triste?*” O sinal de interrogação, precedido do adjetivo [*triste*], não é retrospectivo sobre o quarteto inicial do poeta e, além disso, prospectivo sobre o substantivo [*povo*] que há de vir?

Os versos que leremos estão na mesma via de sentido:

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,  
.....

Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,  
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,  
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,  
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

E falam as flores que tanto amas quando pisadas,  
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os  
[botões,  
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,  
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

RP,221

Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano, ó surdo-  
[mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e  
[conta, moça presa na memória, velho aleijado, baratas  
[dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco,  
pessoas e coisas enigmáticas, contai,  
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;  
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;  
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no  
[braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai.  
Tudo é tão difícil depois que vos calastes...  
E muitos de vós nunca se abriram.

RP,127

Ao fim e ao cabo o poeta, pela primeira vez, talvez, de modo pleno, está satisfeito. Ao reconhecer sua voz como a voz dos homens, caminha na direção do contentamento jamais previsto de ser a fala dos que não falam. Mas os que não falam são, nesse caso, os que mais têm a dizer, ou seja, não são sinais de menos. A fala do povo é a verbalização que o livra de si mesmo e o entrega ao mundo como porta-voz dos silenciosos, assumindo o tom de protesto, denúncia ou simples calma. Se “*na marcha do mundo capitalista*” (onde lê-se o tempo histórico) “*o poeta/ declina de toda responsabilidade*”(RP,130), deve descer, inclinar seu rosto ao chão para ouvir o povo que o atravessa, segundo a “*Consideração do Poema*”. A luta

com as palavras que declina, a propósito de “O Lutador”, onde encontramos a exigência deste grande verso: “*é toda a minha vida que joguei*”(RP,115), justifica os termos dessa aposta voluntária, desinteressada do próprio *self*. A estética drummondiana é “negativa”, segundo a “Procura da Poesia”, isto é, implica a produção do verso lírico segundo a forma imperativa de *não fazer versos*<sup>52</sup>, necessidade absoluta de critérios expressivos que são mais da forma impura que do gosto pessoal. A responsabilidade drummondiana envolve (e desenvolve) o cultivo do eu como fonte privilegiada de lirismo. Nesse sentido, o que nós vemos nesse momento é a sistemática do desejo sendo intencionalmente convertida em apelo e voz dos outros, isto é, a responsabilidade de ter consigo mesmo, acima de tudo, o altruísmo do verbo. A polarização *ego X alter ego* é interessante, com efeito inevitável, situando a expressão no campo ambíguo de limbo e entrecruzamento da linguagem.

Além da forma lírica contaminada pelo povo, a coletânea de 1945 reabilita a rosa:

Pouco importa que dedos se desliguem  
e não se escrevam cartas nem se façam  
sinais da praia ao rubro couraçado.  
Ele chegará, ele viaja o mundo.

E ganhará enfim todos os portos,  
avião sem bombas entre Natal e China,  
petróleo, flores, crianças estudando,  
beijo de moça, trigo e sol nascendo.

Ele caminhará nas avenidas,  
entrará nas casas, abolirá os mortos.  
Ele viaja sempre, esse navio,  
essa rosa, esse canto, essa palavra.

RP,204

Eis o momento em que a flor “furou o asfalto”. Onde havia a dificuldade da pedra morfológica, o poeta entrevê a simbiose oferecida pela rosa. Não completamente. Os impedimentos, que medravam a dúvida e obrigavam o poeta ao estado de inércia, assumidos em primeira pessoa no quarteto inicial do poeta, — *Estúpido, ridículo e frágil é meu coração*.

---

<sup>52</sup> Naquele verso: “*não faças versos sobre acontecimentos*”(RP,95) não está em questão apenas o “conteúdo” da poesia, regrado pelos “fatos”, mas a “forma”, isto é, o verso. De fato, fazer versos não significa poesia se não, nos limites do conceito, realizar, ao menos, uma concepção.

(SM,87) — encontram a forma gramatical sugerida pelo plural do poema: “*Mas viveremos. (...) Já não cultivamos amargura/ nem sabemos sofrer. Já dominamos/ essa matéria escura, já nos vemos*”... Amargura e sofrimento, alegorias do alheamento do coração patético, são pulverizados pela capacidade descentralizadora da alteridade. No lugar do impedimento da pedra, o anúncio da rosa, a melodia do canto, o enlevo da palavra. A tonalidade grata da rosa permite o desvio do traço tímido, o equilíbrio entre a intimidade e a disponibilidade, estado de espírito caracterizado pela predisposição de aceitar as solicitações do exterior. Se o poeta usa o seu corpo de gradiente para que os outros sintam, não é por representar uma sorte de projeção solipsista fora de si mesmo, praticando uma identidade fantasiada de alteridade e destituída de diferença. Precisamos afastar da responsabilidade drummondiana a concepção moralista, de um lado, isto é, a forma de dispor o mundo segundo o sim e o não da consciência prática, e, de outro, o maniqueísmo que confere ao interior e exterior um princípio de natureza absoluto. Segundo esse equívoco, que vem a propósito do “eu–mundo”, e que encontra solução poética nesse momento, o eu não encarna em si mesmo um equivalente de alteridade, assim como o mundo exterior, um princípio encarnado. Eu-mesmo ou eu-psíquico estaria contraposto, nesse caso, a uma coisa-mundo ou ao mundo-panorâmico, destituindo a possibilidade de uma alteridade em ato. Para Drummond, ao contrário, o outro do eu não seria meio caminho andado ao paradoxo que surpreende o sentimento do mundo objetivo, que estamos perseguindo? O sentimento não era psíquico, o mundo não era físico? Não temos uma alteridade em ato no coração da poesia, isto é, a aproximação entre reinos perfeitamente distintos: coração (subjetivo) e mundo (objetivo)? Eu–mundo, eu–outro, de resto, não são ambigüidades, mistos irônicos, nos termos que definem a metáfora (produção do semelhante no coração da diferença)? A responsabilidade é o fenômeno do olhar que não toma o outro

pela imagem desfocada de si mesmo, a embalagem ou o estojo de uma alteridade enfraquecida, tomada em segunda potência, “que só encontra o que nela colocou”<sup>53</sup>, mas a espontaneidade do outro, a presença muda do outro que, sem a rosa da poesia, calcaria o chão, não se abriria.

Segundo Emmanuel Levinas, a ética é a filosofia primeira. Vem antes da ontologia, porque as questões sobre o ser fundamentam as condições de possibilidade da liberdade, não da alteridade que me dá, mais do que o (eu) mesmo, o outro. É bom lembrar que, para o filósofo, o rosto (*visage*) é a exigência irrecusável da verdade, da justiça e do sentido. Ora, meu olhar, meu corpo, como tecidos de passividade, trazem necessariamente a presença do outro além de mim. Se o outro (que o poeta vê) funda a responsabilidade do olhar, é porque adquire a força indubitável do sentido, a totalidade do infinito<sup>54</sup>, segundo Levinas, pois inalienável, transcendente e imanente. Se o rosto carrega mudo o seu sentido, o olhar recolhe a alteridade humana, deixando até onde alcança o abraço solidário da visita:

tu vives, mas triste  
 duma tal tristeza  
 tão sem água ou carne,  
 tão ausente, vago,  
 que pegar quisera  
 na mão e dizer-te:  
 Amigo, não sabes  
 que existe amanhã?  
 Então um sorriso  
 nascera no fundo  
 de tua miséria  
 e te destinara  
 a melhor sentido.  
 Exato, amanhã  
 será outro dia.  
 Para ele viajas.  
 Vamos para ele.  
 Venceste o desgosto,  
 calcaste o indivíduo,  
 já teu passo avança  
 em terra diversa.

---

<sup>53</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, p.45.

<sup>54</sup> Cf. LEVINAS, Emmanuel Levinas: *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988. Vamos citar uma passagem interessante do livro de Agata Zielinski: “Levinas não testemunha uma experiência onde o próprio do sujeito seria reduzido a si, mas uma experiência onde o corpo pode se apagar, porque, desde a origem, é afetado pelo outro.” Paris: PUF, 2002, p. 78.

Teu passo: outros passos  
 ao lado do teu.  
 O pisar de botas,  
 outros nem calçados,  
 mas todos pisando,  
 pés no barro, pés  
 n'água, na folhagem,  
 pés que marcham muitos,  
 alguns se desviam  
 mas tudo é caminho.  
 Tantos: grossos, brancos,  
 negros, rubros pés,  
 tortos ou lanhados,  
 fracos, retumbantes,  
 gravam no chão mole  
 marcas para sempre:  
 pois a hora mais bela  
 surge da mais triste.

*RP, 135*

A boca experiente  
 saúda os amigos.  
 Mão aperta a mão,  
 peito se dilata.

Vem do mar o apelo,  
 vêm das coisas gritos.  
 O mundo te chama:  
 Carlos! Não respondes?

*RP, 121*

Já podes sorrir, tua boca  
 moldar-se em beijo de amor.  
 Beijo-te, irmão, minha dívida  
 está paga.  
 Fizemos as contas, estamos alegres.

*RP, 147*

Outros versos acompanham a temática altruísta. Poemas inteiros, como “Idade Madura” e “Versos à Boca da Noite”, integrantes de *A Rosa do Povo*, dizem respeito à maturidade poética que estamos sublinhando. Não obstante a pertinência, vamos ler um poema importante do ponto de vista da percepção poética: “Consideração do Poema”. Ele encerra (em pelo menos dois sentidos) as nossas considerações sobre *A Rosa do Povo*.

NÃO RIMAREI a palavra sono  
 com a incorrespondente palavra outono.  
 Rimarei com a palavra carne  
 ou qualquer outra, que todas me convêm.  
 As palavras não nascem amarradas,  
 elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
 no céu livre por vezes um desenho,  
 são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho  
 ou apenas um rastro, não importa.  
 Estes poetas são meus. De todo orgulho,  
 de toda precisão se incorporaram  
 ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius  
 sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.  
 Que Neruda me dê sua gravata  
 chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.  
 São todos meus irmãos, não são jornais  
 nem deslizar de lancha entre camélias:  
 é toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra  
 e é ainda mais do que ela. É qualquer homem  
 ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna  
 em qualquer estalagem, se ainda as há.  
 — Há mortos? há mercados? há doenças?  
 É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,  
 por que falsa mesquinhez me rasgaria?  
 Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.  
 O beijo ainda é um sinal, perdido embora,  
 da ausência de comércio,  
 boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,  
 cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,  
 boca tão seca, mas ardor tão casto.  
 Dar tudo pela presença dos longínquos,  
 sentir que há ecos, poucos, mas cristal.  
 não rocha apenas, peixes circulando  
 sob o navio que leva esta mensagem,  
 e aves de bico longo conferindo  
 sua derrota, e dois ou três faróis,  
 últimos! esperança do mar negro.  
 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  
 ouvido rente ao chão. Mas é tão alto  
 que as pedras o absorvem. Está na mesa  
 aberta em livros, cartas e remédios.  
 Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,  
 o uniforme de colégio se transformam,  
 são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto  
 ou recusar-se ao grande? Os temas passam,  
 eu sei que passarão, mas tu resistes,  
 e cresces como fogo, como casa,  
 como orvalho entre os dedos,  
 na grama, que repousam.

Já agora te sigo por toda parte,  
 e te desejo e te perco, estou completo,  
 me destino, me faço tão sublime,  
 tão natural e cheio de segredos,  
 tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,

o povo, meu poema, te atravessa.  
 RP,115

Pode-se dizer que todo o capítulo prepara a leitura do poema. No que diz respeito à metalinguagem — onde pesa outro poema: “Procura da Poesia” —, e à concepção estética do poeta, não podemos nos estender nesse momento. Interessa-nos de modo particular o desdobramento final do poema: “*Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa.*” Iumna Simon já havia notado a ambigüidade que “o povo” e “meu poema” constituem: “preenchem, simultaneamente, várias funções sintáticas: são agentes e objetos do processo verbal e ainda revezam-se nas funções vocativa e apositiva.”<sup>55</sup> Essa disposição ambígua tem, segundo a crítica literária, a vantagem de “promover a identificação: “o povo” = “meu poema”. Tanto que a comparação precedente (“Tal uma lâmina”) atinge ambos os termos (“lâmina” = “o povo” = “meu poema”), assim como alcança e amplifica — por tornar mais concreto e incisivo — o sentido do verbo ‘atravessar.’” Como podemos ver, a identificação concreta entre o povo e o poema, levada às últimas conseqüências pela imagem mortal da lâmina, que atravessa, tem outras variantes: “*vida aos outros legada*”(RP,217); “*ao fatal meu lado esquerdo*”(neste poema). Além da oferta integral do poeta, a poesia é o veículo que mantém abertos os canais de comunicação entre o poeta e o povo — *sob o navio que leva esta mensagem ; essa viagem é mortal*. Outro poema (que citamos) já dizia: “*Ele viaja sempre, esse navio,/ essa rosa, esse canto, essa palavra.*” A vontade de cantar e o movimento da palavra sobre o mundo bruto estão, por ora, garantidos. Nós não temos, em *A Rosa do Povo*, a clara percepção da dinâmica, do diálogo, do movimento da poesia sobre o mundo, em oposição ao estado de inércia e desconfiança do quarteto inicial do poeta? De fato, o poeta não duvida: “*Vinicius, Murilo, Neruda, Apollinaire, Maiakovski*”, “*são todos meus irmãos*”, diz o poeta, “*por que falsa mesquinhez me rasgaria?*” De sua timidez e modéstia o poeta

---

<sup>55</sup> SIMON, Iumna Maria. *Drummond, uma poética do risco*. – São Paulo: Ática, 1978. p.69.

percebe o resultado satisfatório de sua lida. O reconhecimento da dignidade da obra, que o poeta chamou de orgulho, a precisão — *de todo orgulho,/ de toda precisão se incorporaram/ ao fatal meu lado esquerdo* — faculta a consciência aguda da pertença: “*Estes poetas são meus. (...) Estes poemas são meus.*” As palavras que “buscavam o canal”, que “apenas querem explodir”, que já lemos a propósito de “Nosso Tempo”, não fazem contraponto a esse “*ser explosivo, sem fronteiras*”, isto é, apto a captar “*milhões de formas raras*”, do “*mínimo objeto (...) ao grande*”? Estamos, de qualquer modo, no momento em que a poesia atinge o ponto máximo de êxito (em pelo menos um sentido). Não por acaso o próximo livro causará o mais completo sobressalto. Do sucesso de *A Rosa do Povo* cairemos direto no niilismo e no mergulho do nirvana. Ao “mau agouro” (que iremos desfazer) do *Claro Enigma* não caberia a passagem final de “Procura da Poesia”?:

elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio de difícil e se transformam em desprezo.

RP,118

O poema que lemos não dizia: “*O beijo ainda é um sinal, perdido embora,/ da ausência de comércio,/ boiando em tempos sujos*”? Se estamos nos fazendo entender, *A Rosa do Povo* semeia, ao mesmo tempo, a inclinação do que vai vir: “*a fuga do real, vida mínima, essencial*”. Acompanhemos o poema “Vida Menor”:

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.

RP, 144

No coração da rosa, do povo, fios do tecido que vai ser. A exemplo deste poema, que interrompe de modo visível a sistemática “poesia social e metafísica”, isto é, os ideais utópicos participantes de *A Rosa do Povo* e o pessimismo classicizante do *Claro Enigma*, podemos rever o nosso esboço taxonômico. Livros intermediários, como *Novos Poemas* e *José*, reforçam mais a idéia de transição do que guinada lancinante. Essa sorte de germinação do que vai vir, bem presente no “Poema de Sete Faces”, poderia ser a forma de produção poética que se desenvolve livre de si mesma, em primeiro lugar, “sem aderir a qualquer receita poética vigente”, como o poeta costumava dizer, mas, sobretudo, a possibilidade de ser a realização de diferentes frentes, diferentes faces de experiência com a palavra. Se a poesia de Drummond é multifacetada, a face irônica, a face erótica, a face ética, a face trágica, são diferentes maneiras de desenvolver ou dar forma àquilo que já vínhamos desenhando: o desejo, o riso, a rosa, o povo, a pedra, a morte. Sabemos que as faces, como preferimos, ou as fases, segundo a crítica, têm nuances. José Guilherme Merquior distingue o humor grotesco, de *Alguma Poesia*, do humor intelectualizado das coletâneas seguintes<sup>56</sup>. Nós mesmos já apontamos a diferença clara entre o amor patético, das primeiras quatro coletâneas, e o amor maduro, das últimas lições do poeta. A poesia meridiana, de resto, que dizemos ser de dupla-face, não chega à irrisão completa nos anos 50, mas, longe disso, assume uma forma

---

<sup>56</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1975.

diferenciada de responder ao mundo. Serão formas diferentes de dizer o tempo. Se nos anos 40 encontrava a forma de um ideal participativo no chão dos homens, ao cabo de uma década, segunda metade nos anos 40 e década de 50, esvaziada de sentido e sem espaço para o povo, explorará a “*forma impura de silêncio, que [as palavras] preferiram*”(CE,287), o **Claro Enigma**.

## Claro Enigma - 1951

---

Podemos explicar em parte a perda de horizonte utópico, seguida de perto pelo amadurecimento da crise, no que diz respeito ao lirismo dos anos 50, através da decepção recente proporcionada pelos regimes totalitários da segunda grande guerra, de um lado, e a recusa de participação nas propostas neo-modernistas em curso, de outro. Isso para dizer que o domínio político, inviabilizado pela perda dos ideais de restauração da liberdade, origina, na geração dos intelectuais, em geral burgueses, a melancolia e a expressão da angústia como resposta ao contexto vivido. É nesse sentido que se pode perceber a desistência de vinculação da poesia com o político e, ao lado dela, a “queda” para o metafísico, isto é, a tendência para as questões fundamentais da existência. Segundo Vagner Camilo: “Se o imobilismo reflexivo revela, alegoricamente, o impasse do artista e do intelectual modernos, privados de atuação prática e condenados à reflexão melancólica sobre si mesmo e o mundo, o *Claro Enigma* tratará de concluir pela irreversibilidade desses estados de coisas - de onde a natureza *trágica* do conflito encenado sobre o poeta, condenado a expirar a culpa e a se sujeitar a uma destinação histórica contra a qual não há como interceder, dada a sua condição social.”<sup>57</sup> Seguindo essa nota, podemos ver que há uma mudança clara no papel que o intelectual moderno desempenha. Se julgava participar dos ideais utópicos do seu tempo, o contexto da guerra e a experiência da ditadura cederão lugar a uma nova consciência estética, não mais do engajamento, mas da expressão. Mallarmé, Francis Ponge e outros poetas contemporâneos estão na mesma via de sentido. O apuramento da indústria poética, registrada a perda

---

<sup>57</sup> CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas...* p. 148.

metafórica do mundo, é o resultado poético da “precária síntese”, segundo Drummond, isto é, o estado de concentração máxima para a obtenção do mínimo. Em outras palavras, em lugar da experiência “politizada”, se tanto, do mundo, a expressão mínima, concentrada e essencial da própria perda e impossibilidade de totalização do mundo. É mais ou menos nesse sentido que dissemos ser o *Claro Enigma* o coração do mundo, ao invés do coração equilibrado de *A Rosa do Povo*. O “sentimento do mundo”, nesse caso, ao contrário das primeiras faces do poeta, é a forma de *ex-pressão* que *comprime* ao máximo o espaço individual e coletivo, desdobrados pela poesia anterior, isto é, os primeiros quatro livros e *A Rosa do Povo*, respectivamente. Se a experiência poética não é política, no sentido puro da palavra, desdobra o silêncio como a forma impura de manutenção do traço artístico sobre a crise da cultura. Mais ainda, usa a palavra para silenciar o mundo de sua fala vazia e gasta de sentido. Em outras palavras, tudo parece se conduzir para um espaço de introversão (que em outras leituras se chamou de fechamento) da consciência poética como forma de crítica (e auto-crítica), em geral negativa, do ser do mundo. O hermetismo e o classicismo característicos do *Claro Enigma* têm, além disso, outra razão de ser: a “explicação órfica da terra”, segundo Mallarmé, e que lembra o “Canto Órfico”(FA,412) “à procura dessa unidade áurea, que perdemos”, isto é, a expressão do mundo antes (da clivagem) do conceito. Ao lado de Fernando Pessoa, nesse caso, podemos ler Drummond avesso à linguagem categórica das filosofias que dispõem o mundo segundo a forma pura da experiência (em sentido kantiano). Razão pura, representação, entendimento, e outros dotes naturantes, são postergados na direção de uma linguagem sem a hipostasia dos conceitos.

Uma nota interessante acerca da poética é a menção ao *Le Parti Pris de Choses*, de Francis Ponge<sup>58</sup>. O texto francês é de 1942, ou seja, condiz com o período de gestação do

---

<sup>58</sup> Como lembra Haroldo de Campos em seu “*Drummond, mestre de coisas*”, in O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 de outubro de 1962.

lirismo dos anos 50. *Lição de Coisas* será de 1962, uma década depois do *Claro Enigma* (1951), e por isso situamos o genitivo objetivo: “coração do mundo”, e a poesia de reflexão das coisas, neste mais do que — ou antes que — naquele período. Nele a poesia encarna o lirismo, que Luiz Costa Lima chamou de “anti-lira”<sup>59</sup>, que se afasta ao máximo da confissão subjetiva. Todas as imagens, da natureza do mundo à percepção do eu, são desdobradas a partir da reflexão que vem das coisas e busca nelas mesmas o escólio de sua expressão. Como nota Bernard Beugnot, “a defesa das coisas, (...) atitude mais cética e desiludida, maneira de tomar seu partido de coisas, único recurso que resta para o poeta exposto ao manejo da palavra e para o homem em face do silêncio de Deus”<sup>60</sup>. Por silêncio de Deus leia-se a falação do mundo, de um lado, que é preciso reduzir ao silêncio, e a perda de uma tábua de salvação que entregue ao fazer humano uma garantia definitiva, de outro. Não é preciso dizer que é esse o período em que o formalismo clássico ganhou terreno, sobretudo à forma do soneto, e onde a poesia ateu-se à sombra de uma crise sem precedentes na história da literatura, tanto internacional quanto brasileira.

Antes de mergulharmos no *Claro Enigma*, uma rápida passagem pelos *Novos*

**Poemas:**

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.

---

<sup>59</sup> LIMA, LUIZ COSTA. *Lira e anti-lira* : *Bandeira, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

<sup>60</sup> PONGE, Francis. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1999. *Bibliothèque de la Pléiade*. p.891.

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

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

NP,238

Os primeiros versos — *esta manhã sem carência de mito (...) esta manhã ou outra possível,/ esta vida ou outra invenção/ sem, na sombra, fantasmas*. [grifo nosso]— lembram a “vida mínima, essencial”, que antecipava o espírito concentrado do *Claro Enigma*. Figura o fechamento dos canais de participação abertos pela utopia, a ausência total de movimento e de ação em torno de uma expectativa dominante, o desengano e a desilusão dos mecanismos de encantação da vida. O substrato estético sobre a contingência útil assinala a contemplação morosa de um estado de coisas onde o único gesto permitido pela realidade sem sentido é o “mergulho no nirvana”, isto é, a expectativa apática do *continuum* do tempo, a indiferença extática em torno dos acontecimentos. Suspensão do desejo e afastamento extático sugerem a abstração do contexto sentido — *esta manhã ou outra possível/ esta vida ou outra invenção* —, abraçado o modo de ser indefinido. “*Umidade de areia adere ao pé./ Engulo o mar, que me engole.*” A “*fusão no corpo geral do mundo*” é o desdobramento que o novo cenário poético inaugura: a passagem do corpo ao corpo do mundo, antes circunscrito pelas imagens do eu solipsista (quarteto inicial do poeta) e do “nós”, coletivo (*A Rosa do Povo*). É mais ou menos nesse sentido que o poema “Estâncias”(NP,241), talvez o mais belo do livro, anuncia: “*Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,/ e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,/ habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.*” Os verbos “refletir” e “confundir”, empregados na forma reflexiva, estão em sintonia com a “fusão” do verso anterior. Fusão, confusão, reflexão do corpo “*no corpo geral do mundo*”, é o termo dessa encarnação ambígua que dá voz ao mundo e “*habita nosso corpo reunido*”, segundo o poema. É aqui que se encontra a dimensão da subjetividade inexplorada até o momento, dimensão em que o “eu” não é senão um modo de visão descentrado de si mesmo, meio termo

entre um corpo e outro, perseguindo o corpo que produz o mundo. Essa sorte de totalidade ou generalização do corpo, melhor dito, do sentido, é a linguagem, isto é, os limites do mundo são os mesmos limites da linguagem em seu estado incoativo, ambíguo e intransitivo. O descentramento em direção de um mundo sentido sem as prerrogativas do sujeito e do objeto, isto é, que brote em mim e eu nele sem que eu seja o seu interior e ele o meu exterior, tal é a operação plenamente realizada no *Claro Enigma*.

Por ocasião dos 80 anos do poeta, o filósofo Bento Prado Jr. chamava a atenção exatamente para o que estamos lendo. Trata-se de “O Boi e o Marciano”. Vamos a eles:

Malraux começa um dos seus romances com um episódio onde um personagem é surpreendido (mais que isso) pelo som de sua própria voz, reproduzida por um gravador, e exprime seu espanto mais ou menos nos seguintes termos: — não é a minha voz, *aquela que escuto com a minha garganta*. O abismo entre o ser-para-si e o ser-para-outrem, eis o escândalo que apavora. Ou que designa o enigma incontornável da subjetividade. Noutras palavras, o hiato que, separando-me do exterior, separa-me de mim mesmo. Tal incapacidade de se ver de fora parece implicar uma deficiência ou uma fratura do próprio ser.<sup>61</sup>

É importante notar que os poemas de que trata estão situados no período que estamos lendo. “Um Boi vê os Homens” pertence ao *Claro Enigma*, ao passo que “Science Fiction”, ao *Lição de Coisas*. O olhar do poeta, nesse caso, é operado de fora, assim como a palavra é do mundo, ainda que reflita exatamente a interioridade. Há outros momentos que, no *Claro Enigma*, acontece esse trabalho de heterogenia do olhar. Vejamos “Contemplação no Banco”:

Escultura de ar, minhas mãos  
te modelam nua e abstrata  
para o homem que não serei.

.....  
Não lhe convém o débil nome de filho,  
pois só a nós mesmos podemos gerar,  
e esse nega, sorrindo, a escura fonte.

Irmão lhe chamaria, mas irmão  
por quê, se a vida nova  
se nutre de outros sais, que não sabemos?

---

<sup>61</sup> PRADO JR. Bento. *O boi e o marciano* em *Alguns ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.219.

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,  
na vasta integração das formas puras,  
sublime arrolamento de contrários  
enlaçados por fim.

.....  
Chamar-te visão seria  
malconhecer as visões  
de que é cheio o mundo  
e vazio.

Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares  
que se moldam em nós, e a guarda não captura,  
e vingam.

Dissolvendo a cortina das palavras,  
tua forma abrange a terra e se desata  
à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

CE,255

Os versos retratam com fidelidade a “fuga de si mesmo”, se é que se pode dizer, quando o pensamento é deslocado. Fuga de si, sim, mas, também, do outro de si mesmo, porque encravado no coração da subjetividade. “*Sublime arrolamento de contrários/ enlaçados por fim*”, já que, à maneira dos abismos, meu olhar alcança tudo o que me faço ver e que, ao mesmo tempo, não quero ver. Mas vejo, e essa existência soberana fora de mim é o mundo mesmo que, quer eu fuja ou não perceba, provoca o ser. Esse olhar fenomenológico por natureza, porque não convém o título de meu, tampouco de mundo, é a impossibilidade de subtração do gênero híbrido, isto é, a negação e a afirmação ao mesmo tempo, a identidade e a não identidade ao mesmo tempo, a contradição de ser e de não ser: “*cheio o mundo/ e vazio*”, de ter e de não ter: “*se moldam em nós, e a guarda não captura*”. Como aponta o filósofo no mesmo texto: “O marciano e o boi constituem-se como parâmetros simbólicos para a circunscrição da experiência humana.” No caso do primeiro, “tudo se passa como se esse ser que ignora o negativo temesse uma espécie de contato ‘meontológico’ (do grego *mè ón*: não ser).” Em seguida: “nosso boi, este sim, é capaz de um olhar ‘fenomenológico’ que descreve de maneira ‘neutra’ o ser dos homens.” De fato, a fenomenologia procura um ponto morto entre o sujeito e objeto. A operação do olhar drummondiano, “Entre Lobo e Cão”, segundo o subtítulo do *Claro Enigma*, é a mais perfeita forma de penumbra: nem isto nem aquilo da



metáfora, que atravessou o solipsismo, abraçou o povo e alcançou o mundo: “*Dissolvendo a cortina das palavras,/ tua forma abrange a terra e se desata/ à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.*” O outro de mim, que “*não convém o nome de filho, pois só a nós mesmos podemos gerar*”, que “*irmão se chamaria*”, fosse meu, é “*seu próprio irmão*”, porque, dissolvendo as fronteiras da ipseidade, grava nele mesmo a estampa de minha própria imagem.

Nós vamos prolongar a intuição do boi e do marciano. O resultado dessa análise nos levará ao coração do diamante: a poesia do *Claro Enigma* é paroxismo da dissolução de “si”, no sentido da ecciedade. O outro de si será, veremos, a fala “fora” de mim, ou seja, a “lição do mundo” e o “sentimento das coisas”, que nós vamos surpreender.

Além dos poemas pelo Bento Prado Jr. analisados, vamos tomar parte do poema “Legado”, seguido de perto pelo poema “Dissolução”:

E mereço esperar mais do que os outros, eu?  
 Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.  
 Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,  
 a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

CE,249

Escurece, e não me seduz  
 tatear sequer uma lâmpada.  
 Pois que aprouve o dia findar,  
 aceito a noite.

E com ela aceito que brote  
 uma ordem outra de seres  
 e coisas não figuradas.  
 Braços cruzados.

Vazio de quando amávamos,  
 mais vasto é o céu. Povoações  
 surgem do vácuo.  
 Habito alguma?

E nem destaco minha pele  
 da confluyente escuridão.  
 Um fim unânime concentra-se  
 e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito  
 que o dia carrega consigo,  
 já não oprime. Assim a paz,  
 destrocada.

Vai durar mil anos, ou  
 extinguir-se na cor do galo?  
 Esta rosa é definitiva,  
 ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,  
 já te desprezo. E tu, palavra.  
 No mundo, perene trânsito,  
 calamo-nos.  
 E sem alma, corpo, és suave.

CE,247

Nós vamos chamar atenção para o nó górdio dos poemas. As imagens do escurecimento, próprias do *Claro Enigma*, são perfeitamente sinestésicas: “*E nem destaco minha pele/ da confluyente escuridão.*” O sentimento provado pela opacidade do mundo é também interior, ou seja, vindo de fora como de dentro, apontando para um estado de intransparência e dificuldade. Nos dois poemas a inquietação na forma de pergunta. O “*vagar, taciturno*”, que hesita: “*mereço esperar mais do que os outros, eu?*”; e o vazio: “*Povoações/ surgem no vácuo./ Habito alguma?*”. O impasse é descrito nos termos da completa dissolução dos interesses: “*Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.*”; “*Imaginação, falsa demente,/ já te desprezo. E tu, palavra./ No mundo, perene trânsito,/ calamo-nos.*” O último verso —*E sem alma, corpo, és suave*— reforça a solução do mecanismo conflitante através da radicalização e/ou anulação dos termos do impasse. Levado às últimas conseqüências, tal como está, o resultado dá no mesmo: ou o silêncio ou a dissolução completa como limite da experiência.

Imediatamente sucessivo ao poema que abre o *Claro Enigma*, o soneto “Remissão” contém essencialmente a idéia de que é absolutamente inútil o dom da poesia se nada se conserva estável sob o crivo da dissolução. Versos como: “*se o que dorme na base da elegia/ vai correndo e secando pelos ares; enquanto o tempo (...) se evapora no fundo de teu ser*”(CE,247), corroboram o sentimento de que o próprio tempo se dissolve. O soneto que segue, “A Ingaia Ciência”, conclui do mesmo modo: “*A madureza sabe o preço exato/ dos*

*amores, dos ócios, dos quebrantos,/ e nada pode contra sua ciência// nem contra si mesma. O agudo olfato,/ o agudo olhar, a mão, livre de encantos,/ se destroem no sonho da existência.”* (CE,248). Também sucessivo, o poema “Legado”, de que já tivemos um excerto, é condizente: “*De tudo quanto foi meu passo caprichoso/ na vida, restará, pois o resto se esfuma/ uma pedra que havia no meio do caminho.*”(CE,249) “Confissão” compõe-se inteiramente de imagens de dissolução: “*tesouros fanam-se, os mais excelentes (...) salvo aquele pássaro — vinha azul e doido — que se esfacelou na asa do avião.*” (CE,249) Literalmente: “vai correndo e secando, se evapora”, “se destroem”, “se esfuma”, “se esfacela”... (para ficarmos nos primeiros cinco poemas do **Claro Enigma**.) O corpo, a memória, a imaginação, o tempo, a poesia, tudo é dissolvido rapidamente pelos golpes sucessivos das imagens. Se o poeta é como que esvaziado sucessivamente, sem poder reter a própria imagem, opera, por vezes, a sobreposição contrapontística daquilo que dissolve. Já tínhamos lido que: “*Dissolvendo a cortina das palavras,/ tua forma abrange a terra e se desata/ à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.*”(CE,256) É mais ou menos essa a realização que queremos sublinhar no **Claro Enigma**: a dissolução como [sic] “*negação do ser/ com dissolver-se em outro*”.(CE,272) O outro em questão irrompe dentro de cada imagem negada, permitindo o outro lado da visada. É o caso do sonho:

Sonhei que estava sonhando  
e que no meu sonho havia  
um outro sonho esculpido.  
Os três sonhos superpostos  
dir-se-iam apenas elos  
de uma infindável cadeia  
de mitos organizados  
em derredor de um pobre eu.  
Eu que, mal de mim! sonhava.  
.....  
Sonhei que o sonho existia  
não dentro, fora de nós

CE,256

As sobreposições dos sonhos guardam relação com a minimização da eceidade que estamos perseguindo. Tomando-as por “*elos de uma infindável cadeia*”, o poeta mantém a imagem da

sucessiva implicação do outro em si mesmo, isto é, a sugestão de sobrevida de um segundo dentro do primeiro, de um terceiro dentro do segundo, etc, preservada a distância progressiva “*em derredor de um pobre eu*”, que sonha outro sonho engastado. Entre o sonho e o sonho de um sonho, está a representação elevada à segunda e à terceira potência, resultando a operação final de um sonho de um sonho de um sonho. O sonho, desse modo, também sonha, e é esse prolongamento que permite ao sonhado outro (e mesmo) sonho: sonhar que sonha. Mas a imagem do sonho ainda irá trocar de mão mais uma vez: “*Sonhei que o sonho existia/ não dentro, fora de nós*”. Se pudemos pensar na autonomia reflexiva do olhar, ou ao menos reflexionante, segundo Merleau-Ponty, poderemos entrever a intransitividade do mundo e a dissolução da ecceidade, aqui. Ora, é exatamente essa possibilidade que o poema “Cantiga de Enganar” levanta. Literalmente: “*O mundo, meu bem, não vale/ a pena (...) Não é isto nem nada.*”(CE,258) Se o mundo não coincide com “*o que diz a boca do mundo*”, é porque subentende um outro da fala que não estava incluído no discurso direto de si mesmo. O outro da fala será, nesse caso, a fala do mundo e a dissolução da fala que, mais do que ser do mundo, são idéias, representações. O mundo mesmo, presente no olhar que não pretende a imagem ideada segundo uma “fala enganada” — conforme o título do poema —, por mais segura que possa parecer, tal o horizonte que o poema deixa entrever. A fala fora do “si” e o jogo ambíguo do mundo hão de render outros versos no conjunto desse livro:

Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso  
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

.....  
Para fora do tempo arrasto meus despojos  
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

CE,238

O jogo ótico do *Claro Enigma* não será tratado no momento. Mesmo a rápida leitura do livro oferecer-nos-ia imagens convincentes do mais completo escurecimento. A “*luz que baixa e me confunde*” é metáfora do trabalho de amortização que busca aceitar a perda e dizer sim a vida, seja como for. A confusão que corre dentro do poeta é uma forma de envolvimento com

o tempo dissolvendo toda forma de presença pura, incluso a sua. A freqüentação do mito que, enigmático, não se decifra completamente, corrobora as imagens do hermetismo e o tom elegíaco do momento. Opacidade, enigma, orfismo, como forma de lirismo digressivo, que se volta ao perdido, são formas poéticas da dificuldade. A paisagem mítica fortalece o fantasma “meontológico”, segundo a expressão de Bento Prado Jr., repensando os recursos mágicos de encantação da vida de forma a imprimir o gosto trágico do *Claro Enigma*. A “*forma impura de silêncio, que preferiam*”(CE,287), de resto, desenvolve a poesia de “Lábios Cerrados”, para se valer do penúltimo entre-título da coletânea, isto é, a expressão da crise do mundo sob o assédio do silêncio.

“Os Lábios Cerrados”, o mundo escuro e fechado sofrerão um último golpe de imagens. Não por acaso Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima aproximam Drummond e Mallarmé. Pensemos no caso de “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”. Haja vista a grandeza e, ao lado dela, a dificuldade de interpretação do poema “A Máquina do Mundo”, o poema impõe ao exercício crítico uma natureza de problemas específica. O hermetismo e o classicismo, entre outras dificuldades inerentes, que compõem a tônica da lírica do pós-guerra (final dos anos 40 e início dos anos 50), ajudam mas não completam o sentido do poema. Os efeitos que interessam à análise vão mostrar porque o poema de Drummond alcança o “Coup de Dés” de Mallarmé, sem diferença de grandeza entre os poemas — e os poetas.

Vamos examinar o movimento da razão, a crise e a decisão contida nos poemas. Para entrar em “A Máquina do Mundo”, vamos propor um rápido contraponto: o poema seguinte, “Relógio do Rosário”.

No primeiro, a evocação do fim da tarde inicia a narrativa da Máquina, ao termo recusada. O segundo menciona a mesma hora do dia, afinal decorrido como no pan-óptico da Máquina:

ERA tão claro o dia, mas a treva,  
do som baixando, em seu baixar me leva

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

já cinza se concentra, pó de tumbas,  
 já se permite azul, risco de pombas.

CE,304

A estrada de Minas, tanto quanto o caminhante, aparece repetida no princípio e ao cabo do poema:

E como eu palmilhasse vagamente  
 uma estrada de Minas, pedregosa,  
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
 que era pausado e seco; e aves pairassem  
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente fossem diluindo  
 na escuridão maior, vinda dos montes  
 e de meu próprio ser desenganado

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

se foi miudamente recompondo,  
 enquanto eu, avaliando o que perdera,  
 seguia vagaroso, de mãos pensas.

CE,301

Alfredo Bosi já havia percebido a relação entre a lentidão e a cor negra<sup>62</sup> — que refletem bem a melancolia (bílis negra), segundo o dicionário: “estado de languidez, pesar, tristeza, podendo evoluir para insônia”, etc, mas, também, e talvez por isso mesmo, estado de reflexão aguda. Percebe que a máquina é mostrada “por imagens e palavras, mas sem voz”, assim como “em Drummond, a percepção do intervalo entre a máquina do mundo e o seu espectador é tão aguda que só o silêncio pode significá-la”. Luiz Costa Lima também vê a presença dos índices negativos, ou seja, a existência do que se alude ser fortalecida pelo caráter não formalizado e portanto silencioso, aumentando o tom dramático da “guerra mais corrosiva

---

<sup>62</sup> BOSI, Alfredo. *A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria* em *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1982. p. 82.

porque não declarada”<sup>63</sup>. Nos dois poemas a ação do tempo é revestida por signos sensíveis, só que o estado de reflexão sustentado pelas metáforas não implica em resultado positivo. No “Relógio do Rosário”, o ganho, se existe, é mínimo, ou seja, não foge ao tom existencial, que Alfredo Bosi chamou de “adágio filosófico”, sobrevivente a toda oferta. De fato, a última etapa do poema volta ao ponto de partida, mostrando que a finalidade última do caminho é o seu próprio meio... Mas há uma segunda nota que pode ser mantida nesse contraponto: como aponta Alfredo Bosi, o sujeito da narrativa encontra-se em condições afins com a Natureza: “percorre a estrada *vagamente*. E o som dos sapatos – metonímia dos seus passos – era *pausado*. Do lado da Natureza, aves *pairavam*, isto é, voavam como que paradas. *O fecho da tarde, o sino rouco, o céu de chumbo, as formas pretas dos pássaros, a escuridão maior, vinda dos montes* e também (fusão sintática além de simbólica) *do meu próprio ser desenganado*... O ambiente ressoa na alma e a ensombra. Ressoa”<sup>64</sup>. Em “Relógio do Rosário” o narrador é conduzido pelo agente externo: “*a treva do som baixando, em seu baixar me leva*”. Aqui, como lá, a natureza interna é composta, disposta, justaposta, etc, pela natureza externa. Mas pode ser o inverso. Não há limites entre “eu” e “mundo”. Dito melhor, são limites reversíveis, porque são *os mesmos* limites. Isso implica a produção de imagens de um ponto privilegiado: o “quiasma” onde se refletem. Deixemos ao segundo capítulo a exploração desse domínio. Segundo Alfredo Bosi, no mesmo texto: “é a própria relação com o mundo exterior que vem enfrentada de modo imediato e em um discurso de tensão máxima” — se bem que o próprio alter-ego faça parte das imagens: “*e como se outro ser, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos,/ passasse a comandar a minha vontade*”(v.80-82). Eu e mundo são pólos de identidade e diferenciação que não chegam a fender-se, isto é, passar ao reino absoluto da substância. Identidade e diferença estão uma para a outra como o

---

<sup>63</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.170.

<sup>64</sup> BOSI, Alfredo. *A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria*... p. 85.

símil para o próprio que são mais da ordem da metáfora que da essência. Em outras palavras, mais que ambigüidade, *elisão* do sujeito e do objeto... que fica por vir.

O primeiro contraponto da Máquina parece ser o enigma. Affonso Romano de Sant'Anna introduz a sua análise do poema fazendo um levantamento prévio sobre o lugar reservado para o enigma<sup>65</sup>. Esse levantamento tem por objetivo mostrar que o interesse desse tema, chegando a ser uma espécie de lugar comum na poética drummondiana, a ponto de levar o nome da coletânea. As razões pelas quais a Máquina inicialmente está para o enigma são **claras**: “*O que procuraste em ti ou fora de// teu ser restrito e **nunca se mostrou**,/ mesmo afetando dar-se ou se rendendo,/ e a cada instante mais se retraindo*”(v.36-38) – “*toda uma realidade que transcende/ a própria imagem sua debuxada/ no rosto dos mistérios, nos abismos.*”(v.19-21) – “*pasto inédito/ da natureza mítica das coisas*”(v.29-30)[grifado nosso]. É importante notar que no momento em que a Máquina se abre (v.13), ou, segundo o que queremos sublinhar, no momento em que o enigma se esclarece, o narrador relembra o passado de pesquisa inútil sobre a natureza das coisas agora abertas: “*essa ciência/ sublime e formidável, mas hermética,/ essa total explicação da vida,/ esse nexo primeiro e singular,/ que nem concebes, mais, pois tão esquivo/ se revelou ante a pesquisa ardente/ em que te consumiste...*”(v.41-47). A Máquina do mundo caminha na direção contrária ao fechamento do enigma, propondo o esclarecimento total de tudo: “*tudo que define o ser terrestre/ ou se prolonga até os animais/ e chega às plantas para se embeber/ no sono rancoroso dos minérios,/ dá volta ao mundo e torna a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo,// e o absurdo original e seus enigmas,/ suas verdades altas mais que tantos/ monumentos erguidos à verdade*”(v.55-63). E como dá-se por *insight*, lembra Romano Sant'Anna, isto é, a percepção intuitiva do mundo, aponta para a “visão epifânica da realidade”, a “completa e

---

<sup>65</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p.232.



clara ciência”, segundo os termos de José Guilherme Merquior. É nesse contexto que a crítica aponta a pertinência de Camões (Canto X, *Os Lusíadas*) com o poema. Merquior fala de uma instância cosmológica, epistemológica e apocalíptica para a máquina. Reconhece, ao mesmo tempo, a diferença fundamental entre os autores: “a máquina do mundo camoniana é objeto mecânico, calcado pelo humanista sobre a física do Renascimento, ao passo que a máquina de Drummond não passa de uma apocalipse alegórica. Ao que poderíamos acrescentar o alcance diverso das duas máquinas. Em Camões, a significação é sobretudo *cosmológica e histórica*. A máquina de Drummond, ao contrário, é *ontológica*.”<sup>66</sup> Mas não precisamos desconectar a idéia mecanicista da metafísica cartesiana, no caso de Camões, da máquina de Drummond. Se por certo a expressão ganha terreno no contexto clássico, chega até o poeta brasileiro aumentada de sentido. Malgrado a perda do horizonte mecanicista da cosmovisão clássica, a extensão e o movimento<sup>67</sup>, onde fundamentam a máquina do mundo criada por Deus, no caso de Descartes, que permitem a visão epifânica da *mirabilis scientiae fundamenta*, lançam luzes para a concepção moderna da consciência. A visão gratuita e maravilhosa que se abre ao caminhante não poderia ser o horizonte universal de objetificação da consciência? Esse espaço privilegiado de representação do mundo (que os gregos tinham por teoria) é a disposição do mundo à forma absoluta da consciência e, em última análise, a sujeição dos fenômenos às condições de possibilidade. Depor a manifestação do mundo à condição de possibilidade não é um princípio de razão suficiente, presente à forma ideal do mundo, na intuição clássica uma máquina perfeita? A consciência não toma as coisas segundo a forma ideada, tornando-as objeto de um sujeito, isto é, não implica um *a priori* para o mundo? A transcendência que visa o objeto através da apreensão conceitual da essência não é o desenho

---

<sup>66</sup> MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1975. p.193.

<sup>67</sup> Estamos pensando naquele famoso desafio proposto por Descartes: “Dai-me extensão e movimento e construirei o Universo.”

canônico da metafísica ocidental? A condição de em si, de para si, do ser, do nada, etc, não são formas de disposição do mundo em mundo-equivalente, isto é, fundado nos princípios (antes mecânicos, agora puramente transcendentais) da razão? Segundo esse efeito inesperado, talvez, mas permitido pelo poema, não se justificaria, ao mesmo tempo, a anti-metafísica de Drummond e o ceticismo resistente, chamado por Guilherme Merquior de “pessimismo crítico – ainda mais crítico que pessimista”<sup>68</sup>? Porque, se estamos acertando a mão, o pensamento drummondiano nesse poema é o de crise da razão. Razão que opera a crise da consciência e a decisão de recusa de si mesma, ao mesmo tempo.

Nós tínhamos feito um rápido contraponto entre “A Máquina do Mundo” e o “Relógio do Rosário”. Affonso Romano Sant’Anna lembrava-se de que “no relógio (tempo) abre-se o olho (consciência).”<sup>69</sup> *Relógio mecânico, mecanismo, Máquina...* como vemos, a razão clássica está presente, só que secularizada pelas categorias modernas do pensamento. É bom lembrar, nesse caso, que as relações entre o poeta mineiro e a modernidade nunca foram amistosas. Razão para, “desdenhando a coisa oferta”, “no meio do caminho” de Minas, isto é, na periferia da máquina dominante, sentir que a mais clara forma de consciência é a que guarda uma ponta de ceticismo e de humor para si mesma.

Mencionamos a grandeza de Drummond ao lado do autor de “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso”. Comentando o poema, Bertrand Marchal sublinha que “on évite le récit, car là où le récit réalise, la fiction irréalise ; le mode dominant est ici celui de l’irréel”<sup>70</sup>. Além de defender o estatuto da metáfora, e a capacidade compreensiva da simulação, o símil, o verossímil, etc, não são formas aptas para o livro do mundo? Fala do mundo *possível*, isto é, acima ou abaixo do mundo que já é — e que de algum modo já não fala mais. E se o mundo

---

<sup>68</sup> Idem, p.190.

<sup>69</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo...** p. 242.

<sup>70</sup> MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes I.** Paris: Gallimard, 1998. [Bibliothèque de la Pléiade] p.1317. Tradução em seguida.

ficto tem a particularidade de iluminar o nosso mundo, estaremos mais presentes quanto mais ausentes das linguagens que não lidam com o “acaso” (em francês *hasard*, de *az-zahr* — a mesma etimologia de “azar”). A “*fuga do real,/ ainda mais longe a fuga do feérico,/ mais longe de tudo, a fuga de si mesmo*”(RP,143), que no coração do povo antecipava o coração do mundo, não sugere, sob o signo de sucessivos golpes à exceidade, o jogo absoluto da linguagem? Brincar, jogar os dados da linguagem não é levar a sério o “como se” da metáfora, a mesma de “A Máquina do Mundo”: “*E como eu palmilhasse vagamente...*”? Não era a forma predominante do poema o imperfeito do subjuntivo, forma literária por excelência: “*...se misturasse ao som de meus sapatos,/ que era pausado e seco/ e aves pairassem...*”? Se “a narrativa ocorre, ao passo que a ficção não ocorre, porque o modo dominante é aqui o irreal”, é porque a ficção tem o privilégio (e não o prejuízo, como muitas vezes se credita) de dissolver a *adequatio rei et intellectus* (concepção de verdade que nada acrescenta ao mundo por prestar contas apenas ao que é. Mas a ficção não presta contas, e por isso pode recusar, inventar, produzir outra via de acesso ao mundo). A dissolução da exceidade e a lição do mundo são o revés e a outra face, a contra-face da representação do mundo. O poeta joga com o mundo, mas o resultado não deixa de ser jogo, e trágico, já que “*nem existir é mais que um exercício/ de pesquisar de vida um vago indício*”(CE,305), isto é, dados mesmo, mas, lançados.

Que a franja heideggeriana da última linha não se perca. Segundo o que estamos apontando, “o pensamento drummondiano nesse poema [*A Máquina do Mundo*] tem um duplo benefício: a consciência da crise, que pontua a falha no coração do diamante, e por isso o ceticismo de Drummond se faz tão resistente, isto é, apto a não cair na tentação do entendimento, que opera um princípio de razão suficiente, e, em seguida, a recusa de uma

significação do mundo pela via puramente mecânica e não corpórea do pensamento.”<sup>71</sup> Bento Prado Jr. dizia, no mesmo texto, que “não é possível ser idealista alemão em Minas Gerais ou em nosso país, em nossa língua”, já que “há algo de ‘Aufklärer’ em Drummond, de ponta a ponta, ou de um intransigente racionalismo de quem está na periferia do Mundo”. Ora, nossa análise caminha no sentido de revelar as aporias da razão presentes no poema. Mais ainda, o momento em que opera o “*tournant*” da experiência<sup>72</sup>. O ponto em que, descortinado o paroxismo de si mesma, o limite máximo da consciência, volta-se, fecha-se, abdica de chegar aonde chega. Mas é essa reviravolta a força do poema, isto é, a possibilidade, imanifesta até o momento, de operar contra — ou apesar de — si mesma. É por isso que dissemos que a crise da razão é levada ao estado de máxima consciência e, em seguida, à decisão de recusa, como forma de alternativa a si mesma. Nela, a razão não opera em falso, mas é trocada pela vontade consciente de “inconsciência”, isto é, outra forma de consciência, dessa vez irônica, invertida, sub-reptícia. A inflexão da consciência, de um lado, e o ceticismo irônico de um cantão de Minas, de outro, produzem o paradoxo desse “não-saber lúcido como na ‘Crítica’ de Kant!”, segundo a expressão de Bento Prado Jr, no mesmo texto.

É nesse momento que podemos nos aproximar de Mallarmé. Elevada ao grau máximo de identidade, a consciência é dissipada junto com o deslumbramento que produz. [Do “*Coup de Dés*”:] “*Nada terá tido lugar senão o lugar*” porque, se “*Todo pensamento emite um Lance de Dados*”, Drummond está coberto de razão para a recusa: que seja a razão ainda, vislumbrada pelo abismo de si mesma, e a necessária percepção do “irracional”, ou

---

<sup>71</sup> PRADO JR, Bento; PERIUS, Cristiano. **A vasta periferia**. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de outubro de 2002. (Edição comemorativa do centenário natalício do poeta.)

<sup>72</sup> A precisão do termo é um achado de Renaud Barbaras em “Matéria e Memória”, de Bergson. Num estudo recente sobre Merleau-Ponty, enunciou a forma do que se poderia traduzir por: *mudança repentina (e surpreendente) de sentido (que em Bergson revelava o sentido desse sentido)*, *viragem*, *virada*, *viravolta*, etc. Cf. BARBARAS, Renaud. **Le tournant de l’expérience**. Paris: Vrin, 1998.

seja, o que a razão não pensa e se esquece, mas a poesia elege, descortinando uma possibilidade de pensamento afim com o não-pensamento.

Em conformidade com Drummond estão outras passagens colhidas no poema de Mallarmé: “*COMO SE — nessas paragens do vago onde toda realidade se dissolve —Exceto talvez uma constelação — antes de se deter em algum ponto último que o sagre*”<sup>73</sup>. Afim com o Drummond: dissolução da ecceidade, presente no **Claro Enigma**, segundo apontamos, exceto talvez a constelação da linguagem, isto é, o “como se” da metáfora, “antes de se deter em algum ponto último que o sagre”: o poema “Os Últimos Dias”, que lemos, que trazia os “olhos míopes” do poeta, ou seja, as retinas tortas, fatigadas, antes de fecharem. Jean Starobinski, lendo “O Imortal” de Jorge Luis Borges, toma dele uma pequena frase para, em seguida, concluir: “Quando o fim se aproxima, já não ficam as imagens da lembrança, apenas ficam as palavras.” (...) Toda a literatura, depois de Homero, não é mais do que esse resto ténue nos confins do absoluto desprovimento...”<sup>74</sup> Segundo o **Claro Enigma**, uma última vez: “*Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares/ que se moldam em nós, e a guarda não captura,/ e vingam*” porque “*Dissolvendo a cortina das palavras,/ tua forma abrange a terra e se desata/ à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.*”(CE,256) Dissolvidos claramente os canais de captura do significado, a perda das palavras traça ela mesma um rastro vivo.

---

<sup>73</sup> MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. In: *Mallarmé*. Tradução de Haroldo de Campos. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>74</sup> STAROBINSKI, Jean. **Largesse**. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p.169. A passagem do espalhol vem da edição francesa utilizada pelo comentador: “*Quand s’approche la fin, il ne reste plus d’images du souvenir, il ne reste plus que de mots.*” Em seguida : « Toute la littérature depuis Homère n’est plus que ce reste ténu, aux confins de l’absolu dénuement... » Segundo o original : “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras.” BORGES, J.L. **El inmortal**. In: *El aleph*. Barcelona: Emecé Editores, 1995. p.28.

## SEGUNDO CAPÍTULO

## O SENTIMENTO DO MUNDO

---

No *Primeiro Alcebiades*, Sócrates pensa o corpo como uma forma de espelho: “o rosto daquele que olha no olho do outro se mostra na parte do olho em face como num espelho. O que chamamos de pupila será uma sorte de imagem daquele que se olha graças apenas ao olho do outro. Nesse lugar se encontra a virtude do olho, isto é, isso mesmo que define a visão.”<sup>75</sup> De fato, diz Lacan, “para que eu possa dizer eu é preciso que eu me tenha um dia reconhecido, admirado, considerado o primeiro e absoluto milagre que é o reflexo especular.”<sup>76</sup> A leitura da poética de Drummond através do “sentimento do mundo”, metáfora-motriz da generalização fundamental do corpo e maturação de uma poética que opera a reversibilidade ou espelhamento entre o genitivo subjetivo e objetivo é a dissolução total das idiosincrasias pessoais nos termos de uma ipseidade ambígua e indefinida entre os operadores do interior e do exterior, do sujeito e do objeto, do eu e do mundo. Essa questão recebeu tratamento, no primeiro capítulo, segundo a análise regrada do tempo. Trata-se, agora, de olhar esse sentimento sob o prisma do “espelho”, metáfora matriz que nos conduzirá ao coração do diamante, isto é, ao emblema do corpo como aquele “entre dois” de que falava Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção*. Ora, é esse corpo que, agora, à guisa de *O Visível e o Invisível*, vai “refletir sobre o dois, o par, não são dois atos, duas sínteses, mas fragmentação do ser, possibilidade de espaçar (dois olhos, dois ouvidos: possibilidade de discriminação, do emprego do diacrítico), é o advento da diferença (sobre o fundo de

---

<sup>75</sup> PLATÃO. *Primeiro Alcebiades*. Citado por MARQUET, Jean-François. *Miroirs de l'identité – La littérature hantée par la philosophie*. Paris : Hermann, 1996. p.x.

<sup>76</sup> LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In *Écrits*. Paris : 1966. p.94.

*semelhança* portanto, sobre o fundo do ὁμοῦ ἦν παντα).”<sup>77</sup> Ora, esse “mesmo que é tudo”, como o fenômeno da parte que espelha o todo, é *arkhé* ou elemento, ou seja, a pedra e a água, no caso do poeta. Impedimento e obstáculo da matéria física da pedra, de um lado, acidez aquosa e corrosiva da água, de outro. Acompanhemos esse fenômeno.

---

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.201.



## Oceanos e montanhas

---

*Nem palavras nem códigos: apenas  
montanhas e montanhas e montanhas,  
oceanos e oceanos e oceanos.  
A Rosa do Povo*

Vamos começar por “Morte das Casas de Ouro Preto”: “*A morte baixou nos ermos (...) dissolvendo a cidade*”(CE,277). O poema dirige-se para um espaço de morte, que Maurice Blanchot chamou de “espaço literário”, marcando a passagem do lirismo dos anos 40 – 50. Na metáfora da cidade e suas casas, matéria dura que resiste às gerações dos homens, esconde-se a perenidade das coisas sob o trânsito dos que passam. A duração das casas, desmesurada, talvez, comparada aos homens, alcança a significação da história e do tempo: “*As paredes/ que viram morrer os homens,/ que viram fugir o ouro,/ que viram finir-se o reino,/ que viram, reviram, viram,/ já não vêem. Também morrem.*” História e matéria dura encarnada pela solidez das casas desestabilizam-se recebendo a mesma sorte que a dos homens: “*Nem parecia, na serra,/ que as coisas sempre cambiam/ de si, em si. Hoje, vão-se.// Que se incorporem as árvores/ hoje vigas! Volte ao pó/ a ser pó pelas estradas!*”. A diluição da matéria é insistida no poema repetidas vezes, como assistida lentamente em tom fatídico: “*Lá vão, enxurrada abaixo/ as velhas casas honradas (...)* *Ai, como morrem as casas!// Como se deixam morrer! E descascadas e secas,/ ei-las sumindo-se no ar.*” A ênfase está na perplexidade de ver exatamente o que era sólido de repente ser ruído: “*ai, pareciam eternas!// Não eram. (...) É tempo de fatigar-se a matéria/ por muito servir o homem*”. Outras partes inerentes, janela, portas, vertiginosamente vão-se indo: “*E cai a chuva/ sobre rótula e portão.// Vai-se a rótula crivando/ como a renda consumida/ de um vestido funerário./ E ruindo se vai a porta.*” Sob a chuva circunspeta tudo vai se consumindo, até restar apenas ela em som mimético, onomatopéico: “*Só a chuva monorrítmica/ sobre a noite, sobre a história/*

*goteja.*” Atingido o paroxismo a chuva tomba, exaurida, completada, cumprindo seu destino: “*Sobre a ponte, sobre a pedra/ sobre a cambraia de Nize,/ uma colcha de neblina/ (já não a chuva forte)/ me conta por que mistério/ o amor se banha na morte.*”

Nós vamos chamar atenção ao trabalho de extenuação da chuva nesses versos. Tudo se passa como se a chuva, começada, progredisse, deixando atrás de si não mais que a sombra de uma passagem fluída e penetrante. Mas há uma estética da perda agindo sobre a chuva que se deixa na neblina nesses versos, produzindo um ganho negativo, nesse caso, mas nem por isso menos consistente e portador de significado. A “colcha de neblina”, que fica, e que “conta por que mistério o amor se banha em morte”, é o novo clarão poético que sobe à superfície metafórico e metafísico, nublado e carregado de implicações noturnas. Que seja a nuvem a hora da poesia, melhor dita no nublado, a ver com o crepúsculo ou a passagem para a noite, como vamos insistir, o momento crepuscular é a metáfora matriz do *Claro Enigma*, e significa o “sentimento do mundo” agora opaco e minimamente transluzido, tenso de cinzas.

Notemos que a opacidade do mundo ganha terreno contra a força do olhos: “*que viram, reviram, viram,/ já não vêem*”. Não era Drummond o poeta das “retinas fatigadas”, esse “homem atrás dos óculos, sério, simples e forte”, isto é, marcado pela edificação poética sob o signo do olhar? Mas essa qualidade especulativa está presente na repetição do verbo ver: “viram, viram, reviram”, etc, sugerindo o paroxismo da dificuldade poética, de um lado, e o *sentimento* de perda, de outro, exigindo transcendência, calma, aceitação. Essa concentração do olhar, típica do poeta, ganha um caractere cada vez mais denso — e claro —, ao mesmo tempo: perder para ganhar, quando o que há para ser visto é o que ofusca o olhar.

“Morte das Casas de Ouro Preto”, portanto, é o registro de um embate profundo entre a maturidade e a dificuldade do olhar: “*Sobre a cidade concentro/ o olhar experimentado,/ esse agudo olhar afiado/ de quem é douto no assunto./ (Quantos perdi me ensinaram.)*” Mas a conclusão do poeta é realmente trágica: “*Vejo a coisa pegajosa,/ vai*

*circunvoando na calma.// Não basta ver morte de homem/ para conhecê-la bem./ Mil outras brotam em nós,/ à nossa roda, no chão.*” Ou seja, a dissolução provocada é completa, mas nos resta contemplá-la, pois entre mortos e feridos, no fim da batalha, há neblina e calma, como na chuva que passa.

*Post nubila, phoebus*: “depois da chuva, o sol”. Essa análise mais aproxima do que afasta esse poema de “A Máquina do Mundo” e “Relógio do Rosário”. Nos dois poemas a tarde, passada, registra nela mesma a calma ambígua do escurecimento. “*A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa,/ e a máquina do mundo, repelida// se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas.*”(CE,304); “*Mas, na dourada praça do Rosário,/ foi-se, no som, a sombra. O columbário// já cinza se concentra, pó de tumbas,/ já se permite azul, risco de pombas.*”(CE,305) Sublinhemos esquematicamente o que estamos lendo: “A treva mais estrita já pousara... enquanto eu... seguia vagaroso...” ; “Mas, na praça do Rosário, foi-se [*a sombra*]. [*O columbário*] já se permite azul, risco de pombas...” Como podemos ver, a afirmação da noite guarda ainda uma luminosidade fugidia. É mais ou menos isso que chamamos de “ganho negativo” das imagens, se tanto, fazendo ver a ambigüidade no jogo lucro/prejuízo. Esse ganho que se perde, essa perda que se ganha, é melhor visível no poema “Elegia”, do *Fazendeiro do Ar*. Mas há uma palavra de ordem que não poderíamos deixar passar. Ela voltará por certo, sobretudo no que diz respeito ao *Claro Enigma*, não somente, sob a forma imperiosa de uma regra: a vida, em Drummond, tem muitas vezes a forma fria e dura de uma pedra — rio de João Cabral de Melo Neto. Nessa hora, calma. Nenhuma solução aponta, nenhum estratagema, nenhum remédio. A dor se esvaecerá quando aprouver, a dor se consumirá, sozinha, se consome. E então terá passado. Como a chuva passa, como o rio passa, como a vida dura e fria passa. Está aí a insistência, talvez, no binômio noite e dia. Porque a

noite não acaba nela mesma e o dia acabará, mais uma vez, infinitas vezes, e tudo acaba e recomeça outra vez, deixando em seu lugar não mais que a fina agulha de sutura.

Chegaríamos facilmente ao mesmo resultado tomando a “lição das coisas” ao pé da letra: “*As coisas talvez melhorem./ São tão fortes as coisas!*”(RP,126). Podemos ler esse “talvez” como retórico, ao mesmo tempo, pois “*nada é de natureza assim tão casta/ que não macule ou perca sua essência/ ao contato furioso da existência.*”(CE,305) De forma que o “sentimento do mundo” é exatamente um *tournant*: nós não o temos, ele é que nos têm. A dor acabará quando aprouver, pois porta nela mesma o ritmo interno que Bergson chamou de duração.

Bergson é o primeiro a fazer uma crítica sistemática do tempo homogêneo. Essa crítica leva-nos a um movimento que entendemos pertencer ao “sentimento do mundo”. Porém “quando evocamos o tempo, é o espaço que responde ao chamado”<sup>78</sup>, segundo o autor do *Ensaio*, e essa uniformização do tempo é que permite mensurá-lo, acelerá-lo, desacelerá-lo, enfim, tomá-lo em função do espaço. Ora, se tempo das ciências naturais é um tempo sem qualidades, pois se repete regulamente e infinitamente como o ponteiro de um relógio, outro tempo é o tempo do espírito. Qualitativo, retesa-se, concentra-se, permitindo um caminho na direção inversa da matéria pura: do extenso ao intenso, e que é a própria definição do espírito. Ao contrário do tempo espacializado, em que poderíamos dominar, prever completamente o seu percurso, o tempo é a tensão qualitativa que nenhuma ciência ou filosofia poderia destituir a ambigüidade de sentido. De forma que podemos nos conduzir diretamente ao que nos interessa: a filosofia bergsoniana convida a um *tournant*: inverter o modo de olhar as coisas — como, de fato, o artista sentir-se-á “olhado” por elas. Vejamos a matéria com os olhos do espírito... nos mesmos termos que o espaço e o tempo. Façamos um *tournant*: ao invés de

---

<sup>78</sup> **O pensamento e o movente.** Os pensadores, 1979, p.103.

tomarmos o tempo em função do espaço, tomemos o espaço com os “olhos” do tempo. Eis o outro lado da visada, onde a fenomenologia abriu caminho, que busca fazer falar as próprias coisas sem torná-las um equivalente intelectual do espírito. Segundo Franklin Leopoldo e Silva: “as necessidades humanas não podem governar o conhecimento da realidade em si, isto é, a realidade do conhecimento não para nós mas por ela, não em vista da nossa maneira de ver e de agir, mas em vista do que ela é em si mesma.”<sup>79</sup> E assim passamos, sensivelmente, da nossa impressão das coisas à precisão delas em nós, como na dança, outra metáfora de Bergson, a música não está nos pés dos bailarinos, mas eles nela<sup>80</sup>.

A poesia do *Claro Enigma*, como de resto todo o seu movimento, tem outro caractere em comum com a filosofia do tempo<sup>81</sup>: Walter Benjamin. Estamos pensando especialmente no conceito de *Trauerspiel*, de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, que orienta a passagem para o trágico moderno nos quadros de uma redistribuição do drama clássico. Por trágico moderno entenda-se o contexto de Drummond, aqui, a exigência de uma arte cada vez mais atada ao *sentimento* de perda dos horizontes que regravam o sentido do tempo. Essa falha no coração do diamante semeia o fechamento das expectativas dominantes a partir de novas categorias de pensamento. À alegoria, como recurso de expressão, cabe o papel de unir história e natureza nos termos de uma dialética fortemente hegeliana, embora mascarada pela urdidura do autor *das Passagens*. Como ele mesmo afirma, “o que os antigos chamavam de mau humor, para os modernos é mal do século”<sup>82</sup>, chegando a fazer do conceito de *Trauerspiel* a potencialização das forças negativas que caracterizam o moderno. Nesse mau humor tornado mal do século leia-se a teoria dos quatro humores — que punha a bÍlis negra

---

<sup>79</sup> SILVA, Franklin Leopoldo. **Bergson, Proust : tensões do tempo** em *Tempo e história*. (Org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p.145.

<sup>80</sup> BERGSON, Henri. **Œuvres**. Paris : PUF, 1991. (Édition du Centenaire) p.1008.

<sup>81</sup> Malgrado a relação com um autor da virada do século feita no último parágrafo, Bergson, do *Ensaio* (1889) ao *Pensamento e o Movente* (1934), pode ser lido como precursor da filosofia de Husserl e da fenomenologia francesa.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1985, p. 224.

como substância produzida pelo fígado e portanto doença que se espraia na relação da alma com o corpo enquanto temperamento ligado a uma atividade intelectual — e o *ennui* rompanete e característico do pós-guerra em quase todos os intelectuais modernos — como o próprio Drummond confessa naquela epígrafe famosa. Segundo Walter Benjamin: “*Trauer* não é, como o trágico, uma potência onde reina a lei indissolúvel e inelutável das ordens que se decidem na tragédia, mas é um sentimento”<sup>83</sup>, a ter com o *jogo (spiel)*: “tipo de tensão e resolução do sentimento em seu próprio meio”<sup>84</sup>. Qual tensão? Essa mesma insinuada, natureza e história, onde “a tristeza completa o mundo sensível no qual natureza e linguagem se encontram”<sup>85</sup>, isto é, a dialética do verbo como sorte de combate para resgatar o instante mítico. Não é preciso dizer que é esse o momento em que a linguagem opera em seu grau de tensão máximo e que o hermetismo entrega à empresa poética um lacre fechado e aberto somente à composição do intempestivo, do ausente, do mítico. Por natureza entenda-se a traição da linguagem, de um lado, e o mutismo imanente ao mundo “que começaria a chorar se lhe déssemos a linguagem”<sup>86</sup>, de outro, de forma que eis o sofrimento que o filósofo chamou de purgatório: dar conta de uma fala autêntica para o “choro da natureza”, segundo Benjamin, que não está distante do “sentimento do mundo” de Drummond. Tudo se passa como se o poeta bloqueasse seu lirismo para se juntar ao “*choro pânico do mundo*”(CE,304). Em seguida, como *As Afinidades Eletivas de Goethe* insinua, a simpatia pela morte ganha terreno como forma de luto e interesse pelo mítico<sup>87</sup>. Em outras palavras, o próprio do *Trauerspiel* é a consciência de que não vale a pena fixar-se fortemente à vida, até porque,

---

<sup>83</sup> Idem, p.259.

<sup>84</sup> Idem, p.261.

<sup>85</sup> Idem, p.261.

<sup>86</sup> Idem, p.260: « La nature ne monte au purgatoire du langage qu’en raison de la pureté de ses sentiments, et l’essence du *Trauerspiel* est déjà contenue dans l’antique sagesse selon laquelle toute nature commencerait à se plaindre si on lui conférait la parole. »

<sup>87</sup> “A integração de toda coisa [morta] à vida é mais, com efeito, um critério do mundo mítico.” BENJAMIN, Walter. *Les affinités électives de Goethe*, in *Œuvres I*. Trad. de Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000. p.298.

segundo Calderón, citado por Schopenhauer e Walter Benjamin: “o que o herói expia não são os pecados particulares, mas o pecado original da existência.” Assim sendo, há uma expectativa estética para a existência do mundo, desta vez fora do tempo.

Antes de deixarmos Walter Benjamin para mergulhar na poesia onde tudo isso está presente de maneira sensível, lembremos de que quando o filósofo lê a gravura de Dürer, destaca exatamente a melancolia cujo espírito determina-se pela pedra em sua massa inerte e fechada: incapacidade de agir, falta no que diz respeito aos homens e contemplação das coisas de caráter permanente.

Erwin Panofsky e Raymond Libabsky, examinando a história da melancolia, afirmam que o “humor melancólico moderno corresponde essencialmente à exacerbação da consciência de si, quando o “eu” é o eixo em torno do qual se move a esfera da dor e do prazer.”<sup>88</sup> Segundo a psicanálise, há uma relação interna entre melancolia e narcisismo. Narciso no sentido verdadeiro, isto é, aquele que se abisma. Abismar: lançar-se ou precipitar-se no abismo; ser invadido por, ser tomado de, ficar absorto, ficar assombrado; alhear-se; perder-se, espantar-se, etc. Conforme essa via de sentido, seja o lago de Narciso a volta ao ventre líquido da mãe ou outra interpretação psicológica coerente ou absurda, não é o amor próprio a característica mor do narcisismo. Pelo contrário, há uma certa dificuldade de aceitação de si mesmo, que somente em extremada recusa provoca a vaidade e enamoramento de si mesmo, como negação. De forma que o narcisismo literário, agora sim, e à guisa de Blanchot, é a literatura que procura e não encontra uma imagem satisfatória, perseguindo-a desesperadamente. Desconfiada e insegura de si mesma, essa literatura não tem imagem própria, não se reconhece e, igual Narciso, se detesta.

---

<sup>88</sup> Cf. PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond. **Saturne et la mélancolie**. Paris : Gallimard, 1989. p. 365.

Melancolia, cores negras, lentidão. Eis o terceiro traço do *Claro Enigma*.

Examinemos “Fraga e Sombra”:

A sombra azul da tarde nos confrange.  
Baixa, severa, a luz crepuscular.  
Um sino toca, e não saber quem tange  
é como se este som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje  
que sono e sonho ceifa devagar  
mas se desenha, fino, ante a falange  
das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,  
sentimos o espetáculo do mundo,  
feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo  
instinto de existir, outra mais pura  
vontade de anular a criatura.

CE,265

O título do poema já anuncia a substância efêmera e transitória que o poeta porta [*sombra*]. Fraga será outra forma de frieza dura da pedra, dessa vez montanha — de Minas. O “*espetáculo do mundo, feito de mar ausente e abstrata serra*” lembra os versos finais de “O Enigma”, de *Novos Poemas*: “*Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza.*”(NP,243) Em paralelo à imagem da montanha está aquela de “A Máquina do Mundo”, no horizonte de Itabira. No entanto, a lentidão é o tom supremo do poema: “*Música breve, noite longa. O alfanje/ que sono e sonho ceifa devagar (...) nuvens esquecidas de passar.*” Moleza e gestos lentos sugere o congelamento do mundo entregue a expectativa. Essa apatia completa corresponde à perda de uma práxis apta aos canais efetivos de transformação da realidade. Esvaziamento que eleva cada vez mais alto o grau de abstração. A melancolia está presente, camuflada pela composição da tarde crepuscular, cheia e vazia. Melancolia que, nos termos de Narciso, leva-o a ter consigo mesmo a paralisia do mundo que ele espelha — e detesta: “*E calcamos em nós, sob o profundo/ instinto de existir, outra mais pura/ vontade de anular a criatura.*” Comprimindo



os espaços de fruição poética, como mônada, devolve ao mundo a forma inerte dos impedimentos.

São razões para a “oficina irritada” do poeta, isto é, o desejo de passar à página o “rio difícil” — como *sentimento que exprime* a dificuldade de dicção do mundo. Mais ainda, é o movimento *intuitivo que dá forma* à impossibilidade de sublimar ou transformar um estado de “coisas”. Vamos examinar “Composição”, de *Novos Poemas*, seguido de perto por “Jardim”.

Na abertura de “Composição” nós lemos: “*E é sempre a chuva/ nos desertos sem guarda-chuva.*”(NP,239) Esses versos são uníssonos àqueles que já vimos a respeito do ser nublado, que dita a *composição* desse momento. Em seguida, há um crescimento apurado do estado de nudez como expressão do ser mínimo, necessário: “*e a cicatriz, percebe-se, no muro nu (...) Pinga, no desavorado campo nu*”. Ao lado dessa inclinação para a “vida mínima, essencial”, ou seja, a depuração quase completa, o poema multiplica imagens inseguras da matéria: “*algo que escorre, peixe dúbio; e são dissolvidos fragmentos de estuque/ e o pó das demolições e tudo; Débil, nas ramas, o socorro do imbu...*” Até chegar ao “rio difícil”: “*Onde vivemos é água.*” A água possui, enquanto elemento onírico da imaginação material, segundo Gaston Bachelard<sup>89</sup>, o componente típico do “abismo”, que atrai Narciso, a ter com o profundo, o escuro, o parado, a morte. As imagens que seguem acompanham e completam essa forma líquida e indefinida, que “polui a essência mesma dos diamantes”(RP,130): “*O sono, úmido; Já se entornam,/ fungidas, na corrente, as coisas caras, que eram pura delícia, hoje carvão.*” A conclusão mais uma vez é trágica: “*O mais é barro, sem esperança de escultura.*” (Como podemos ver, umidade, perda, são elementos da fábrica material do poeta, nesse caso líquida — *onde vivemos é água* — e que chamamos de

---

<sup>89</sup> Cf. BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

“rio difícil”, lembrando João Cabral. Trata-se, nesse caso, de sublinhar os mais fortes praticantes da matéria — rio de Cabral ; pedra de Drummond — já que se trata de uma composição que troca, como dissemos, intencionalmente, o adjetivo pelo substantivo. Outro nome para o genitivo objetivo. Interessante notar, ainda nesse parêntese, que exatamente o poema entre os que estamos tratando chama-se “Canto Esponjoso”, ou seja, pregnância do elemento líquido, constante.) Passemos ao “Jardim”:

Negro jardim onde violas soam  
e o mal da vida em ecos se dispersa:  
à toa uma canção envolve os ramos,  
como uma estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado  
por peixes não, matéria putrescível,  
mas por pálidas contas de colares  
que alguém vai desatando, olhos vazados

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

e logo se enovelam: mascarada,  
que sei de sua essência (ou não a tem),  
jardim apenas, pétalas, presságio.

NP,238

Imagens como “mal da vida dispersada em ecos”, “canção à toa”, “estátua indecisa”, “peixes não, matéria putrescível”, vão na direção das sombras que farão do **Claro Enigma** a umidade corrompendo a matéria, trazendo perda aos dons adquiridos, dissipados pelas forças (negativas, ácidas) do tempo. Em seguida, “olhos vazados”, “mãos mecânicas”, “máscara”, “jardim apenas, pétalas, presságio”. Tudo se passa como se uma venda, um véu fino o suficiente para barrar a vista do poeta, cobrisse o mundo e o impedisse — na direção contrária do *Unverborgenheit* heideggeriano. O mundo impedido, então, equivale ao sentimento nauseabundo que o “Pequeno Mistério Policial ou A Morte pela Gramática” chamou a “*tudo que - irrisão - é vômito/ sobre a rosa do amanhecer*”(NP,236). O tema da rosa está presente [*jardim*], só que recuado [*jardim negro*], até chegar ao fim e ao cabo na

forma de sobrevivência máxima: jardim mínimo, necessário. Como podemos ver, opacidade e dificuldade dão a tônica dominante em quase todos os poemas.

“Noite”, primeira linha de um poema cujo título é exatamente “Opaco”, do *Claro Enigma*, circunscreve exatamente esse cenário. Ao impedimento visual do edifício que barra a vista, o poeta conclui da seguinte maneira: “O edifício (...) não me barra/ a vista. A vista se barra/ a si mesma”(CE,262), porque a opacidade do objeto passa facilmente ao sujeito e o ensombra, ofuscando-o estruturalmente. Dito de outro modo, à opacidade física se justapõe uma outra, metafísica, mais profunda e ao mesmo tempo simultânea. Eis o espelhamento do eu-mundo que nos interessa, que retomaremos. Repassemos rapidamente o tema da dissolução. Nesse poema, “Dissolução”, do *Claro Enigma*, cujos primeiros dois versos são “Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada”(CE,247), encontra-se semeado o que passaremos a estudar agora: “E nem destaco minha pele/ da confluyente escuridão.” A osmose líquida da matéria ácida, que penetra a carne do poeta, conforme o conceito de “carne”, sem lugar na história da filosofia, segundo Merleau-Ponty, e o “onde vivemos é água” de Drummond, é o modo de dar forma ao sentimento (subjetivo) do mundo (objetivo) ali mesmo onde os conceitos não atuam, isto é, literalmente, transbordam.

Que a aproximação com a filosofia não desvie o caminho. Poesia não é filosofia. Sobretudo à prova do conceito<sup>90</sup>. Se no passado foram o mesmo, dividem águas na modernidade. Ainda vamos ver, a propósito de Drummond e Hölderlin, o caso atípico do idealismo alemão, segundo Novalis, como forma de exemplo<sup>91</sup>. Essas considerações servem para Hegel, sobretudo, onde a filosofia “é a verdade de todas as coisas, constituindo o

---

<sup>90</sup> “A filosofia é a consciência de si de uma época na forma do conceito.” STANGUENNEC, André. *Hegel critique de Kant*. Paris: PUF, 1985, p.80.

<sup>91</sup> “La poésie est le héros de la philosophie. La philosophie élève la poésie en principe. Elle nous fait connaître la valeur de la poésie. La philosophie est la théorie de la poésie.”Novalis. Citado por VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Hegel et l’idealisme allemand*. Paris: J.Vrin, 1999. p 112.

domínio onde a idéia realiza-se efetivamente”<sup>92</sup>. Mas o trabalho de Hölderlin coincide com o da filosofia: formar uma consciência apta ao contexto do mundo vivido. Mas o conceito de consciência transforma-se, no caso de Drummond (está mais perto de Merleau-Ponty), e por isso são caminhos diferentes. À distância entre poesia e filosofia no idealismo alemão corresponde o místico, pois “tal é a função do poeta, pelo qual ele se separa da filosofia: celebração. O ato poético é um ato litúrgico, enquanto que o procedimento filosófico só tem recursos à análise racional.”<sup>93</sup> Por isso “o esforço de Hölderlin é extraordinário: compreende a poesia como não sendo outra coisa que a vida, mas idealizada”<sup>94</sup>. É a crise da razão que estamos lendo nesse caso, a propósito de Drummond, dessa vez em vista de um “pensamento” corporal e, por isso mesmo, não idealizado. Na revista *Athenäum*, Schlegel fala da poesia “cujo todo é a relação entre o Ideal e o real.” Ora, exatamente a intuição intelectual, pensada pelo idealismo, praticada pelos românticos, que está fora de questão.

Se estamos acertando a mão, o *Sentimento do Mundo* realiza duas formas essenciais, desdobradas pela poesia posterior. A primeira é “*Não nos afastemos muito*”(SM,79), de “Mãos Dadas”, que alimenta a temática fortemente praticada pela coletânea de 1945: “*O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente.*”(SM,80). A segunda é o tempo do enigma, da vida surda e melancólica, minimizada: “*Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação.*”(SM,79) É aqui que o “*jardim apenas, pétalas, presságio*”(NP,238) ecoa familiar. Também a “*Terra assim mesmo, poluída, desossada*”(DP,859). O sentimento do mundo, genitivo objetivo, é a *épockhè* do mundo, ou, dito de outro modo, a forma do mundo reduzida ao máximo.

---

<sup>92</sup> Idem, pg 64.

<sup>93</sup> Idem, pg145.

<sup>94</sup> Idem, pg149.

Nós vamos acompanhar a *épockhè* do mundo a partir dos fios do tempo, mais uma vez, já que esse *sentimento* é herdeiro de *A Rosa do Povo* e do quarteto inicial do poeta. A *épockhè* do mundo bem poderia ser o título desse trabalho, se não lhe fosse alheio e impositivo. O tema do *sentimento* tem a vantagem de sair de dentro da poesia, em primeiro lugar, para, em seguida, explorando os radicais *in* e *ex*, carregados de implicações metafísicas, encontrar as “coisas”. O interior e o exterior, o sujeito e o objeto, o em si e o para si, a consciência e a coisa, etc, encontram-se espelhados (pela ironia). Se podemos falar de quiasma e de contato por osmose da matéria, no caso da substância noturna (que ensombra o poeta), isto é, de ambiência material do espírito, podemos deixar repercutir o “*onde vivemos é água*”(NP,239) da seguinte forma: “*somos água*”! O conceito [*de quiasma*] é novo, merleau-pontyano, mas não nos enganemos: elemento material e *arché* do mundo desde Tales de Mileto. Vejamos uma passagem de *O Visível e o Invisível*:

O “mundo” é esse conjunto onde cada “parte”, ao ser tomada nela mesma, abre-se de repente dimensões ilimitadas, — torna-se parte total. (...) O próprio do sensível (como da linguagem) é ser representativo de um todo não por signo e significação ou imanência das partes umas às outras e ao todo, mas que cada parte é arrancada do todo, vindo com raízes, avança sobre o todo, transgride as fronteiras do outro. (...) É assim que o sensível inicia-me ao mundo: por imbricação, *Überschreiten*. A percepção não é percepção de coisas primeiro, mas de *elementos* (ar, água...), (...) que são mundos. Eu deslizo sobre esses “elementos” e eis que estou no mundo, eu deslizo do “subjetivo” para o Ser.<sup>95</sup>

O mundo entre aspas, o subjetivo entre aspas, que lembra o recurso a *épokhè*, acompanhados pelos verbos que falam literalmente de “avançar sobre o outro”, “transgredir fronteiras”, e a palavra *empiétement*, “imbricação”, mas que poderíamos começar traduzindo por “invasão”, dá-nos a entender esse fenômeno de “deslizamento” do subjetivo para o ser, da parte para o todo, do elemento para o mundo. Interessa-nos o comércio impuro da metáfora, a maneira invertida de, falando de si mesmo, entrar no ser, e vice-versa. Aí está a diferença fundamental

---

<sup>95</sup> VI,271.

entre Drummond e Hölderlin, pelo menos, pois as imagens são formadas *da matéria e do sujeito* sem passar pela idéia, ou seja, dessa “carne que as sustenta por dentro” sem a *intuitus mentis* que é um sentido segundo ou figurado da visão, sublimado pelo espírito ou pensamento que já operam sobre o nível da reflexão<sup>96</sup>. A visão é reflexão em Drummond, mas enquanto “mundo bruto ou ser selvagem”, segundo a expressão do último Merleau-Ponty, isto é, *retinas fatigadas* de presença, “coisas” vistas, matéria humana e matéria física como emblemas do espírito. Merleau-Ponty dirá que as verdades da literatura não são “fechadas como uma realidade física que não soubemos descobrir, invisível de fato que poderíamos um dia ver face a face, que outros, melhores colocados, poderiam ver se lhe fosse tirado o véu que as mascara. Ao contrário, não há visão sem véu: as idéias não seriam melhor conhecidas se não tivéssemos corpo e sensibilidade.” Em seguida, “a explicitação da idéia (sensível) não nos dá a idéia mesma, mas apenas uma segunda versão como um derivado mais manejável”<sup>97</sup>. De forma que o universo material drummondiano, nesse caso líquido, lento, negro, não é o substrato de um mundo idealizado, mas a matéria prima da idéia operada pelo hermetismo de uma poética sem conceito, prisma de espelho: reflete numa face, logo põe na luz, e não reflete na outra, logo, deixa na sombra. As imagens que se desprendem, [claro] enigma, rio difícil, pedra morfológica, etc, são idéias brutas: não as compreenderíamos sem recurso ao imaginário que é o primeiro grau de sedimentação do mundo — e seu próprio fundamento.

Se a chave que trazemos vem do mundo imaginário como matéria prima (bruta, selvagem, muda, não trabalhada) do universo representado, reúne a composição do mundo como a dobra do sentido: **sentimento** (*aisthésis*), que a fenomenologia levava à percepção, isto é, abertura a “coisas”, antes de tudo, quando o mundo era operado no nível de redução ou *épokhè*, ou seja, um “*il y a*” do ser indeterminado e ao menos de direito anterior à consciência;

---

<sup>96</sup> Cf. VI,191.

<sup>97</sup> VI,196-197.

e **linguagem** (*lógos*), isto é, *relação de coisas* como um mundo já articulado e disponível. Mas o mundo imaginário não é outra coisa que a “massa interiormente trabalhada” de que fala Merleau-Ponty, isto é, a intuição que poderíamos chamar de *intuição de coisas*, segundo Drummond, e que não está longe do que Bergson entendia por pensar a fundo o conceito de “interioridade”. Nenhum equívoco até o momento: interioridade, duração interna, não é subjetividade. Trata-se de “campo transcendental sem sujeito”, segundo a expressão de Vitor Goldschmidt. Nos termos da “ipseidade da Presença”, Bento Prado Jr. lê as condições transcendentais de um algo, de um onde e de um alguém. Segundo o filósofo: “a consciência que interroga colocada no próprio interior do Absoluto possui uma espécie de familiaridade primitiva com o ser. (...) É a própria consciência que se descobre, agora não mais nas « imediações » do Absoluto, mas identificada com ele mesmo, participante. Ela não se separa dele nem por aquela distância infinitamente pequena que separa o sujeito do objeto, ela é o Absoluto e ele é de “essência psicológica”.<sup>98</sup> Essa análise é oportuna porque reconhece, em dupla medida, que a consciência não precisa colocar o Absoluto fora de si mesma, e que a ipseidade do si mesmo já supõe o mundo inteiro. Merleau-Ponty dizia que a coincidência bergsoniana é, na verdade, coexistência, porque a duração que eu vivo e sinto em mim é infinitamente desdobrada numa espécie de ipseidade ambígua e refratária de que sou parte. O alargamento da duração interna, de que fala Bergson, é a experiência irrevogável de ver no mundo “o mesmo estofo”, segundo Merleau-Ponty. Avancemos no propósito desse ponto. O sentimento de Drummond é material, acima de tudo. Não veríamos as cores lentas e noturnas do *Claro Enigma* sem o sentimento de que “*aperto-a, e de apertá-la,/ ela se entranha em mim. Corre nas veias./ É dentro em nós que as coisas são*”.(Co,1246)

---

<sup>98</sup> PRADO JR, Bento. **Presença e campo transcendental**. São Paulo: Edusp, 1988. p.68.

## Tempo mítico, rosa bruta

---

*Mistério é o tempo  
inigualável.  
Claro Enigma*

Temos a sensação de que corremos demais pelo caminho. Queremos retirar as lições da poesia, mas que ela mesma ilumine seu percurso. Desfaçamos, por isso mesmo, outra vez o(s) nó(s) do “sentimento do mundo”. Refaçamos o caminho, dessa vez lançando mão de uma nova forma de conexão entre a poesia meridiana de Drummond, invisível até o momento.

Na página 203 da edição do centenário do poeta encontramos o seguinte poema: “Mas Viveremos”. Pertence ao espírito de *A Rosa do Povo* quanto à forma, mas o conteúdo já lhe atravessa o caminho, aparentemente. Do ponto de vista formal o *Claro Enigma* tende ao soneto, ao passo que *A Rosa do Povo* é generosa: que se pense nos longos poemas como “Nosso Tempo” e “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin”. Do contrário, à exceção de um que outro, a composição poética do *Claro Enigma* é rigorosamente tensa, de maneira que podemos situar este poema facilmente como típico de *A Rosa do Povo*. No entanto, o movimento insinuado pela comunidade da rosa já começa a ser truncado, dividido: “*Já não há mãos dadas no mundo./ Elas agora viajarão sozinhas./ Sem o fogo dos velhos contatos,/ que ardia por dentro e dava coragem.*” O poeta demite-se, renuncia pessoalmente a “praça dos convites”, que o tinha em vão propício. A eticidade do segundo momento desfigura-se, impregnada pelo gesto demissível: “*Desfeito o abraço que me permitia,/ homem da roça, percorrer a estepe,/ sentir o negro, dormir a teu lado,/ irmão chinês, mexicano ou báltico.*” A forma negativa ressurgue repetida, poluindo o clima de otimismo, lemas de paz e ideais utópicos socialistas: “*Já não olharei sobre o oceano (...) e seus raios de glória e esperança.*”



(...) *Já não distinguirei na voz do vento/ (Trabalhadores, uni-vos...) a mensagem/ que ensinava a esperar, a combater,/ a calar, desprezar e ter amor.*” Justamente o encontro altruísta, compossível, vai se ver banido, impossível: *“mas a um grito, no escuro, respondia/ outro grito, outro homem, outra certeza. (...) [tínhamos] este frio, esta ilha, este presídio/ este insulto, este cuspo, esta confiança. (...) Hoje quedamos sós. Em toda parte,/ somos muitos e sós. (...) Voltamos a viver na solidão.*” A qualidade de poeta do abraço e compromisso, da fala dos que não falam, está suspensa, interrompida: *“Já não sei vossos nomes nem vos olho/ na boca, onde a palavra se calou.*” Malgrado o movimento negativo das imagens, o título do poema assinala o verso que ultrapassa a derrocada e sinaliza uma virada, uma perspectiva positiva de reparo, reequilíbrio: *“Mas viveremos. A dor foi esquecida/ nos combates de rua, entre destroços./ Toda melancolia dissipou-se (...) Já não cultivamos amargura/ nem sabemos sofrer. Já nos vemos/ em plena força de homens libertados.*” O verso que faltamos: *“Já dominamos a matéria escura”*, corresponde a impossibilidade característica do **Claro Enigma**. O final do poema, que se encontra no primeiro capítulo, reabilita a rosa que atravessou a matéria dura. Ao lado dessa rosa, que dialoga com a pedra, examinemos que a noite dialoga com o dia: *“Muitas vezes julgamos ver a aurora/ e sua rosa de fogo à nossa frente./ Era apenas, na noite, uma fogueira./ Voltava a noite, mais noite, mais completa.*” Nós vamos retomar o momento ímpar da dificuldade no ofício de exprimir: *“E que dificuldade de falar!”* Em seguida, o momento líquido (água) e material (pedra), que estivemos sublinhando: *“Nem palavras nem códigos: apenas/ montanhas e montanhas e montanhas,/ oceanos e oceanos e oceanos.”* Trata-se de resistência à inclinação de dissolução dos canais abertos pelo tempo, operada em nível de *épokhè*, que sobrevive. É exatamente essa sobrevivida, sugerida desde o título — “Mas Viveremos” —, que a temática do **Claro Enigma** vai colocar entre parêntese, isto é, não sobrevive. Nesse sentido, a poética do **Claro Enigma** é a radicalização da dúvida que paira sobre *A Rosa do Povo*, ou seja, sucessivos golpes de desconfiança

circumspecta (para não dizer metódica, sistemática), operados em regime de suspeita e ceticismo. Esse cartesianismo invertido drummondiano vai dar na “Máquina do Mundo”, já sabemos, como resultado de um verdadeiro trabalho de neutralização do mundo, para vê-lo como é, e a redução de seus canais de significação corrente, de suspensão em suspensão, minimizando a forma do juízo ao máximo. Ora, essa forma de redução é o “mínimo, necessário” de que falamos e é mais ou menos isso [radicalização da dúvida, redução ao mínimo, *époikhè*] que vai acontecer com a rosa e com o tempo.

Naquela “Carta a Stalingrado”, de *A Rosa do Povo*, a cidade representa a sobrevivência, a resistência da rosa contra a perda: “*Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,/ na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,/ no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,/ na tua fria vontade de resistir.*”(RP,201) A forma exata que nós sublinhamos, com muita ênfase, é a seguinte: “*Saber que resistes (...) dá um enorme alento à alma desesperada/ e ao coração que duvida.*” Como podemos ver, a dúvida está presente, mas dominada. A força da cidade é retomada ao fim de cada estrofe, depois de cada bomba e guerra finda: “*Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!/ As belas cidades do mundo contemplam-te (...) aprendem contigo o gesto de fogo./ Também elas podem esperar.*” A rosa: “*Stalingrado, quantas esperanças!/ Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!/ Que felicidade brota de tuas casas!*” A lição de Stalingrado invicta, trocada em miúdos: “*sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?/ Uma criatura que não quer morrer e combate,/ contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,/ contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,/ contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate, e/ vence.*” A vitória da cidade-exemplo, apesar de toda ruína, é a rosa que resiste, furando a pedra, sobrevivendo. Como podemos ver na última estrofe — *Em teu chão calcinado onde*

*apodrecem cadáveres,/ a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem* —, “Carta a Stalingrado” é a expectativa que recolhe a substância de um tempo que responde.

A poesia canta o tempo:

Este tempo, e não outro, sature a sala, banhe os livros,  
nos bolsos, nos pratos se insinue: com sórdido ou potente clarão.  
E todo mel dos domingos se tire;  
o diamante dos sábados, a rosa  
de terça, a luz de quinta, a mágica  
de horas matinais, que nós mesmos elegemos  
para nossa pessoal despesa, essa parte secreta  
de cada um de nós, no tempo.

RP,217

Precisamos notar que essa descoberta do tempo encontra, em todos os momentos, mesmo de êxito, a sombra da dúvida. É mais ou menos isso que a estrofe seguinte do poema acima põe a prova:

E que a hora esperada não seja vil, manchada de medo,  
submissão ou cálculo. Bem sei, um elemento de dor  
rói sua base. Será rígida, sinistra, deserta,  
mas não a quero negando as outras horas nem as palavras  
ditas antes com voz firme, os pensamentos  
maduramente pensados, os atos  
que atrás de si deixaram situações.  
Que o riso sem boca não a aterrorize,  
e a sombra da cama calcária não a encha de súplicas,  
dedos torcidos, lívido  
suor de remorso.

RP,218

“*Mas não a quero negando...*” pois que o mal existe, a dor existe, a perda existe, a pedra existe, mas preteridas, recusadas pelas “*outras horas de palavras ditas com voz firme, pensamentos maduramente pensados*”, isto é, “*atos que atrás de si deixaram situações*”. Há um movimento de recusa, mais tarde generalizado, que recolhe o dom do tempo. É por isso que a “parusia” do *Claro Enigma* só poderá ser dada fora do tempo. Mas que as nuances não se percam: “palavras ditas com voz firme, pensamentos maduramente pensados”, etc, sugere um ato de recusa — *mas não a quero* — que não é muito diferente daquele que recusa a máquina. A recusa em si, se estamos nos fazendo entender, é decisão, escolha, parte do todo, etc, e como tal não tem outra natureza, terão, isso sim, conteúdos diferentes, já que, como

ainda vamos ver, uma aceita e outra recusa o tempo. De forma que nós temos a recusa, de um lado, e a recusa da recusa, de outro, como radicalização da dúvida ou redução (*épokhè*) do mundo. Importante considerar, ainda, que o poema é despedida: “Últimos dias”. Aceitação do tempo, sim, mas, ao mesmo tempo, demissão. O poeta se despede: “*E a matéria se veja acabar: adeus, composição/ que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.*” O sentimento de “Últimos Dias” é o último passo daquele “Mundo Grande” que ainda está presente em *A Rosa do Povo*, mas precisamos ir até o *Claro Enigma* para “decifrar o choro pânico do mundo”(CE,304). O *Sentimento do Mundo* é o pressentimento (do peso) do mundo no tempo, isto é, fadiga, cansaço e, por isso mesmo, por vezes, demissão. Nesse momento o sentimento é passividade, comoção: “*sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso/ num só peito de homem... sem que estale.*”(SM,87) O mundo é objetivo, o sentimento é subjetivo, não são equivalentes. Mas a ironia pode invertê-los. (Como é o caso daquelas “mãos pensas”, da estrada de Minas, pedregosa, que, no ato de recusar o saber do mundo, conhece o não-saber do mundo, isto é, algo que ele mesmo não sabia, ironicamente.) O subjetivo troca com o objetivo a todo momento. Mais ainda, são conceitos refratários, de segunda e terceira potência, como vamos ver. Demitir-se significa a força (e não fraqueza, como era de esperar) que elege o necessário e essencial segundo o tempo. A generalização da dúvida, que será do *Claro Enigma*, corresponde a uma certeza, ao mesmo tempo, de que é em nós que o tempo se transcende, conforme a sua cor particular. A despedida drummondiana e outras formas de sair do tempo, ao contrário de Marcel Proust, cujo tempo tem camadas (psicológicas, por assim dizer), persegue um “instinto imemorial”. Outro traço da matéria [*instinto imemorial*] — e do enigma que, como o poeta insiste, não se decifra: “*Barra o caminho e medita, obscura.*”(NP,243)

O sentimento do mundo tem dois momentos. A exata medida do tempo, de “Últimos Dias”: “*que o tempo é boa medida/ irmãos, vivamos o tempo.*”(RP,216) e o tempo

impraticável, inapto, sem sentido: “*Chegas, e um mundo vai-se/ como animal ferido (...) contudo vens tarde. Todos vêm tarde. (...) Todos vêm cedo, todos/ chegam fora de tempo,/ antes, depois. Durante*”.(CE,270) Tudo se passa como se o sentimento do mundo subjetivo, que entrega ao poeta o estado de fadiga permanente, sofresse um novo golpe de imagens, perdesse o peso, se desestabilizasse, exigindo uma forma de sobrevivência negativa, no limite. A sobrevivência negativa do tempo, que permanece, é um modo de presença do que não é senão trânsito, fuga, vácuo, abismo. Tempo mítico.

Examinemos as imagens da sobrevivência negativa do tempo:

#### PERMANÊNCIA

Agora me lembra um, antes me lembrava outro.

Dia virá em que nenhum será lembrado.

Então no mesmo esquecimento se fundirão.  
Mais uma vez a carne unida, e as bodas  
cumprindo-se em si mesmas, como ontem e sempre.

Pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim  
(já começara, antes de ser), e somos eternos,  
frágeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: eternos.  
E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono  
selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,  
ou nunca fomos, e contudo arde em nós  
à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão.  
CE,288

A realização que gostaríamos de sublinhar diz respeito ao jogo ambíguo do ser/não-ser, de um lado, e a composição do eterno, de outro. Em que medida é possível a “eternidade negativa do tempo”, segundo a expressão do poema “Convívio”, que opera o *tournant* de que estivemos tratando?

Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem  
[senão em nós  
e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil  
.....  
Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e nossa existência,  
apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram.  
CE,287

Esse eterno é só possível negativamente, isto é, diluído, naufragado, elevado ao grau de potência autônoma, não subjetivo nem objetivo, mas impreciso, sem nome, dito ao contrário,

como uma chama onde nós ardemos, como um poema que (não lemos) nos lê. Passamos ao tempo e somos o tempo, em certa medida, mas essa passagem é passiva, ao mesmo tempo, como no “sentimento do mundo”, genitivo objetivo, não temos o mundo mas ele nos tem. Como o *Claro Enigma* não tem sujeito psicológico, como os objetos são oníricos, trazidos do mundo imaginário. Como “Estâncias”: “*Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,/ e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,/ habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.*”(NP,242) Às vezes uma perda, às vezes menos ainda, que não sabemos contar, nem saber o que é, mas para que seja. Segundo o filme de Jean-Claude Lauzon<sup>99</sup>, “é preciso que as imagens e as palavras sejam lançadas ao fogo para renascer nas cinzas dos versos”. Podemos compreender a “vontade de anular a criatura” do *Claro Enigma* como as cinzas das chamas que abismam completamente as esperanças de qualquer tempo que não seja o mítico.

As chamas do tempo que consome e as imagens que renascem (nas cinzas dos versos) lembram a “Tarde de Maio”: “*Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ e em maio, tantas vezes, morremos./ Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera (...) em que desaparecemos*”(CE,265). Mas ao final e ao cabo, apesar do dano, há permanência: “*E resta,/ perdida no ar, por que melhor se conserve,/ uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens.*” Algo que passa: algo que fica, pois o tempo conjuga, em dupla medida, a perda essencial, categórica, e a sobrevivência mínima, essencial, mesmo indecisa. A permanência é negativa: “*Eu nada te peço a ti, tarde de maio,/ senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,/ sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém/ que, precisamente, volve o rosto, e passa...*”(CE,264) Notemos o papel que “precisamente” desempenha. Dizíamos do estado de fadiga permanente que não

---

<sup>99</sup> Léolo, Macromedia, 1994.

raro se demite. Há uma relação entre a passagem e a permanência que não é ubíqua. Ela mesma retira-se, concentra-se, conquista a forma ambígua e reticente. Algo que passa: algo que fica, mas, precisamente. Fica a passagem, no limite, porque só a passagem é permanente. Tempo mítico, paralisado, que paralisa, pois como a esfinge, “trouxeste a chave”, só é oblíquo, desmesurado, como a Coisa desmesurada de “O Enigma”. Tempo de “Estâncias”, espaços vazios, pressentimento de um vivido ensombrado, insinuado, secreto, nu. Abstrato e concreto, precisamente, no tempo e fora dele, como a “Tarde de Maio”. Como o “Campo de Flores”:

E o tempo que levou uma rosa indecisa  
a tirar sua cor dessas chamas extintas  
era o tempo mais justo. Era o tempo de terra.  
Onde não há jardim, as flores nascem de um  
secreto investimento em formas improváveis.

.....  
E talvez a ironia  
tenha dilacerado a melhor doação.  
Há que amar e calar.  
Para fora do tempo arrasto meus despojos  
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

CE,269

“Neste tempo e fora dele”, “para fora do tempo”, etc, são formas de edição do tempo mítico. A característica principal do tempo mítico é a formulação de um tempo que não pode mais ser reencontrado. Essa reverberação do mito de Cronos, devorando seus filhos, é a imagem de um tempo que tudo dá e tudo tira, sem chance alguma de reparo. O ponto fraco do tempo será, como estamos vendo, a ambigüidade da perda incorporada, como essa passagem de Merleau-Ponty sobre a expressão poética: “Toda expressão aparece sempre como um rastro, nenhuma idéia me sendo dada em transparência, e todo esforço para fechar a nossa mão sobre o pensamento que habita a fala apenas deixa entre os dedos um pouco de material verbal.”<sup>100</sup> A impressão que temos de Drummond é de que a poesia que recolhe está aquém e além do tempo. A expressão que nasce — algo fino entre os dedos — porta a mácula de um ensaio

---

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Sur la phénoménologie du langage*. In *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. p.111.

impossível: dizer o indizível. “*As flores nascem de um secreto investimento em formas improváveis*”, pois, recolhendo a forma mítica do tempo, que é perda, alguma coisa acaba ficando. Alguma coisa ou as coisas, como vimos. Ou veremos agora: “*Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração.// 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.*”(CE,252) Importa considerar, nesse momento, a indicação da memória do tempo como “Resíduo”: “*De tudo ficou um pouco. (...) Pois fica sempre um pouco de tudo./ Não muito.*”(RP160)

\*

Nós vamos incluir a metáfora da “rosa trismegista” ao tempo mítico. São imagens que se cruzam com a “*forma impura de silêncio, que preferiram*”(CE,287), isto é, o mundo surdo, antes do conceito. Nós mudamos de registro, não estamos mais no tempo, para encontrarmos dessa vez a rosa mística.

Vejamos o final de “Dissolução”: “*Essa rosa é definitiva,/ ainda que pobre.// Imaginação, falsa demente,/ já de desprezo. E tu, palavra./ No mundo, perene trânsito,/ calamo-nos./ E sem alma, corpo, és suave.*”(CE,247) Já vimos que esse poema abre a coletânea de 1951 com o mais puro fechamento. As esperanças que havia sobre o tempo estão suspensas. A imaginação é “falsa demente”, isto é, proposta de auto-engano sem sentido. A poesia “cruza os braços”, recuada, rigorosa, suspendendo toda forma de conceito que não seja exatamente o “sinal de menos”, isto é, a pedra mais sólida, pura. No entanto, embora estigmatizado pela pedra, que o outro poema chamou de “Legado”, insiste sobre a rosa. Pois a rosa permanece — humilde — em estado bruto:

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, paralitem 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 uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.  
RP,119

De “Desaparecimento de Luísa Porto”:

Cessem pesquisas, rádios, calai-vos.  
Calma de flores abrindo  
no canteiro azul  
onde desabrocham seios e uma forma de virgem  
intata nos tempos.  
E de sentir compreendemos.  
Já não adianta procurar  
minha querida filha Luísa  
que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo  
com inúteis pés fixados, enquanto sofro  
e sofrendo me solto e me recomponho  
e torno a viver e ando,  
está inerte  
cravada no centro da estrela invisível  
Amor.

RP,235

É na *Rosa do Povo* que aparece pela primeira vez aquele “*Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio*”(RP,218), mas que não chega a exceder-se, ganhar a tônica do momento. Ao lado disso, explorava as imagens positivas do tempo: “*Resta-nos a esperança/ (como na insônia temos a de amanhecer)*”(RP,214). Sentimento que não é, salvo por breves instantes, interrompido: “*desejo e ânsia e certeza, de que o dia amanhecerá*”(RP,237). No entanto, há um movimento que aprofunda os dois sentimentos, digno de nota. A rosa diurna e o enigma noturno, penetrados pela aceitação e recusa do tempo, deixam de lado as sombras de *A Rosa do Povo*, como aponta os versos que citamos. A flor é feia. Luísa não é encontrada. É nesse sentido que a calma — *calma de flores abrindo no canteiro azul* — lembra a “Morte das Casas de Ouro Preto”, como o columbário (de “Relógio do Rosário”) deixou de ser escuro, passando a azul. “...como na insônia **temos** de amanhecer”[grifo nosso<sup>101</sup>], de resto,

---

<sup>101</sup> Eliminamos o “a” (de amanhecer), como forma de jogo.

corresponde ao fim da batalha perdida, ao esgotamento dos canais de superação, ao fim da dor como forma de limite, exaustão, etc. Se estamos nos fazendo entender, esse tipo de análise significa duas coisas. Que o *Claro Enigma* aprofunda o sentimento de que “*a vida é uma ordem, sem mistificação*”(SM,80), mas já distante daqueles ombros que suportam o mundo — *Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo* (SM,67) — e que por muito pouco a rosa não se apaga, calcada sobre o tempo mítico e retomada de outra forma, dentro dele. É aqui que reverbera aquela “rosa definitiva, ainda que pobre”, mesmo porque, precisamente dissolvida, “despetalada”, permanece. Pois a permanência é negativa, como vimos, “*sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de converter-se em sinal de beleza*”(CE,264), pois é rosa que ninguém mais tira — nem poderia —, pois que vem ligada à perda e nela se alimenta, cresce, firma-se, e passa.

Eis a diferença fundamental entre Drummond e Hölderlin: não temos o mesmo tipo de demissão. Françoise Dastur lembra que o motivo central do poeta alemão é o “*Vaterländische Umkehr*”<sup>102</sup>, que Maurice Blanchot traduziu por “*retournement natal*”. Retorno natal. A nostalgia da obra de arte é recusada e, por isso, aquele movimento que vai do fundamento à origem, no sentido heideggeriano. É essa volta ao perdido, que persegue um *télos* em busca do tempo mítico, que não chega a completar-se, no caso de Drummond. Mais ou menos: o ganho é irônico, nesse caso, como a rosa bruta exprime exatamente o (estado) puro, como a sobrevivência negativa do tempo permanece sobre a fuga do significado. Como disse Sarah Kofman (nessa tradução bastante livre): “É por isso que o belo não dispensa a melancolia: é como um luto de filosofia. Com a arte não há um simples trabalho negativo,

---

<sup>102</sup> DASTUR, Françoise. **F. Hölderlin: le retournement natal**. Paris: Encre Marine, 1997. p.15.

mas um trabalho de luto inábil a qualquer dialética dominante.”<sup>103</sup> A beleza se promove, mas regada pela morte. Luísa Porto. A rosa está garantida, mas a custo de não tê-la.

---

<sup>103</sup> KOFMAN, Sarah. **Mélancolie de l'art**. Paris : Éditions Galilée, 1985. p.20. “ C’est pourquoi la beauté n’est jamais exempte de mélancolie : elle est comme un deuil de philosophie. Avec l’art il n’y a pas d’un simple travail négatif mais d’un travail du deuil irrelevable par quelque dialectique maîtrisante.”

## Espelho metafísico

---

**La chair est phénomène de miroir,  
et le miroir est extension de mon  
rapport à mon corps.**

M. Merleau-Ponty

A metáfora do espelho lança luzes sobre a poética de Drummond. Para apresentá-la, vamos lançar mão de dois traços importantes da fenomenologia de Edmund Husserl. A razão desse recurso está em que “a aporia da fenomenologia é sempre a não filosofia como sorte de fenomenologia espontânea”.<sup>104</sup>

Seguindo os arquivos Husserl, Marc Richir chama atenção para a Husserliana XV: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Nela, fenômeno significa *in den Blick treten*: o que entra no campo do olhar. Defende um campo transcendental para a consciência, pressuposto na atitude natural, que não quer dizer a interioridade do eu, vida psíquica, nem a exterioridade do mundo, objetos à vista, mas o sentido do mundo como fenômeno, isto é, resultado do que sua fenomenologia chama de vida transcendental. O olho não entra e nem pode entrar no campo do olhar. O olho não se vê. Por ser a condição de possibilidade do olhar, está fora do campo visual. Ora, é mais ou menos isso que o campo transcendental representa: as condições da experiência, a apresentação do mundo sobre a forma imanente e ambígua da consciência. Insistamos nesse ponto: “o fenômeno é inseparável de sua ilusão transcendental. (...) O transcendental é o grau *abstractum* que, se houvesse identidade absoluta, seria o mais concreto.”<sup>105</sup>. Não há identidade absoluta, e esse subentendido significa o trabalho do olhar: não ter as coisas mas trazê-las, atualizá-las — em sentido quase aristotélico — para a ordem do visível. É por isso que passamos do mundo para o domínio do

---

<sup>104</sup> RICHIR, Marc. **Qu'est-ce qu'un phénomène?** In *Les Études Philosophiques*. Paris : PUF, 1998. Out-dez.

<sup>105</sup> Idem, p.443.

sentido. É por isso que nos afastamos da ordem psíquica, que é um grau da experiência, para outro mais profundo, sem sujeito. O psíquico será uma objetivação dos conteúdos transcendentais da consciência. “Tudo se passa como se, da imanência psíquica, retornássemos a uma imanência transcendental, mas ambígua.”<sup>106</sup> A fenomenologia persegue um todo incoativo, a região ambígua da experiência antes dela ser estruturada como ciência, subjetividade, objetividade, etc.

Dito isto, examinemos nosso “sentimento do mundo”. Não temos nele a impressão do todo incoativo? Mundo e sentimento não são limites transcendentais para o sentido? Porque, se estamos acertando a mão, fenômeno quer dizer o sentido do ser do mundo refletido sem conceito. Fluxo vivido não tematizado pela idéia, não epistemológico, não psicológico, como primeira “abstração” do mundo, como a alma para o corpo, *in crescendo*, isto é, se fazendo, atingindo cada vez mais distância e valor de emprego. Essa mão de direção aproxima o poeta daquela terceira crítica kantiana, no sentido de que *sente* o mundo na medida em que esse mundo é o refletido sem conceito<sup>107</sup>. *Sentimento sem conceito* é o fluxo de algo que não chega a sair do estado bruto, passar ao reino puro da idéia, é o movimento que volta ao fato do mundo em silêncio, trabalhando-o por assim dizer de dentro. Que seja o silêncio do sentir, como condição transcendental da fala, o primeiro traço de uma fenomenologia da fala, e, inversamente, a prosa do mundo o todo articulado que supõe a “escuta” do mundo, isto é, a experiência dos fenômenos em sua transcendência, tal é o que queremos notar nesse momento. Fenômeno e transcendência lembram bem o texto de Jacques Taminiaux: ***O Olhar e o Excedente***<sup>108</sup>, pois o cristalino dos olhos reflete a imagem do mundo que espelha e, por isso mesmo, não o contém.

---

<sup>106</sup> Idem 442.

<sup>107</sup> Onde poderíamos pensar também naquele acordo *livre* entre razão e natureza.

<sup>108</sup> Cf. TAMINIAUX, Jacques. **Le regard e le excédent**. La Haye: Martinus Nijhoff, 1977.

O segundo traço importante que trazemos de Husserl vem das “Lições para uma Fenomenologia da Consciência Íntima do Tempo”<sup>109</sup>. Há um ponto de convergência na filosofia contemporânea, nem sempre visível, que recai sobre a questão do tempo. Husserl é o primeiro depois de Bergson a identificar consciência e temporalidade com todas as letras. Merleau-Ponty identificará subjetividade e tempo. *Matéria e Memória*, de Bergson, e *Ser e Tempo*, de Heidegger, para ficar nos grandes, são unânimes na constatação de que o verdadeiro sujeito é o tempo. É ele que unifica a experiência e escapa à constituição nos moldes dos objetos. Esse deslocamento da consciência para o tempo tem um duplo benefício: primeiro, tirar da consciência uma função essencialista e centralizadora da experiência, e, segundo, deixar ao tempo o seu papel transcendental de transcendência. É por isso que Merleau-Ponty dizia que não coincidimos com nós mesmos uma vez que é nossa situação a constituição sem coincidência. Mas o inacabamento do sentido não é tudo. Mais que isso, o tempo é “instituído antes que constituído”, segundo Merleau-Ponty. No curso sobre a “Instituição”, de 1954-1955, no Collège de France, Merleau-Ponty define a instituição da seguinte forma: “Entendemos aqui a instituição como os acontecimentos de uma experiência que a dota de dimensões duráveis, por relação a qual toda uma série de experiências terá sentido, formarão uma seqüência pensável ou uma história, — ou ainda os acontecimentos que depositam em mim um sentido, não ao título de sobrevivência ou resíduo, mas como apelo a uma seqüência, exigência de um futuro”<sup>110</sup>. Aquela análise de “Resíduo”, de *A Rosa do Povo*, — *fica sempre um pouco de tudo./ Às vezes um botão. Às vezes um rato* (RP,158) — permanece intacta sobre o conceito de instituição: o tempo pode ser depósito, *sobre a forma de resíduo*, “algo fino entre os dedos”, que se volta ao perdido e o retoma *sob a forma de*

---

<sup>109</sup> HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. Henri Dussort. Paris : PUF, 1983.

<sup>110</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours : collège de France, 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968. p.61.

*sentido*. Merleau-Ponty dizia em *La Nature* que: “É preciso colocar no organismo um princípio que seja negativo ou ausência. Podemos dizer do animal que cada momento de sua história é vazia do que vai seguir, vazio que será preenchido mais tarde. Cada momento presente é apoiado sobre um futuro maior que o futuro. A considerar o futuro como um momento dado, constata-se que há do futuro no presente, pois o presente é um estado de desequilíbrio.”<sup>111</sup> Essa análise nos aproxima de Bergson, quando “não é um ser positivo, mas interrogativo, que define a vida”<sup>112</sup> — e que é a própria definição do tempo que, por sua vez, nos define: “invenção do possível, mas sem finalidade”<sup>113</sup>. Podemos dizer que o tempo é destino de leitura, e por isso passa para a história, que o fixa como verdade, de um lado, e destino de silêncio, de outro, e por isso é invisível, não completamente compreensível, intransparente. Em outras palavras, “apelo instituinte de um mistério tão familiar quanto inexplicado de uma luz que, esclarecendo o resto, permanece em sua origem na obscuridade”.<sup>114</sup>

Eis a imagem do espelho que perseguimos. Dois lados, um que reflete, logo, põe na luz, outro que não reflete, logo, deixa na sombra. O cristalino dos olhos tinha o privilégio dessa imagem, já que, vendo tudo, (ele mesmo) não se via. Mas o tempo vem mostrando a mesma forma transcendental. (Que o leitor não perca de vista a metáfora desse pequeno sub-capítulo transcendental!) Nossa leitura de Drummond persegue os compostos eu e mundo, sentimento e mundo, sentimento e coisa, etc, cuja forma transcendental poderia ser a metáfora de um espelho metafísico colocado **exatamente** entre os termos. Essa nervura metafísica, que ademais se espraia numa ontologia do

---

<sup>111</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature : Cours du collège de france. Établi et annoté par Dominique Séglerd*. Paris: Éditions du Seuil, 1995. p.207.

<sup>112</sup> BIMBENET, Étienne. “**L’être interrogatif de la vie**”: *l’historicité de la vie dans le cours du Collège de France (1957-1958)*. In *Chiasmi Internationale* n°2. Edição franco-italo-norteamericana entre J. Vrin, Mimesis e University of Memphis, 2000. p.159.

<sup>113</sup> Idem, p.160.

<sup>114</sup> VI, 172.

sensível, está na raiz do conceito de carne merleau-pontyano: “meio formador do sujeito e do objeto”. Nossa epígrafe, de resto, “*a carne é fenômeno de espelho, e o espelho é extensão de minha relação com o corpo*”<sup>115</sup>, quer dizer que pouco importa o que seja o mundo: entrou no campo do olhar é “sentimento”, está contaminado, tem a marca do sujeito. Mas é irônico, ao mesmo tempo, como esse pequeno trecho de “Dorian Gray” de Oscar Wilde: “Encarnas o tipo de homem que procura em nossa época o que ela mesma teme encontrar, e me orgulho de que não tenhas nada feito nem produzido que não seja fora de ti mesmo.”<sup>116</sup> Essa passagem cai bem ao nosso poeta, e retorna à questão do tempo: ligar o campo fenomenal ao campo transcendental, levando a experiência à inteligência de seu próprio sentido.

Em outras palavras, tal como os olhos não fazem parte do olhar, o tempo tem uma forma transcendental que se liga aos fenômenos como condição de sentido, mas que se evade, isto é, vem a lume inapreensível e dotado de gesto demissível. Mas essa é a condição que lhe abre, em dupla medida, a transcendência, isto é, a impossibilidade de dar-se sem ponto de fuga, e a abertura aos fenômenos que não deixarão mais de duplicar de sentido. Essa contra-face do tempo, onde recebe uma metáfora motriz, aquela do espelho, reflete a “nervura do real”<sup>117</sup>, se colocado em seu lugar decisivo, isto é, exatamente *entre* o sujeito e o objeto, o fato e o sentido, a natureza e a consciência, a coisa e a idéia.

\*

Antes de dobrar a página desse pequeno sub-capítulo transcendental, nós vamos perguntar se “a forma não exposta no em-si da natureza física como um ser real não teria por

---

<sup>115</sup> VI, 309.

<sup>116</sup> Citado por VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Hegel et l'idealisme allemand**. Paris: J.Vrin, 1999. p. 114.

<sup>117</sup> Lembrando o título hiper-merleau-pontyano que Marilena Chauí deu ao seu livro sobre Espinosa.



suporte a atividade irreal de um sujeito transcendental, que estruturaria o universo das coisas e que o conhecimento científico exprimiria as leis”.<sup>118</sup> Ou seja, uma vez que é em face do sentido do mundo que nos colocamos, seria porque a natureza é toda feita e passiva, recebendo sua forma do espírito?<sup>119</sup> Mas essa é a face do criticismo kantiano que a fenomenologia corrige o caminho, como nessa passagem de *A Estrutura do Comportamento*: “Isto que manifesta todo comportamento não é a presença de um espírito puro numa matéria neutra e homogênea, mas a inerência de uma consciência em um organismo segundo uma dialética própria cujos termos são inseparáveis. Não é a idéia de significação o sentido profundo da *Gestalt*, mas a de estrutura, a junção de uma idéia e de uma existência indiscerníveis”<sup>120</sup>. O mundo não deve tudo à consciência, a natureza não passa antes pelo espírito, a idéia não toma em suas mãos a existência, isto é, natureza e consciência não são conceitos puros. Vincent Descombes, numa excelente lembrança do princípio da fenomenologia, lembrava que a questão da filosofia francesa do momento era “a passagem da natureza para a consciência”, isto é, “a relação entre consciência naturada e consciência de si, em termos hegelianos: a consciência em si e a consciência para si. Ora, a pura consciência de si é reduzida ao *eu penso*, tal como a filosofia idealista. A consciência naturada é a consciência perceptiva, *eu percebo*. De onde a unidade de ambos, ou, se quiser, da necessidade do corpo para o pensamento, da natureza para a consciência, ou da natureza para o espírito.”<sup>121</sup> A idéia do espelho é acertar em cheio o centro do fenômeno: nem coisa nem espírito, nem percepção nem pensamento, nem em si nem para si, mas os dois lados implicados, dobrados, desdobrados na experiência. Esse espelho aproxima-se daquela fina

---

<sup>118</sup> LEFEUVRE, Michel. *Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie : du corps, de l'être et du langage*. Lille : Presses de L'Université de Lille, 1977. p.43.

<sup>119</sup> Idem, p.44.

<sup>120</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. p.223.

<sup>121</sup> Cf. DESCOMBES, Vincent. *Le même et l'autre*. Paris: Editions de Munuit, 1979. p.76.

película que Bergson punha entre a coisa e a representação: “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa”<sup>122</sup>, ou seja, aquilo mesmo que permite à noção de “forma” espelhar o mundo a partir de sua própria massa e estrutura. Dessa estrutura saem os pares conceituais coisa-idéia, realismo-idealismo, sentimento-mundo, etc, como de um espelho metafísico encravado no coração do ser.

---

<sup>122</sup> BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.2.

## Eu-mundo

---

*“Celui qui prend ici la parole n’a [...] rien fait d’autre jusqu’à présent que de revenir à soi”*

Nietzsche

Refaçamos esquematicamente as passagens fundamentais em que Drummond compara seu coração ao mundo:

- a) *“Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é meu coração.”*(AP,5);
- b) *“Não, meu coração não é maior que o mundo./ É muito menor.”*(SM,87);
- c) *“O mundo é grande e pequeno.”*(RP,163).

O primeiro verso pertence ao “Poema de Sete Faces”, o segundo ao “Mundo Grande”, ao passo que o último pertence ao “Caso do Vestido”. Nós vamos ler esse poema ao lado de “O Mito”(RP,152), uma vez que possuem estruturas bastante semelhantes.

Podemos dividir os poemas em quatro partes. A primeira corresponde à narrativa do desejo nos termos da falta, pura e simples. Em o “Caso do Vestido”, ele é assumido pelo pai de família, enamorado e não correspondido pela dona do vestido; em “O Mito”, pelo romance patético (e hipotético) do narrador passivo: *“mas como eu amo Fulana. (...) Amo Fulana tão forte,/ amo Fulana tão dor, que todo me despedaço/ e choro, menino, choro; Mas eu sei quanto me custa/ manter esse gelo digno,/ essa indiferença gaia/ e não gritar: Vem, Fulana! (...) preciso do corpo/ para mendigar Fulana,/ rogar-lhe que pise em mim,/ que me maltrate...”*. Em seguida, o desprezo, na forma de riso, da parte desinteressada: *“Mas Fulana vai se rindo (...) me bombardeia, no entanto sequer me vê.”* No caso do vestido: *“Eu não amo teu marido,/ me falou ela se rindo”*. A difícil conjunção do amor perdido, enfim, condescendido: *“E nessa fase gloriosa (...) eu e Fulana, abrasados”*. No caso do vestido: *“Eu fiz meu pelo-sinal,/ me curvei... disse que sim.”* As estórias terão ainda dois momentos

importantes: a inversão cabal do mecanismo desejante e, finalmente, o fechamento ou solução dos casos amorosos. No “Caso do Vestido” a dona volta ao ponto de partida, confessando a inversão do sentido do romance: *“Eu não tinha amor por ele,/ ao depois amor pegou.// Mas então ele enjoado/ confessou que só gostava// de mim como eu era dantes.”* No caso de “O Mito”, o narrador percebe ao final e ao cabo que era sua idéia e não o objeto: *“Sou eu, o poeta precário/ que fez de Fulana um mito,/ nutrindo-me de Petrarca,/ Ronsard, Camões, Capim (...) e lhe colo metafísicas,/ enigmas, causas primeiras.”* O fechamento dos poemas equilibra as histórias de altos e baixos. No “Caso do Vestido: *“O mundo é grande e pequeno”*. No caso de “O Mito: *“somos a mesma coisa”*.

Apontemos, inicialmente, que o poema “O Mito” guarda uma contraposição interessante: *“E sequer nos compreendemos”*, v.21; e *“afinal nos compreendemos”*, v.178. Podemos dizer que a longa duração dos poemas imita a vida, quando as histórias de amor passam normalmente pela infância, adolescência e maturidade do sentimento. Em seguida, que as sucessivas reviravoltas do drama sugerem um debate com os acontecimentos em relação ao tempo, exigindo retomada, novo exame, experiência. Sugere, enfim, uma história tipicamente metafísica de crença cega, desconfiança (ceticismo) e conhecimento (saber vivido). O que estamos chamando de tipicamente metafísico é essa cara de: *a)* infância do pensamento: realismo/idealismo ingênuo (provavelmente nessa ordem); *b)* puberdade: birra cética; e *c)* maturidade ou meio termo. Evidentemente que segundo uma caricatura detestável a qualquer filosofia estrito senso, ela mesma, a caricatura, ingênuo. Amor, desamor e revisão do amor, de um lado, ilusão e verdade, de outro, não seguem nessa ordem. Mas podemos manter esquematicamente uma “ordem das razões”, se tanto, de modo a preservar a lógica interna do poema. Há um movimento alegórico nos poemas que precisamos acompanhar melhor.

O final do poema “O Mito” traz uma formulação interessante ao que estamos vendo: *“E digo a Fulana: Amiga,/ afinal nos compreendemos./ Já não sofro, já não brilhas,/ mas somos a mesma coisa.// (Uma coisa tão diversa/ da que pensava que fôssemos).”* Uma vez que se trata de uma alegoria detalhada do caso amoroso e, como veremos, do pensamento, “não sofrer, não brilhar”, no desfecho do drama, seria catarse? Há uma punição dos “atores” — (“*prattontes*” – “personagens em ação”) segundo Aristóteles — que não é difícil de perceber. O pai deixa família, mulher, duas filhas, e sai. Mas a esposa é punida, vítima da paixão do marido por outra: *“Sai pensando na morte,/ mas a morte não chegava.// Andei cinco ruas,/ passei ponte, passei rio// visitei vossos parentes,/ não comia, não falava,// tive uma febre terçã,/ mas a morte não chegava.// Fiquei fora de perigo,/ fiquei de cabeça branca,// perdi meus dentes, meus olhos,/ costurei, lavei, fiz doce,// minhas mãos se escalavraram,/ meus anéis se dispersaram,// minha corrente de ouro/ pagou conta de farmácia.”* O outro protagonista, de “O Mito”, testemunha o mesmo gênero de coisas: *“Me ponho a correr na praia./ Venha o mar! Venham cações!// Que o farol me denuncie! Que a fortaleza me ataque!// Quero morrer sufocado,/ quero das mortes a hedionda,/ quero votar repellido/ pela salsugem do largo,// já sem cabeça e sem perna,/ à porta do apartamento,/ para feder”.* Em comum o desejo de morte, a punição causada por gesto de *hybris*, direto ou indireto. Convém lembrar que na concepção clássica os personagens da ação trágica *imitam* segundo o caractere (“*èthè*”) e tanto a dimensão moral quanto trágica estão presentes nos poemas. Se essa mão de direção é permitida, haja vista a catarse que se desenrola na cadeia dos versos, vamos destacar o elemento propriamente alegórico do poema. “Fulana”, de “O Mito”, não é “coisa”, nem “causa” (de) nada, é fantasia. Ensaïemos dar a esse detalhe uma sobre-importância. Persigamos o fantasma. Refaçamos o caminho — na razão inversa do protagonista. Entremos na natureza íntima das coisas pensadas.

O título do poema lança luzes sobre o mito da pessoa amada. Simboliza a realidade do desejo, necessidade de vida, marcadamente idealista, da parte interessada. Mas a realidade da idéia vai, pouco a pouco, sendo consumida, deixando em seu lugar algo mais sólido e firme do que a representação pura e seus fantasmas. A personagem da narrativa se dá conta de que “Fulana” é produto apenas do seu pensamento e que é preciso desconfiar minimamente de si mesmo, pensamento não tem corpo, concluindo um estado de coisas inteiramente diferente do ponto de partida. Deslumbramento, distância e idéia são desconstruídos. A reflexão, que opera a transformação do objeto de desejo, dará lugar a um novo tipo de certeza, dessa vez na forma de dúvida latente. Nem certeza e nem dúvida exatamente, mas certo adquirido, por ora impreciso, via de regra válido: “*somos outra coisa*”. Acrescentando em seguida: “(*Uma coisa tão diversa/ da que pensava que fôssemos*)”. O parênteses lembra a *épochè* fenomenológica, que via de regra recoloca o constituído em seu lugar de origem: não-pensamento. Além disso: “*afinal nos compreendemos*” diminui em parte as distâncias entre o pequeno e o grande, o amado e o amante, o sujeito e o objeto. Permite que se pense em algo como um “terceiro” grau de ser, nem meu, nem dele, mas em algum lugar por perto, vezes distante, ambíguo, sem garantias ou certezas. É com esse tipo de hipótese que o poema joga, finalmente, permitindo a diferença e a ironia no coração do pensamento: constituição de coisas sob suspeita.

Qual a raiz da palavra compreensão? Antes, seria a nossa língua esclarecedora da essência de nossa apropriação das coisas? Perguntas como essas subentendem que uma ontologia, de natureza semelhante àquele estigma encravado no coração bruto do ser, polido, aprimorado, suporta a ciência e o mistério, um de cada lado. Mas o espelho metafísico, esse sim, dá origem ao sujeito e ao objeto. Dito simplesmente é relação de conhecimento — apropriação de algo pelo pensamento. O conhecimento é uma visada, isto é, a reprodução da imagem refletida em foco cristalino. É por isso que o fenômeno do reflexo envolve uma imagem reproduzida na objetiva da consciência. Traduzimos a consciência em termos de

refração ocular. Mas é bem disso que se trata, quando os olhos são espelhos. A subjetividade operada por Drummond está distante daquela que define o moderno: uma consciência elevada à percepção pura de si mesma. Segundo George Steiner, “não há mais ‘eu’ após Lacan e Rimbaud. Mallarmé quebra todo contato entre a palavra e o mundo.”<sup>123</sup> Objetividade e subjetividade são conduzidos pelo “se” reflexivo, que pensa o mundo em “si” mesmo.

\*

Curiosamente o poema *entre* “O Mito” e o “Caso do Vestido” é “Resíduo”. Façamos dele, à guisa desse fato, nosso espelho: *fica um pouco* do sujeito no objeto, *um pouco* do objeto no sujeito, e ainda são, afinal de contas, (como ter certeza?) algo “*tão diverso do que pensávamos que fossem*”. Para Merleau-Ponty “nossas relações com o ser comportam um duplo sentido, o primeiro segundo o qual nós somos seus, o segundo o qual ele é nosso”<sup>124</sup>. Essa imagem de dupla-face nos impede de dizer exatamente onde começa um e termina outro — se bem que diga que um é o limite do outro.

Falamos rapidamente de compreensão. Não por acaso Heidegger falará de pré-compreensão. Outra imagem drummondiana é o fantasma. Fantasma do sujeito no objeto, do objeto no sujeito. Eu tento eliminar o fantasma mas ele reaparece. Uma passagem de Nietzsche toca a raiz desse problema:

Que as coisas tenham uma *constituição nelas mesmas*, abstração feita a toda interpretação e subjetividade, eis uma *hipótese perfeitamente vazia*: isso que suporia que o fato de *interpretar e de ser subjetivo não* seria essencial, que uma coisa, livre de todas relações, seria ainda uma coisa. Inversamente, o caráter aparentemente *objetivo* das coisas não se reduziria simplesmente a uma diferença de grau inerente ao subjetivo? – ao

---

<sup>123</sup> STEINER, George. *Entretiens*. In **George Steiner à luz de si mesmo**. Tradução de J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.95.

<sup>124</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Éloge de la Philosophie et autres essais**. Paris: Gallimard, 1960. p. 15.





que a vida contém, e a morte  
contém, o mero registro  
de energia concentrada.  
Não é 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  
— mas a conta não existe —  
que é tudo como se fosse,  
ou que, se fora, não era.  
Meu bem, usemos palavras.  
Façamos mundos: idéias.  
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 mais 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.

Insistimos que é nesse poema a intensidade máxima da atividade fenomenológica da obra poética de Drummond. Em nenhum outro lugar o poeta restringe, “reduz” o papel da consciência, o que quer que ela seja, incluso a linguagem, dessa maneira. O poema encadeia uma série mais ou menos longa de expectativas sobre o mundo. Mas o mundo não confirma. “*Não é isto nem nada.*” O verso de início — O mundo não vale a pena — se diz caindo em uma malha de tecido completamente impermeável. A substância do mundo, refratária, se desvia. No meio do poema o substantivo: “*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.*” Eis aí aquela dúvida semeada pela consciência que se exerce rigorosa. Poeta de Itabira, desconfiado, prefere a sua ciência mínima à falsa fiúza de um mundo enganado. Imediatamente nós lembramos a imagem das mãos pensas na estrada de Minas e a máquina do mundo recusada. Vem ligada à fala do poeta que se cala, deixando de lado o mundo e seu universo de idéias freqüentadas: “*Meu bem, usemos palavras./ Façamos mundos: idéias./ Deixemos o mundo aos outros,/ já que o querem gastar.*” Lado a lado a imagem de todos os mundos possíveis elaborados, testados, cultivados, e o mundo mesmo, desconhecido, impraticado. O final do poema chega a cogitar sua presença pura: “*sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo.*” Aonde Nietzsche impedia o mundo em si, Drummond persegue uma essência, se bem que inapreensível.

No próximo bloco nós veremos rapidamente as imagens do “sinal de menos” desse ser desenganado. Ele contempla a *essência mínima* que não sai da pedra e seu peso bruto, neutro e paralisado. O sentimento de Drummond é estar vencido pela pedra. Lembrando que “a medida do tempo da experiência simbólica é o instante mítico no qual o símbolo recebe sentido em seu *interior fechado*”[grifado nosso]<sup>126</sup>, refaçamos as imagens de “Legado”: “E

---

<sup>126</sup> BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Paris : Flammarion, 1985, p. 178.

*mereço esperar mais do que os outros, eu?/ Tu não enganas, mundo, e não engano a ti./ Esses monstros são atuais, não os cativa Orfeu,/ a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.”*(CE,249) Vagner Camilo lembra que segundo os originais, em posse de Fernando Py, está grafado “si” no lugar de “se”, modificado pelo autor. Além do eu-mundo de mão dupla, subterrâneo, Orfeu. Imediatamente após o “Canto Órfico”, de *Fazendeiro do Ar*, está um poema que perscruta esse “si” retirando toda a sua verdade e alcance. “A Luis Mauricio, Infante”:

Acorda, Luis Mauricio. Vou te mostrar o mundo,  
se é que não preferes vê-lo de teu reino profundo.

Despertando, Luis Mauricio, não chores mais que um tiquinho.

.....  
Que seria de ti, Luis Mauricio, pranteando mais que o necessário?  
Os olhos se inflamam depressa, e do mundo o espetáculo é vário

e pede ser visto e amado. É tão pouco, cinco sentidos.

.....  
Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luis Mauricio.  
Mas há que tentar o diálogo, quando a solidão é vício.

.....  
O tempo — que fazer dele? Como adivinhar, Luis Mauricio,  
o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?

Hás de aprender o tempo, Luis Mauricio. E há de ser tua ciência  
uma tão íntima conexão de ti mesmo e tua existência,

.....  
Aprenderás muitas leis, Luis Mauricio. Mas se as esqueceres depressa,  
outras mais altas descobrirás, e é então que a vida começa,

e recomeça, e a todo instante é outra: tudo é distinto de tudo,  
e anda o silêncio, e fala o nevoento horizonte; e sabe guiar-nos o mundo.

Pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas  
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos, e avenidas desertas

são apenas as que vemos sem ver, há pelo menos formigas  
atarefadas, e pedras felizes ao sol, e projetos de cantigas

que alguém um dia cantará, Luis Mauricio. Procura deslindar o canto.  
Ou antes, não procures. Ele se oferecerá sob a forma de pranto

ou de riso. E te acompanhará, Luis Mauricio. E as palavras serão servas  
de estranha majestade. É tudo estranho. Medita, por exemplo, as ervas,

enquanto és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente se aventura  
até o âmago das coisas.

Após encadear uma seqüência mais ou menos longa de conselhos, o poeta dá por encerrada a tarefa de dizer o que é o mundo: “*Aqui me despeço e tenho por plenamente ensinado o teu ofício,/ que de ti mesmo e em púrpura o aprendeste ao nascer, meu netinho Luis Mauricio.*” Mas é exatamente esse desfecho que o poema já prepara desde o início: o mundo não se diz, o mundo não se ensina, o mundo se vive. Outro verso que faltamos: “*de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos*”, nos dá a entender a força das coisas na articulação do inteligível. De todo modo, pouco adianta os signos, o mundo é **lição de coisas** e um **enigma**. O essencial é viver.

## Poema-Orelha

---

Imediatamente após o “Poema-Orelha” de *A Vida Passada a Limpo*, encontramos as imagens do “sinal de menos”. A poesia desenvolve-se num estado de recuo reflexivo, em geral metalingüístico, de pensamento. O sinal de menos pode ser um ganho ambíguo, fortalecido pela recusa (de literatura beletrística, falso êxito, etc.) que recolhe o negativo. Contudo, se lembrarmos de um temática importante desde o *Brejo das Almas*: “*A poesia é incomunicável./ Fique torto no seu canto./ Não ame*”(BA,59), teremos que essa herança é definitiva, recorrente. Vejamos “Nudez”:

Não cantarei amores que não tenho,  
e, quando tive, nunca celebrei.  
Não cantarei o riso que não rira  
e que, se risse, ofertaria a pobres.  
Minha matéria é o nada.  
Jamais ousei cantar algo da vida:  
se o canto sai da boca ensimesmada,  
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,  
nem sabe a planta o vento que a visita.

Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,  
mas tão disperso, e vago, tão estranho,  
que, se regressa a mim que o apascentava,  
o ouro suposto é nele cobre e estanho,  
estanho e cobre,  
e o que não é maleável deixa de ser nobre,  
nem era dor aquilo que amava.

Nem era dor aquilo que dóia;  
ou dói, agora, quando já se foi?  
Que dor se sabe dor, e não se extingue?  
(Não cantarei o mar: que ele se vingue  
de meu silêncio, nesta concha.)  
Que sentimento vive, e já prospera  
cavando em nós a terra necessária  
para se sepultar à moda austera  
de quem vive sua morte?  
Não cantarei o morto: é o próprio canto.  
E já não sei do espanto,  
da úmida assombração que vem do norte  
e vai do sul, e, quatro, aos quatro ventos,

ajusta em mim se terno de lamentos.  
 Não canto, pois não sei, e toda sílaba  
 acaso reunida  
 a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas.

Amador de serpentes, minha vida  
 passarei, sobre a relva debruçado,  
 a ver a linha curva que se estende,  
 ou se contrai e atrai, além da pobre  
 área de luz de nossa geometria.  
 Estanho, estanho e cobre,  
 tais meus pecados, quanto mais fugi  
 do que enfim capturei, não mais visando  
 aos alvos imortais.

Ó descobrimento retardado  
 pela força de ver.  
 Ó encontro de mim, no meu silêncio,  
 configurado, repleto, numa casta  
 expressão de temor que se despede.  
 O golfo mais dourado me circunda  
 com apenas cerrar-se uma janela.  
 E já não brinco a luz. E dou notícia  
 estrita do que dorme,  
 sob a placa de estanho, sonho informe,  
 um lembrar de raízes, ainda menos  
 um calar de serenos  
 desidratados, sublimes ossuários  
 sem ossos;  
 a morte sem os mortos; a perfeita  
 anulação do temo em tempos vários,  
 essa nudez, enfim, além dos corpos,  
 a modelar campinas no vazio  
 da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

VPL,419

A primeira impressão que salta aos olhos é o elemento negativo, a ter com a “Procura da Poesia” — *Não faça versos sobre acontecimentos./ Não há criação nem morte perante a poesia. (...) Não faça poesia com o corpo (...) Não cantes tua cidade (...) Não dramatizes, não invoques,/ não indagues. Não percas tempo em mentir...(RP,117)* — que apenas sobrevive como paradoxo. Esse “não” vem aumentado, aqui, da forma interrogativa, sombras da poesia incomunicável, que o assedia. Duas imagens fortes seguem o poema: estanho e brisa. O primeiro incorpora a imagem da perda, ou seja, a passagem de metal nobre, ouro, à matéria pobre, estanho e cobre. Brisa é o movimento que o poeta não domina, soprando onde quer. Vento que traz, vento que leva, fazendo a imagem de um jogo poético que não “colhe do chão o poema que se perdeu”, mas aceita “sua forma definitiva e concentrada no espaço”,

segundo aquele poema. Tudo se passa como se agisse a urdidura pelo avesso, tal como a descreve Merleau-Ponty: "A linguagem é por si mesma oblíqua e autônoma e, se lhe ocorre significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de uma capacidade secundária, derivada de sua vida interior. De fato, o escritor, como o tecelão, trabalha às avessas: preocupa-se unicamente com a linguagem e em sua trilha vê-se de repente rodeado de sentido."<sup>127</sup> O negativo é ultrapassado espontaneamente, por assim dizer, na trama da linguagem. Mas a expressão é trabalho, ao mesmo tempo, não é espontânea. O paradoxo consiste em “chegar aonde ainda não se chega”<sup>128</sup>, segundo a expressão de Fernando Pessoa, pois, inefável, “não” se comunica, “não” se transmite, “não” se desvenda. O ponto alto da força poética é quando a linguagem a arrasta “involuntariamente” ao seu avesso, ao “*seu poder de palavra e seu poder se silêncio*”, invertendo a ordem do possível, — *Tudo vivido? Nada./ Nada vivido? Tudo* (Poema-Orelha) — convertendo o próprio meio (do caminho) em fim. “Nudez” revela a potência subterrânea da linguagem, sustentada pelos fios invisíveis que fazem o texto, anacolutos, aliteraões. No próximo capítulo examinaremos melhor a mimese da linguagem. Notemos no momento que “*a poesia mais rica/ é um sinal de menos*” quando se vale do comércio impuro da metáfora, sobretudo da ironia, que retorna a perda, ao momento em que “*não encontraríamos, se tivéssemos encontrado*”, para fixar-se “*no que enfim capturei, não mais visando...*”, resultando um excesso de sentido que acende a linguagem. Esse excesso não se fixa, não se mostra, se esconde. “*Fica sempre uma franja de vida/ onde se sentam dois homens.*”(RP,131) É mais ou menos essa franja que soa indiretamente no piano antigo de “Onde Há Pouco Falávamos”. O poeta vê um piano: “*mas e esse piano?// Está no fundo/ da casa, por baixo/ da zona sensível, muito/ por baixo do*

---

<sup>127</sup> MERLEAU-PONTY. M. **Le langage indirect et les voix du silence** In *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. p. 56. Seguimos a tradução de Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores) p.145.

<sup>128</sup> PESSOA, Fernando. **Fausto: tragédia subjetiva - fragmentos**. Estabelecimento do texto de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.101.

*sangue.// Está por cima do teto, mais alto/ que a palmeira, mais alto/ que o terraço, mais alto/ que a cólera, a astúcia, o alarme.”*(RP,214) O significado do piano, agora velho e enguiçado, reúne a música invisível dos tempos imemoriais: *“Pobre piano, o tempo/ aqui passou, dedos se acumularam/ no verniz roído. Floresta de dedos,/ montes de música e valsas e murmúrios/ e sandálias de outro mundo em chãos nublados./ Respeitemos seus fantasmas, paz aos velhos.”* Mas o piano já não brada, e essa falha no coração do diamante, como o sentido que não pode ser dito, fica indicado: *“(É um antigo piano, foi/ de alguma dona, hoje/ sem dedos, sem queixo, sem/ música na fria mansão. Um pedaço de velha, nesta sala/ onde ainda há pouco falávamos.)”* O sentido é uma forma insegura, além e aquém dela mesma. A comunicação perde a importância no poema “Nudez”, o piano ganha. Ao mesmo tempo, encontra o sentido onde não estava, como o piano velho que revive na sala ao lado. Estava na mansarda que pode ser espacialmente dividida *“em seus compartimentos/ nem sempre respiráveis/ e todos habitados/ enfim”* (Poema-Orelha), como na “Poética do Espaço” de G. Bachelard, que persegue uma geometria não utilitária e “psicanalisada” da casa-universo. Tão longe (o sentido), tão perto (ao lado), compondo uma dialética do espaço habitado. Segundo Bachelard: *“uma irrealidade se infiltrou na realidade das lembranças que estão na fronteira de nossa história pessoal e de uma pré-história indefinida, a ponto de a casa (...) voltar a nascer em nós. Pois antes de nós era anônima. Assim, no limiar de nosso espaço, antes da era do nosso tempo, existem simultaneamente tomadas de ser e perdas do ser. E toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica.”*<sup>129</sup> O edifício poético tem ecos, silêncios, fantasmas. Pianos-fantasma. Ele porta a significação surda da linguagem, o estado indeciso de palavra que desposa o concreto do fundo dos mundos imaginários, mítico e abstrato.

---

<sup>129</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores) p.147.



Continuando o Poema-Orelha, se bem que em sua própria roupagem, “Declaração em Juízo”. Separamos um trecho:

Tudo foram ensaios,  
testes, ilustrações. A verdadeira vida  
sorria longe, indecifrável.  
Desisti. Recolhi-me  
cada vez mais, concha, à concha. Agora  
sou sobrevivente.  
Sobrevivente incomoda  
mais que fantasma. Sei: a mim mesmo  
incomodo-me. O reflexo é uma prova feroz.  
Por mais que me esconda, projeto-me.  
Não adianta ameaçar-me. Volto sempre,  
todas as manhãs me volto, viravolto  
com exatidão de carteiro que distribui más notícias.  
O dia todo é dia  
de verificar o meu fenômeno.  
Estou onde não estão  
minhas raízes, meu caminho:  
onde sobreí,  
insistente, reiterado, aflitivo  
sobrevivente  
da vida que ainda  
não vivi, juro por Deus e o Diabo, não vivi.

IB,723

Esse excerto de poema é metalingüístico à sua maneira, e, como “Nudez”, meditativo sobre a atividade de poeta. “Nudez” trazia o “amador de serpentes”, que luta com palavras, mal rompe a manhã. Como em “O Lutador”, esse amante “*volta sempre, todas as manhãs*”, na qualidade de sobrevivente. Mas “*a verdadeira vida sorria longe, indecifrável*” e a resposta do poeta, negativa, “não amar”, “não cantar”, como vimos, “é seu próprio canto”. Essa é a imagem do recolhimento “à concha”. No entanto, segundo o poeta, “*por mais que me esconda, projeto-me. Não adianta ameaçar-me.*” O fantasma reaparece. “*O reflexo é uma prova feroz.*” Imagem do espelho, mas, também, da reflexão, do pensamento que opera o reconhecimento conjugado do eu e não-eu. Não-eu como aquele outro si que caminha engastado, “*sobrevivente da vida que ainda não vivi, juro por Deus e o Diabo, não vivi*”. Ecos da sobrevivência negativa, dessa vez passada a limpo, compondo um cenário poético heteronímico, polifônico, tipicamente pessoano, como nessa passagem do “Poema-Orelha”:  
*Aquilo que revelo/ e o mais que segue oculto/ em vítreos alçapões/ são notícias humanas,/*

*simples estar-no-mundo,/ e brincos de palavra,/ um não-estar-estando,/ mas de tal modo urdidos/ o jogo e a confissão/ que nem eu mesmo distingo/ o vivido e o inventado./ Tudo vivido? Nada. Nada vivido? Tudo.”*

Se lembrarmos de “Nudez”, a questão da contra-imagem ou espelho, oferecendo o negativo da coisa — *Nem era dor aquilo que doía; ou dói, agora, quando já se foi?*—, o recolhimento em concha — (*Não cantarei o mar: que ele se vingue de meu silêncio, nesta concha.*) —, são retomados agora. No entanto, como na *Vida Passada a Limpo*, são *Impurezas do Branco*, isto é, o poeta nos apresenta, à medida que caminha e quanto mais se afasta do enigma, uma imagem positiva do silêncio. Não o negativo, mas o branco enformado. Nós perdemos as imagens noturnas para o sinal de menos, positivado: “*Acabo de notar, e sem surpresa:/ não me ouvem no sentido de entender,/ nem importa que um sobrevivente/ venha contar seu caso, defender-se/ ou acusar-se, é tudo a mesma/ nenhuma coisa, e branca.*”(IB,723) O branco é a nova tonalidade poética do poema “A Vida Passada a Limpo”, que intitula a coletânea:

Tudo branco, no tempo. Que limpeza  
nos resíduos e vozes e na cor  
que era sinistra, e agora, flor surpresa,

já não destila mágoa nem furor:  
fruto de aceitação da natureza,  
essa alvura de morte lembra amor.

VPL,424

Essa nova matiz cromática precisa ser minimamente sublinhada. A nuvem, o elemento aquoso, cinzento, paralisante, como imagem noturna do enigma, passada a limpo, se dissolve.

Torna-se branca:

A ausência é um estar em mim.  
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,  
que rio e danço e invento exclamações alegres,  
porque a ausência, essa ausência assimilada,  
ninguém a rouba mais de mim.

Co,1236.

O que mais seria o branco senão o negativo do fantasma, do enigma, da chuva, no claro-escuro do mundo?

## TERCEIRO CAPÍTULO

## O CORPO INVISÍVEL

---

Neste capítulo nós vamos tratar do nó da linguagem, chamado por Michel Guérin de “misto de pressão e feição, passividade e espontaneidade”<sup>130</sup>. Pressão (*pression*) é artifício, exercício, vontade; “feição” (*façon*) é modo de ser, feitio natural, aspecto próprio. De forma que temos aí duas partes integradas: o sujeito que fabrica e as coisas como são. Ora, é mais ou menos nessa direção que Renaud Barbaras caminha, apontando o quiasma, segundo Merleau-Ponty, entre o fazer e o sentir, isto é, o grau zero de diferenciação entre linguagem e estesia, entre expressão e percepção, entre estética, no sentido estrito de criação artística, e atitude natural (Husserl)<sup>131</sup>. Essa rua de mão dupla encontra, no dizer de Michel Guérin, outras variantes: “o *fazer aparecer* e o *parecer fazer*. Como se evitar a violência da verdade conduzisse a violá-la...”<sup>132</sup> Tudo se passa como se, para haver a fala, fosse necessário as coisas de que se fala, e inversamente, pois que sem a fala não haveria a coisa que se elege. Ora, como eu faço aparecer? Parecendo fazer. E inversamente, pois apenas faço quando algo aparece. No livro de Bento Prado Jr. sobre Bergson há outro trocadilho interessante. Trata-se, lá, da tradução que Jean Hyppolite deu às palavras *zusammenfassen* e *zusammentreffen*: “estamos precisamente nesse «entre dois», e retomamos uma fórmula que Fichte empregava quando dizia: « *O essencial é que toda compreensão supõe um encontro, e todo encontro uma compreensão* ». (...) Ora, o que torna possível o encontro é justamente compreender o que se

---

<sup>130</sup> Cf a tradução: “*mixte de pression et de façon, de passivité et de spontanéité* ». GUÉRIN, Michel. **La terreur et la pitié**. 1 – *La terreur*. Arles: Actes Sud, 1990, pg 31.

<sup>131</sup> Cf. BARBARAS, Renaud. **Vie et intentionnalité**. Paris: J.Vrin, 2003. (Especialmente o último capítulo.)

<sup>132</sup> GUÉRIN, Michel. *Ibidem*. p 34. Cf. : “*o faire paraître et le paraître faire. Comme si d’éviter la violence de la vérité devait conduire à la violer...*”

vai encontrar — no sentido de « construir » o que se vai encontrar. Mas, de outro lado, não se pode compreender se não se encontra.”<sup>133</sup> Os encontros *entre a palavra e pedra*, é isso que passaremos a examinar agora.

---

<sup>133</sup> PRADO Jr. Bento. **Presença e campo transcendental** : *consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988. p.132.

## A palavra e a pedra

---

*“Parti pris de choses égale compte  
tenu des mots.”*

Francis Ponge

Nós vamos abrir a concepção de linguagem operada por Drummond na coletânea de 1980, *A Paixão Medida*. Nos dois primeiros poemas do livro, “A Folha” e “A Suposta Existência”, encontraremos o que poderíamos chamar de “corpo opaco” ou não completamente translúcido da linguagem:

### A FOLHA

A natureza são duas.  
Uma,  
tal qual se sabe a si mesma.  
Outra, a que vemos. Mas vemos?  
Ou é a ilusão das coisas?

Quem sou eu para sentir  
o leque de uma palmeira?  
Quem sou, para ser senhor  
de uma fechada, sagrada  
arca de vidas autônomas?

A pretensão de ser homem  
e não coisa ou caracol  
esfacela-me em frente à folha  
que cai, depois de viver  
intensa, caladamente,  
e por ordem do Prefeito  
vai sumir na varredura  
mas continua em outra folha  
alheia a meu privilégio  
de ser mais forte do que as folhas.

*PM, 1187*

Já no primeiro verso somos atirados para o centro de um dilema: duas naturezas! A primeira delas é fechada, evasiva, inacessível; a segunda é aberta, imediatamente à vista, disponível. Nós temos o que poderíamos chamar de natureza “íntima” das coisas, de um lado, e a natureza palpável ou sensível, de outro. *Mas a vemos?* Essa pergunta — que a bem dizer duplica a explicação em duas naturezas diferentes — subentende a dúvida que interroga pela

ilusão natural da ventura de se pôr rapidamente o mundo em classes, reinos, filos, etc, permanecendo algo “atrás” dele. Se não há a *ilusão* do mundo, contato em parte opaco ou impuro, não haveria a suspeita de “outra” natureza perdida na freqüentação dos entes. Dito de outro modo, a questão pelo caráter ilusório da experiência é que permite se pensar, se não de fato, ao menos de direito, numa natureza virtualmente fechada e invisível. De modo que o poema parece indicar a ficção como condição de nosso acesso às coisas. Sublinhemos o *nosso*, já que cada ser aparenta ter seu próprio horizonte ou “mundo”, alheio e único. Que seja a pretensão de dizer o ser dos entes, que outro poema chamou de cantiga (ou mais seria lábria) enganada, isto é, a vinculação das coisas através de uma prosa que não foge às aparências, tal é o que apontam as primeiras duas partes do poema. Essa pretensão está presente naquela famosa abertura nietzscheana, que ironiza um ser desprezível de haver inventado o conhecimento num cantão do Universo. Que se pense no acesso privilegiado de Deus, interrompendo a vista torta, de um lado, e no modo nietzscheano de Drummond tratar de nossa “ingaia ciência”, de ponta a ponta, de outro. Que se pense, também, na teoria da linguagem do *Livro do Filósofo* nietzscheano, que generaliza a metáfora e nos condena ao mundo ficto e ilusório, qualquer que seja. Tal parece ser a mais rigorosa composição da palavra “realidade”, pelo menos, que apenas sobrevive enquanto subsidiária de uma interpretação que se compromete com critérios de verdade fictos — que são mais da natureza do sujeito que do objeto —, ou seja, não sobrevive. Mas é esse elemento puramente corrosivo que a prosa do mundo drummondiana veicula: opacidade e posse ambígua, perda de uma tábua de salvação que retire o fenômeno de sua forma impura — pondo em seu lugar o ideal de uma natureza garantida. Numa palavra, ver sem possuir. E essa perda do ideal é permanente, não é suprida.

Só na terceira estrofe aparece a folha, justificando o título do poema. Mas a folha, alheia a tudo, a ser varrida em nome da ordem pública, vai ser metáfora de “outra” natureza,



aquela mesma, “íntima”, ou última, das coisas, pois que continua, em outra folha, seu destino de mistério e de silêncio. “*Intensa, caladamente*”(v.15), isto é, estranha ao *parti pris* humano, quiçá divino, carrega nela mesma o enigma de ser algo ao mesmo tempo aberto e fechado aos votos do sentido.

É bom lembrar que esse é o contexto das ciências que se arrolam o direito de uma natureza explicada, isto é, no sentido da técnica, o processo de relação com coisas cada vez mais cultivadas. É por isso que o poema seguinte vai retomar a idéia de uma natureza inalcançada, ou seja, inexplicada, varrida e desperdiçada pela trama da linguagem. Inexplorada, não desdobrada, enfim, não recolhida pelo sonho da metáfora. O poema “A Palavra Mágica” falava de “*Certa palavra [que] dorme na sombra/ de um livro raro. Como desencantá-la?/ É a senha da vida/ a senha do mundo./ Vou procurá-la.*”(DP,854) Tudo se passa entre duas regiões determinadas. Uma delas cultivada, examinada, onde já atua o princípio do sentido, outra (ainda) não pensada, aberta, sem registro. Vejamos a seqüência disso no poema imediatamente sucessivo.

#### A SUPOSTA EXISTÊNCIA

Como é o lugar  
quando ninguém passa por ele?  
Existem as coisas  
sem ser vistas?

O interior do apartamento desabitado,  
a pinça esquecida na gaveta,  
os eucaliptos à noite no caminho  
três vezes deserto,  
a formiga sob a terra no domingo,  
os mortos, um minuto  
depois de sepultados,  
nós, sozinhos  
no quarto sem espelho?

Que fazem, que são  
as coisas não testadas como coisas,  
minerais não descobertos — e algum dia  
o serão?

Estrela não pensada,  
palavra rascunhada no papel  
que nunca ninguém leu?  
Existe, existe o mundo

apenas pelo olhar  
que o cria e lhe confere  
espacialidade?

Concretude das coisas: falácia  
do olho enganador, ouvido falso,  
mão que brinca de pegar o não  
e pegando-o concede-lhe  
a ilusão de forma  
e, ilusão maior, a de sentido?

Ou tudo vige  
planturosamente, à revelia  
de nossa judicial inquirição  
e esta apenas existe consentida  
pelos elementos inquiridos?  
Será tudo talvez hipermercado  
de possíveis e impossíveis possibilíssimos  
que geram minha fantasia de consciência  
enquanto  
exercito a mentira de passear  
mas passeado sou pelo passeio,  
que é o sumo real, a divertir-se  
com esta bruma-sonho de sentir-me  
e fruir peripécias de passagem?

Eis se delinea  
espantosa batalha  
entre o ser inventado  
e o mundo inventor.  
Sou ficção rebelada  
contra a mente universal  
e tento construir-me  
de novo a cada instante, a cada cólica,  
na faina de traçar  
meu início só meu  
e distender meu arco de vontade  
para cobrir todo o depósito  
de circunstâncias coisas soberanas.

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

PM, 1187

Nós vamos dividir o poema em três partes. A primeira diz respeito à questão fundamental que estamos discutindo, a saber, a relação entre o *ser* e o *nome* — que o poema “A Folha” chamou de *natureza* e *coisa*, respectivamente. Embora implícita até o momento, essa é a relação que orienta o capítulo e que, aos poucos, se desenha.

Como primeiro recorte, então, vamos tomar as primeiras quatro estrofes do poema “A Suposta Existência”. Sublinhemos nesses versos (v.1-24) o seguinte: “*que são as coisas não testadas como coisas?*”(v.15) Pois essa é a idéia reforçada desde o início do poema, sob outras variantes: “*Como é o lugar quando ninguém passa por ele?*”(v.1-2); “*Existem as coisas sem ser vistas?*”(v.3-4); “*Que fazem minerais não descobertos?*”(v.16) Esses últimos acompanham de perto aquele elenco de acontecimentos despercebidos, inusitados, aquém e além da prosa humana: “*O interior do apartamento desabitado*” (v.5); “*a pinça esquecida na gaveta*”(v.6); “*os eucaliptos à noite no caminho três vezes deserto*”(v.7-8); “*os mortos, um minuto depois de sepultados*”(v.10). O segundo recorte (versos 25-31) pode ser facilmente reconhecido no movimento insinuado pelo poema anterior, a saber, duas naturezas, aqui espelhadas pelo “*olho enganador, ouvido falso*”(v.26), isto é, inviabilidade de alcançar a essência da realidade, a coisa mesma, o ser, e coincidir com ele. A crítica ao universo inteligível, lançada sobretudo ao longo do primeiro capítulo, estende-se, agora, ao sensível. Trata-se ainda das “retinas fatigadas” do poeta, isto é, da experiência poética não deslocada do sensível, como ocorre com o olhar. O tato, no entanto, que nos faz lembrar aquelas “*duas mãos e o sentimento do mundo*”(SM,67), continua presente na “*mão que brinca de pegar o não*”(v.27), mas enfocado pela via puramente negativa da abstração — “ato de separar mentalmente um ou mais elementos de uma totalidade complexa (coisa, representação, fato)”. Segundo o recorte (não mais do que seis versos), o poeta fala em: “falácia”, “enganação”, “falsidade”, “ilusão”, acentuando o caráter negativo da edição do mundo. O verso final, que gostaríamos de sublinhar com muita ênfase, a “*Ilusão de forma e, ilusão maior, a de sentido*”(v.29-30) é o que permite estender a abstração ao nível do sentido. Mas essa ilusão é na verdade transcendental, portanto, a condição da doação das coisas, porque as coisas não se dão completamente ou, segundo o vocabulário tipicamente fenomenológico, a redução não é completa. É por isso que Merleau-Ponty falará do invisível do visível, ou seja, de um

transcendental agora metafórico, minimamente transluzido, trazido para categorias inéditas, corpóreas, não mecânicas, do pensamento. Mas esse pensamento, conduzido, agora, pela ordem do sensível, é que confere ao poeta uma grandeza exemplar. A terceira parte do poema é primorosa, extraordinária, elevando o estado da questão que vem tratando — a relação entre as palavras e as coisas — ao grau máximo da reflexão tanto filosófica quanto poética. Conforme a expressão de Bento Prado Jr, acreditamos que “estamos diante de um *poema metafísico* por excelência. Como compreendê-lo, sem confundir poesia e filosofia?”<sup>134</sup>

Seguindo o recorte, estratégico para a leitura do poema, a terceira parte consta das duas últimas estrofes do poema. Nelas o poeta continua opondo duas naturezas, uma *naturante*, outra *naturada*, sem incorrer em dualismo metafísico. O que estamos chamando de dualismo poderia ser, segundo as palavras do poema, o ser da consciência, de um lado, e o ser das coisas, de outro. Ao final e ao cabo seremos conduzidos à “solução” do problema resistente, tratada enquanto hipótese, qual seja, o jogo ambíguo entre as partes da experiência. Acompanhemos passo a passo.

Aprofundando o ponto de partida, aquela pergunta inicial vai sendo, à medida que caminha, e, ainda mais, se concentra, recebendo novos termos, ganhando mais valor de emprego. Tratava-se de duas naturezas. Trata-se, agora, do ser em geral e de nossa faculdade de conhecimento: “*Ou tudo vige planturosamente, à revelia de nossa judicial inquirição e esta apenas existe consentida pelos elementos inquiridos?*”(v.31-35). Normalmente a pergunta já responde, de alguma maneira, conforme é colocada. Esse é o caso. Nós temos a existência soberana das coisas, de um lado, que vigem planturosamente à nossa revelia, como insiste o poema, e a “suposta existência” delas em nosso julgamento, de outro, mas que apenas sobrevive confirmado e apoiado nelas, ou seja, dentro de uma relação de

---

<sup>134</sup> Tratava-se, lá, de uma análise do poema “A Máquina do Mundo”. Cf. PRADO JR, Bento. *Vasta periferia*. In Caderno mais!, FOLHA DE SÃO PAULO, 27 de Outubro de 2002.

interdependência necessária. Ora, voltando ao ponto de partida, nós não temos, sob o nome de mundo, contraponto de não-mundo, i-mundo, etc, o desdobramento de uma natureza, que Merleau-Ponty chamou de primordial, e, por isso, “duas” naturezas, isto é, uma delas ilusória, alusiva, determinada pela experiência, outra invisível, inaparente e infinita? Aparência, fenômeno, de qualquer modo, se levados ao pé da letra, não possuem o selo transcendental da invisibilidade, como condição da visibilidade, ou daquela ocultação ou velamento bem à moda heideggeriana, que os franceses traduziram por “*retrait de l'être*”, isto é, subtração, recolhimento, retirada, suspensão de algo que não se mostra completamente, para continuar se mostrando? Nós já não tínhamos, na introdução do primeiro capítulo, aproximado o conceito de “mundo” ao de “sentido”? Mundo dito, isto é, familiar, à vista, à mão, etc, e que a bem dizer perdeu a força que possuía de direito para formatar o campo da experiência. Mas, se a realidade for esse campo formalizado, formatado, informado, etc. (utilizando a linguagem da informática), pelo campo da consciência, nós não temos de fato uma “segunda” natureza, comprada no atacado do possível? O verso seguinte, “*Será tudo talvez hipermercado de possíveis e impossíveis possibilíssimos que geram minha fantasia de consciência*”(v.36-38) caminha nessa direção. Consciência, pensamento, nome, palavra, som, etc, não têm substância, calcados sob a pedra drummondiana e, por isso, se estou acertando a mão, a máquina do mundo é desinteressante. O contexto da máquina, aparentemente tão distante, pode ser evocado aqui, uma vez que o mundo não é muito diferente dessa máquina, desse mecanismo, dessa engrenagem de signos praticados inconscientemente. Tudo se passa como se, da “fantasia da consciência” retirante, se retirasse uma “segunda” natureza, que na verdade alimenta-se da “primeira” cegamente, isto é, que se ilude na hora de se pôr fora do jogo. E se não joga, mas é jogada, devemos entender aqui o corpo ativo do passivo, a consciência derivada de um mundo de que não tem a chave mas é parte. Esse *tournant* é decisivo: “*enquanto exercito a mentira de passear mas passeado sou pelo passeio, que é o sumo real, a*

*divertir-se com esta bruma-sonho de sentir-me*”(v.39-43). Como podemos ver diretamente sobre os versos, esse é o momento de inverter os papéis do comércio com o mundo. Esse é o momento privilegiado do lirismo drummondiano. É também o momento máximo da ironia, segundo os termos que desenhamos outras vezes. Eu e mundo invertidos, deslocados, não indo de si senão quando vindo do outro, num jogo de intercâmbios metafísicos de primeira ordem, eis a ambigüidade que estivemos sublinhando.

O jogo sugere a imagem da criança que, brincando, é brincada pelo brinquedo que se impõe. Pois “*onde brinca o incerto movimento,/ ai! já brincou*”(RP,143), nós temos duas coisas: o mundo da linguagem (mais velho do que nós) e um jogo irônico que ilude facilmente o jogador. É mais ou menos essa a idéia da última estrofe do poema: “*Eis se delinea espantosa batalha entre o ser inventado e o mundo inventor.*”(v.45-48). O ser jogado ilude-se, no espírito do jogo, apostando contra o oponente: “*Sou ficção rebelada contra a mente universa e tento construir-me de novo a cada instante, a cada cólica, na faina de traçar meu início só meu e distender meu arco de vontade para cobrir todo o depósito de circunstantes coisas soberanas.*”(v.49-57) As coisas ganham e o sujeito fica, diante desse embate, com a tarefa — infinita — de refazer os arcos intencionais que não fixam o sentido senão de perfil, ou seja, parcialmente. Mas é essa atividade insuperável que compensa a passividade do sujeito e o deixa em condições de equilíbrio ou de empate. Só o jogo permanece, entretanto, a toda prova, nesse campo e fora dele, sem vantagens, dominados ou dominantes: “*A guerra sem mercê, indefinida prossegue feita de negação, armas de dúvida, táticas a se voltarem contra mim, teima interrogante de saber se existe o inimigo, se existimos ou somos todos uma hipótese de luta ao sol do dia curto em que lutamos.*”(v.58-66) Constelado de nuances, o jogo do mundo produz no sujeito a idéia de oposição estruturante, feita de virtualidades estruturantes, personificadas no “eu e mundo” como forma de *tensão* constante.

A trajetória que visava o “eu e mundo” caminha, segundo essa leitura, para a *Lição de Coisas* — pensada retrospectivamente. Há uma frase de F. Kafka bastante provocativa sobre esse tema: “No duelo entre o mundo e tu, assiste o mundo”<sup>135</sup> Esse movimento em direção ao mundo está presente em Drummond, reorientado pela poesia meridiana: “*Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.*”(CE,249) Tudo se passa como se o duelo, que o final do primeiro capítulo chamou de jogo trágico, sem vencidos, nem vencedores, fosse em toda parte a mesma luta: a do espírito contra a matéria. Consciência e coisa, eu e mundo, etc, são outras formas de falar do mesmo drama. Mas esse é o drama da linguagem que passaremos a examinar agora. É bom lembrar que no caso de “O Lutador”, por exemplo, é disso mesmo que se trata, encarnado pelo espírito e a letra, isto é, o significado e a palavra, o arabesco (matéria, por assim dizer, aérea, inteligível) e a expressão verbal. Mas esse dualismo sempre recomeçado vem sendo, ao mesmo tempo, superado pelo corpo, no domínio ontológico, jogando nos dois lados, nos dois times dos conceitos. Sentiente e sensível, segundo Merleau-Ponty, encarna metaforicamente outro corpo, no domínio da linguagem, o do sentido. O sentido como um duplo, isto é, semântico e estésico, lingüístico e sensível, intuitivo e perceptivo, eis o que passaremos a examinar agora.

Nós vamos notar a força intuitiva da pedra do caminho. O “*homem atrás dos óculos e do bigode*”, no entanto, “*sério, simples e forte*”, não pode ser em parte alguma esquecido. Subjetividade e mundo assistem juntos o combate entre a pedra e a palavra. A expressão porta o drama da consciência (olhar privilegiado) e do mundo mudo (noturno, silencioso, hermético, obscuro). Assim, o sujeito terá algo como um “saber inconsciente”, digamos, contido e conduzido pelo mundo, isto é, uma forma de consciência não evidente mas corpórea, opaca, ambígua e minimamente transluzida. O sujeito ofuscado estruturalmente

---

<sup>135</sup> Em francês no livro consultado: “*Dans le duel entre le monde et toi, assiste le monde.*” KAFKA, F. **Aphorismes**. Trad. de G.Fillion. Paris : Joseph K., 1994, p.31. In AUDI, Paul. **Où je suis : topique du corps et de l'esprit**. Fougères: Encre Marine, 2004. p.14.

pelas coisas, ou as coisas refletidas sem conceito, é isso, em outras palavras, que vamos ver agora.

A linguagem reunirá, em “A Palavra e a Terra”, esses elementos aparentemente tão distintos.

*I*

Aurinaciano

o corpo na pedra  
a pedra na vida  
a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre  
sobre o mais antigo  
desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna  
em pó de oligisto  
lá onde eu existo

Auritabirano

*II*

Agora sabes que a fazenda  
é mais vetusta que a raiz:  
se uma estrutura se desvenda,  
vem depois do depois, mais.

O que se libertou da história,  
ei-lo se estira ao sol, feliz.  
Já não lhe pesam os heróis  
e, cavalhada morta, as ações.

Agora divisou a traça  
preliminar a todo gesto.  
Abre a primeiríssima porta,  
era tudo um problema certo.

Uma construção sem barrotes,  
o mugir de vaca no eterno;  
era uma caçamba, o chicote,  
o chão sim percutindo não.

Um eco à espera de um ão.

*III*

Bem te conheço, voz dispersa  
manténs vivas as coisas  
Que seria delas sem o apelo

nas quebradas,  
nomeadas.  
à existência,







caminha, possibilidades novas de si mesmo, abertas pela (estrutura) matriz do corpo. “O espírito não utiliza o corpo, mas se faz através dele transferindo-se para fora do espaço físico”.<sup>137</sup> Pois o mundo das relações físicas encontra-se largamente ampliado pelas possibilidades do organismo vivo, assim como a ordem humana ou psíquica, segundo Merleau-Ponty, ganha uma nova estrutura com o advento da linguagem. Alma aos olhos do precedente e corpo aos olhos do seguinte significa a formalização de um sentido mais abrangente e disponível, e que apenas retrospectivamente se localiza a gênese, isto é, a estrutura original que caminha da pedra até a forma ou, em outras palavras, da matéria para o espírito. *Pedra, vida e forma* são faces da mesma moeda, mas reeditadas cada vez em outro nível, isto é, recolocadas em novas vias de sentido. Ora, essa segunda via de sentido, que se apóia na primeira descolando sua “forma”, isto é, dizendo-a segundo um novo sistema de equivalências, é a linguagem sobre o mundo bruto. O sentido do poema, contudo, visa o espírito e a matéria menos como dois extremos do que o meio onde essa relação forma um quiasma e um sistema. Trata-se, portanto, entre o espírito e a matéria, de reduzir distâncias, de minimizá-las ao máximo, de torná-las nulas, até chegar a um ponto cego ou comum. Vamos com o poema.

As palavras compostas “Aurinaciano” e “Auritabirano”, assim como o verso “*lá onde eu existo*”(v.11), confirmam esse primeiro plano estritamente material e físico, coordenado pelo espaço e o tempo. Esse lugar tipicamente cerrado, marcado pela linguagem do campo e a fazenda mineira ligada diretamente à terra, à pedra, ao chão, espera, ao mesmo tempo, palavra, eco lingüístico, expressão: “*Uma construção sem barrotes,/ o mugir de vaca no eterno;/ era uma caçamba, o chicote,/ o chão sim percutindo não.// Um eco à espera de um ão.*”(v.25-29) Ao contrário da terra, que tudo deve ao acompanhamento geográfico, à

---

<sup>137</sup> Idem, p.225.

disposição molecular de suas fibras, etc, o desenho simples das palavras já se “*libertou da história*”(v.17), já rompeu as amarras do tempo, já desfez a ordem causal da matéria físico-química e, como “*um ser/ esquecido de quem o criou; flutua*”. Essa nova fazenda, dessa vez aérea, é a “*terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,/ cálculos*”, povoada de nomes, “*o além-da-coisa,/ coisa livre de coisa, circulando.*” O final do poema falará de “eletrônica” e “musical” figuração das coisas, sublinhando a relação parcial entre os seres e os nomes: “*E apenas resta/ um sistema de sons que vai guiando/ o gosto de dizer e de sentir/ a existência verbal/ a eletrônica/ e musical figuração das coisas*”. As palavras ecoam, no melhor sentido do verbo, a existência material e física das coisas “do outro lado”. O “*chão sim percutindo não*” e o “*eco à espera de um ão*” vão na direção dessa musicada figuração do mundo. O arabesco da linguagem está em ser a essência acústica e a substância sonora, o eco das coisas que apenas ganham forma quando retinem junto às cordas vocálicas do corpo: “*Bem te conheço, voz dispersa/ nas quebradas,/ manténs vivas as coisas/ nomeadas./ Que seria delas sem o apelo/ à existência,/ e quantas feneceram em sigilo/ se a essência/ é o nome, segredo egípcio que recolho/ para gerir o mundo no meu verso?/ para viver eu mesmo de palavra?/ para vos ressuscitar a todos, mortos/ esvaídos no espaço, nos compêndios?*”(v.30-42). O nome, “atualização” sensível, segundo a “potência” aristotélica, é a *forma* de trazermos para o conjunto das coisas ditas aquilo que permaneceria, sem o recurso vocativo da linguagem, privado de reconhecimento. O corpo sonoro parece ser, desse modo, o primeiro andar no edifício escalonado da linguagem. Nicolas Castin falará em “dualidade psicossomática da palavra”, isto é, a qualidade de ser acústica — em que pese o aparelho fonador — e psicológica, ou seja, de carga intencional. Onde a palavra imita (com o significante) e significa (com o significado) alguma qualidade retirada das coisas, recolhe a substância do ser.

Essa parece ser a imagem tipicamente pongeana de “O Seixo”, do *Parti Pris de Choses*. Francis Ponge fala da longa freqüentação entre os homens e as coisas até que um nome desenhe, no arabesco da página, a natureza das coisas: “A natureza fecha-nos assim os olhos quando é chegado o momento de inquirir no interior da memória se as informações que uma longa contemplação nela acumulou não a teriam já provido de alguns princípios.”<sup>138</sup> Bernard Groethuysen, lendo os *Doze Pequenos Escritos* de Francis Ponge, descende ao tempo — imaginário — em que a palavra nasce de um mundo inicialmente mudo. Mas onde quer que tenha sido esse encontro, a palavra segue, uma vez começada, o próprio curso. Mas o paralelo existe, de alguma forma, quando as sombras das coisas permanecem sobre as luzes dos conceitos. Confirmando-os ou censurando-os, elas voltam sempre, as coisas, nos poetas e filósofos, reclamando o seu partido: “Estamos bem longe das teorias quando estamos no coração das coisas mesmas, e às vezes de repente as vemos como pensamentos empastados [empâtées] por seus próprios objetos.”<sup>139</sup> Há passagens em que Sartre aproxima-se particularmente de Drummond. Vejamos outro exemplo. Tendo perseguido desde o princípio do poema a parte do poeta, a penúltima seção de “A Palavra e a Terra” profetizava: “*Tudo é teu, que enuncias. Toda forma/ nasce uma segunda vez e torna/ infinitamente a nascer.*”(v.79-81) “Com efeito, — diz Sartre — em certo sentido tudo é expressão, pois que as coisas tendem elas mesmas para o verbo. (...) Tudo exprime, ou procura exprimir-se, e a nominação, que é o ato mais humano, é também a comunhão do homem com o universo. Mas em outro sentido tudo é coisa, pois que a nominação poética ela mesma petrifica-se.”<sup>140</sup> Ao final dessa passagem o filósofo aponta para a rua de mão dupla que nos interessa, a palavra e a pedra.

---

<sup>138</sup> PONGE, Francis. **O Partido das coisas**. Tradução de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.163.

<sup>139</sup> SARTRE, Jean-Paul. **L’homme et les choses**. In *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947. p.50.

<sup>140</sup> Idem, pg 51. Cf. a tradução.: “En un sens, en effet, tout est expression, puisque les choses tendent d’elles-mêmes vers le verbe (...) Tout exprime, ou cherche à s’exprimer, et la nomination, qui est l’acte le plus humain, est aussi la communion de l’homme avec l’univers. Mais en un autre sens, tout est chose, puisque la nomination poétique s’est elle-même pétrifiée.”

Tudo se passa como se o poeta, passeando (com) a linguagem, topasse com a pedra, objeto incontornável, e se deslumbrasse, ofuscado estruturalmente. Daí pra frente seu destino de leitura porta a marca desse embate. “*Procuramos* por toda parte o incondicionado e *encontramos* sempre apenas coisas.”<sup>141</sup> A quarta parte do poema apresenta um verdadeiro léxico da *terra*: açai, jurema, barriguda, ubim, jaboti, biribá, peúva, sorva, angelim, tamboril, mumbaca, mulatinho, salvina, sapupira e aipé são nomes de árvores silvestres. Taxi é legume, sapopema é raiz que cerca as árvores, mororó é espécie de trepadeira; açucena, puruí, embira, majuba e arruda são ervas. Zaranza é tipo de capim. Pacova é espécie de bananeira. Cachimbo é cachaça, igapó a floresta alagada pelo rio, mais é variedade de milho. A declinação da terra só termina com a pergunta: “*Onde é Brasil?/ Que verdura é amor?*”(v.91-92) De forma que o universo da roça mineira assume não só geograficamente — *onde é Brasil?* — mas substancialmente — *Que verdura é amor?* — a imagem do mundo. A roça é o mais concreto, para voltar ao fazendeiro (da poesia) que não deixa a terra senão para reencontrá-la na lavoura da linguagem.

“A Palavra e a Terra” segue o misto ou duplo que estamos perseguindo. Verbal e sensível. Podemos ler esse “e” como aquele de Schiller na *Poesia Ingênua e Sentimental*: um nó. Essa dobra, desatável pela razão especulativa, não tem outra natureza do que o conjunto de oposições bases descrito por Derrida em sua *Mitologia Branca*: “Este esquema põe em ação, para pensar e resolvê-la, a oposição natureza/espírito, natureza/história ou natureza/liberdade, ligada genealogicamente à noção de *φύσις*, aos seus outros e, do mesmo modo, à oposição sensível/espiritual, sensível/inteligível, sensível/sentido (*sinnlich/Sinn*).”<sup>142</sup> No mesmo texto, linhas adiante, Derrida lembra que o “desvio entre o sentido (significado) e

---

<sup>141</sup> NOVALIS. *Pólem* : *fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.37.

<sup>142</sup> DERRIDA, Jacques. *A mitologia branca*. In: *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas - SP: Papyrus, 1991. p 266.

os sentidos (significante sensível) enuncia-se através da mesma raiz (*sensus, Sinn*)”.<sup>143</sup> O que está chamando de “desvio” é a metáfora mesma que, no caso, vale também para si mesma, ou seja, a trans-posição ou o trans-porte da meta-física (e da meta-fórica) como a passagem de um domínio estritamente material e físico ao espiritual ou não sensível. Se levarmos essa linha de raciocínio até o fim, que é em parte o percurso de Derrida naquele texto, chegaremos facilmente à linguagem como “imitação da natureza”, de onde partira Aristóteles. A arte imita a natureza, mas, como lembra Emmanuel Martineau, essa palavra famigerada deveria ser traduzida por “a arte radicaliza a φύσις em φάινω. Logo, longe de « imitar » a natureza, a arte toma em relação a ela a maior distância possível”<sup>144</sup>. Que se pense rapidamente nos exemplos de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*. O templo grego e os sapatos de Van Gogh são *formadores* de mundo porque sem a obra de arte o ser das coisas não se manifestaria. A arte faz aparecer a natureza “pondo-a em obra” (Heidegger): “a *póiesis* da natureza, o meio onde se desdobra não é tanto o *Erscheinen*, mas isso que disse Parmênides: *φάτις*, clarão, linguagem.”<sup>145</sup> Voltando à questão da mímese: “Falar é fazer de novo da imagem uma espécie eminente da consciência do signo, isto é, pôr o suporte como primeiro, ainda que velado. Mas o suporte, necessário que seja à imagem, é sempre vivido como segundo: não há analogia, ponto de representação do imaginado, mas uma *carne* da imagem.”<sup>146</sup> Quer dizer, *assim como* a linguagem, a imagem poética não é segunda em relação à natureza que ela imita. É primeira. Essa “*existência verbal*”, definida como “*eletrônica e*

---

<sup>143</sup> Idem, p 269. Cf. também: “Já a oposição do sentido (significado intemporal ou não-espacial enquanto sentido, enquanto conteúdo) ao seu **significante metafórico** (oposição que age **no interior do elemento do sentido ao qual pertence inteiramente a metáfora**) é sedimentada — **outra metáfora** — por toda a história da filosofia.” [grifo nosso]

<sup>144</sup> MARTINEAU, Emmanuel. *Mimèsis dans la Poétique*. In. *Revue de Métaphysique et de Morale*. Oct-Dec de 1976. p.465. No texto vertemos o grego para a forma mais próxima possível. No original está o seguinte: “L’art radicalise le *phyein* en *phainesthai*.”

<sup>145</sup> O vocábulo grego φάτις, em desuso depois de Heródoto, derivou para *phásis*, “palavra”, de onde a-fasia, etc. Segundo os dicionários especializados significa: (Dictionnaire Grec-Français A.Bailly) “o que se diz; barulho, rumor; fala, linguagem, discurso; língua, idioma”; (Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque Pierre Chantraine): “rumor, palavra divina, oráculo; fala, declaração”. Além disso, estamos traduzindo o francês “*lueur*” por “clarão” e “*parole*” por “linguagem”.

<sup>146</sup> Idem. p.464.

*musical figuração das coisas*”, que “*nasce uma segunda vez e torna infinitamente a nascer*”, recebe todo aporte de uma natureza que só através dela mesma poder-se-ia ver.

No *Monólogo* de Novalis encontramos essencialmente a mesma idéia, dita de maneira diferente: “com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas — Elas constituem um mundo por si — Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas — justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporção das coisas.”<sup>147</sup> Podemos acrescentar, aqui, duas metáforas de Jorge Luis Borges: “a palavra cachorro não morde” e, em seguida, a metáfora de um mapa de dimensões iguais ao território representado (de forma a que o mapa venha a substituir esse território). Mas qual a utilidade de um mapa-múndi do *mesmo* tamanho que o mundo? Conter exatamente tudo, isto é, fazer corresponder todos os objetos do mundo sem nenhuma perda? Mas essa é a ilusão da mímese evocada ainda a pouco: tudo se passa como se a obra devesse a verdade a algo fora de si mesma. Pois a linguagem, segundo o *Monólogo* de Novalis, vive de relações internas, e o conjunto de referências exteriores que incorpora — na hora de estabelecermos uma diferenciação entre analítica e sintética, sintaxe e semântica — cai em sua rede lógica. Há uma intransitividade rigorosa no texto da linguagem, que nos impede de passar a uma realidade que não lhe seja auto-referente. Mas essa é a ilusão da mímese, que Luiz Costa Lima chamou de astúcia, isto é, a propriedade de trocar, na representação, o primeiro pelo segundo. Refaçamos a penúltima frase, sublinhando exatamente a astúcia: Há uma intransitividade rigorosa no texto da realidade, que nos impede de passar a uma linguagem que não seja auto-referente. É por isso que Sartre, falando de Francis Ponge, dizia que “o ser é opaco a si mesmo, precisamente porque é completado

---

<sup>147</sup> NOVALIS. *Pólem*. op.cit. p.195.



[rempli] por si mesmo.”<sup>148</sup> Não podemos sair da linguagem para examinar o que ela diz. Sartre tropeça apenas quando diz que “o ato que afirma se distingue da coisa afirmada”, pois a “coisa afirmada”, para nos manter no pé do Sartre, não é o original que teria o primado ontológico sobre a palavra. É a palavra que, afirmando as coisas, inverte o sentido que ia do modelo para o signo, retirando as coisas do sono profundo. (Esse sono profundo me faz pensar na “Procura da Poesia”: “*Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero,/ há calma e frescura na superfície intata./ Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.*”(RP,118) O estado de dicionário invoca o mundo como um livro, como lembra o título do trabalho de Márcio Seligmann-Silva sobre W. Benjamin: *Ler o Livro do Mundo*<sup>149</sup>. E se o mundo for um livro, um texto, uma prosa, mais razão para Drummond, tirando-o do “estado de dicionário”, passar da pedra à linguagem, segundo os versos que sublinhamos antes: “*o corpo na pedra/ a pedra na vida/ a vida na forma*”). Vamos adiante.

O percurso que fizemos parece levar-nos à pedra como ápice ou ponto máximo da motivação poética drummondiana. Nós vamos refazer esse caminho mostrando que a palavra alcança, em todos os momentos, a mesma dignidade. Dito de outro modo, se nós temos enfatizado a pedra até o momento, trata-se, agora, de redirecionar o sentido da poética, repondo a palavra bem no meio do caminho.

---

<sup>148</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'homme et les choses*. In *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947. p.60.

<sup>149</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. *Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

## Melodia e conceito

---

“Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono./ Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm.”(RP,115) Esses versos são uma provocação. Aparentemente o reino das palavras, ao contrário da pedra, é inteiro autônomo e livre de impedimentos de qualquer ordem. Essa liberdade de escolha, como que absoluta, na contramão da pedra dura, vai topiar com o espírito. Nesse caminho, liberdade (do espírito) e necessidade (da matéria) vão dar-se as mãos. Acompanhemos esse movimento.

No poema — notar o título — “Aliança”, de *Novos Poemas*, encontramos uma forma de convívio:

Enquanto prossigo  
tecendo fios de nada,  
moldando potes de pura  
água, loucas estruturas  
do vago mais vago.  
Oh que duro, duro, duro  
ofício de exprimir!

NP,240

Do *Teeteto* de Platão vamos buscar uma breve passagem que lança luzes sobre os versos que citamos. Ei-la: “O primeiro sentido seria fazer conhecer claramente seu próprio pensamento pela expressão vocal articulada em verbos e nomes e assim como em um espelho ou água, levar sua opinião a refletir-se na corrente da emissão vocal.”<sup>150</sup> O diálogo platônico tratava dos possíveis sentidos da palavra razão, mais ainda, da relação entre linguagem e pensamento, que reflete o nosso tema, a palavra e a pedra. No livro que consagrou Gerard Genette como lingüista da mimese da linguagem, *Mimologiques*, cujo subtítulo era exatamente *A Viagem*

---

<sup>150</sup> 206d. In PLATON. *Théétete*. Trad. francesa de Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1976. p.256.

*de Crátilo*, explicada a seguir, encontramos a seguinte tradução da passagem que citamos: “Tornar seu pensamento sensível à voz pelo meio dos verbos e dos nomes, levando sua opinião na corrente que sai da boca como em um espelho ou na água.”<sup>151</sup> O que precisamos considerar, inicialmente, é que a água é espelho quando ainda não havia a parafernália técnica. Em seguida, que o aparelho fonador e sensível representa a primeira mímese efetiva que traz as coisas para a forma da linguagem. Essa linguagem, então, língua (ou seja, corpo), está nas coisas como a *imagem* sensível que ela reflete — como em um espelho, como sugere o texto platônico. Ora, não estamos longe da *Fábrica do Pré*, de Francis Ponge, que diz não termos meios de sair das onomatopéias originais, às quais deveríamos voltar<sup>152</sup>. Gerard Genette expõe uma tese verdadeiramente forte do mimetismo como a fábrica onomatopéica da linguagem, retirando, da viagem de Crátilo, uma passagem de Charles de Brosses:

[Inicialmente] interjeições primeiras. A dor suscita as cordas baixas (*Heu*); a surpresa se exprime um tom mais alto (*Ha*); o desgosto pela articulação labial (*Pouah*); a dúvida ou a divergência pela nasal (*Hum*), de que já reconhecemos o valor de negação. A segunda ordem é aquela das palavras "necessárias" cuja forma é imposta pela configuração do órgão vocal em um certo estágio de seu desenvolvimento: assim o vocabulário infantil se articula todo em vogal e labial (Mamãe, papai). A terceira ordem é aquela das palavras "quase necessárias", que são os nomes dos órgãos da voz, sempre tirados da inflexão do próprio órgão – ou, se preferir, composto de consoantes articuladas sobre esses órgãos: garganta (gutural), dente (dental), língua (lingual), boca, lábio... Só a quarta é composta de onomatopéias propriamente ditas, isto é, de palavras formadas à imitação de um barulho produzido pela coisa que designa (uivo, miado, galope, choque...).<sup>153</sup>

Mas os objetos do mundo não são todos sonoros, e por isso grande parte da linguagem ficaria descoberta. Mas esse é o problema do *Crátilo*: “Entre dois adversários, Hermógenes tem a

---

<sup>151</sup> Cf. GENETTE, G. *Mimologiques* : *Le voyage de Cratyle*. Paris: Seuil, 1976. p.112.

<sup>152</sup> Cf. PONGE, Francis. *Ouvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2002. (Bibliothèque de la Pléiade):  
*Préfixe des préfixes*  
*déjà présent dans préfixe*  
*préfixe déjà dans présent.*  
*Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles.*  
*Il faut donc y rentrer.*

<sup>153</sup> GENETTE, G. *Mimologiques*. op cit. p.100.

tese dita convencionalista, segundo a qual os nomes resultam simplesmente de um acordo ou de uma convenção entre os homens, enquanto Crátilo defende o naturalismo, segundo o qual cada objeto recebe uma « denominação justa », que lhe vem por conveniência natural”.<sup>154</sup> Em questão nós temos duas teorias, uma convencionalista (θέσις: pôr, instituir), outra naturalista (φύσις: natureza, substância), que respondem pela justeza ou não das convenções da linguagem junto às coisas. A viagem de Crátilo é, portanto, a trajetória de um problema. Vejamos em que ponto Drummond entra propriamente nessa história, acrescentando-lhe uma proposta de dissolução.

Logo após o “estado de dicionário”, de “Procura da Poesia”, o poeta atinge a forma pura e sintetizada que define as palavras:

Repara:  
 ermas de melodia e conceito  
 elas se refugiaram na noite, as palavras.  
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

RP, 118

Vamos insistir nos dois primeiros versos. A melodia (significante) e o conceito (significado) é o som (corpo fonético) dotado de sentido (*lógos*). Ninguém como M. Dufrenne (*L’Oeil et l’Oreille*), ao lado de Pradines (*Traité de psychologie générale*), mostrou tão bem a relação da orelha com a fala, “função-irmã” que desemboca, em última análise, na irmandade que estamos mapeando, melodia e conceito, *lógos* e *phónê*. “Na condição de que seja promovida [a função-irmã] ao transcendental: uma voz fenomenológica”, sublinha Dufrenne, apostando na ligação necessária entre o psicológico e o transcendental.<sup>155</sup> O psicológico e o transcendental estariam para a possibilidade (rica de implicações na filosofia) de “escutar-me” como aquela auto-posição da consciência para si. Ora, onde o ego transcendental era a auto-apresentação de mim a mim sem conotação sensível, *lógos* puro, precisamos acrescentar o

<sup>154</sup> Idem, p.12.

<sup>155</sup> Cf. DUFRENNE, Michel. *L’œil et l’oreille*. Montréal: Hexagone, 1987. p. 54.

*phônê* pático e emocional<sup>156</sup>, marcando a anterioridade do corpo sobre o pensamento. Essa “melodia”, no interior do conceito e da razão discursiva, é reclamada por Rousseau no *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*. “A primeira palavra foi um canto. Nela havia a fluidez, o ritmo, os acentos e a harmonia.”<sup>157</sup> Não começamos por raciocinar mas por sentir: “A princípio, falou-se somente em poesia; só se começou a raciocinar muito tempo depois.”<sup>158</sup> Devemos perguntar, no momento de refazer o nó sensível/inteligível da linguagem, o que teria afastado de tal modo a melodia e o conceito em domínios diferentes. O problema de fundo de Rousseau, como Merleau-Ponty, de Brosses, Drummond, parece repentinamente ser o mesmo. Embora cada autor dispõe de uma linguagem e de um contexto próprio, trata-se de um só processo: o desenraizamento da linguagem ou a sua desnaturação. Esse caminho é visível na poética de Drummond dentro daquele horizonte interrogativo que contemplava a natureza através de sua perda ou, de modo inverso, nos ensaios repetidos de voltar à pedra, à terra, ao chão. Pois com o tempo, segundo Rousseau, a língua muda de característica. Torna-se mais clara, racional, precisa, mas também menos expressiva. Separa-se do canto e da poesia, marcando a distância que vai de uma linguagem do coração para uma linguagem da razão, havendo de uma a outra um caminho que é o da desnaturação. Tudo se passa como se perdêssemos o próprio da palavra cada vez que retiramos o traço essencial que é ser melodia e conceito, natureza (sensibilidade) e cultura (inteligibilidade). Merleau-Ponty deixará paulatinamente os temas tradicionais da filosofia para tratar da idéia de natureza. Afinal de contas “o percebido não é mais compreendido como o imediato que difere do derivado ou como o sensível que se opõe ao inteligível, mas é concebido como o natural por oposição ao

---

<sup>156</sup> Leia-se: patético e emotivo.

<sup>157</sup> ZERNIK, Éric. *Introdução ao Essai sur l'origine des langues*. Paris: Hatier, 1983. p.22.

<sup>158</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. Apresentação de Bento Prado Jr. com o texto *A força da voz e a violência das coisas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. p. 118.

instituído”<sup>159</sup>. É por isso que, no seu último curso em vida, Merleau-Ponty dizia que “natureza é o que tem um sentido, sem que esse sentido seja posto pelo pensamento”<sup>160</sup> Trata-se, portanto, menos de pensamento e mais de sentimento, mas refeito pela ordem do conceito, isto é, enfraquecido, hipostasiado, tratado enquanto objeto. Ora, para de Brosses, é justamente o desvio mentonímico e metafórico, como o processo de sucessivas derivações, que desencaminha, ou seja, afasta a linguagem das coisas. “A derivação é o abandono e esquecimento progressivo daquela mimesis originária. Um tratado dos *princípios de etimologia* não pode deixar de estudar em detalhe o fenômeno de derivação, que é a história da língua e isso que se chamará mais tarde de *vida das palavras*.”<sup>161</sup> Está em questão a instituição da linguagem como fenômeno que paulatinamente esvazia as palavras de relação mais direta com as coisas, e a volta ao solo silencioso onde o sentido se institui como que pela primeira vez.

Assim, nossa viagem de Crátilo chega ao fim. A linguagem não é nem convencionalismo puro, que recusa carregar na fala algo da substância do mundo, nem naturalismo puro, isenta de acordos arbitrários. As palavras interpretam, salientam aspectos que retiram e empregam em nome das coisas, fazendo de cada língua um recorte particular. A conclusão de Francis Ponge, reforçada por G. Genette, vai na direção de que certas palavras são de fato um achado, ao passo que outras são mal formadas ou mal escolhidas. Mas esse foi o caminho natural da linguagem: caminhar do canto (melodia) para a representação (conceito), quando a mímese se quebra. Se a mímica vocal, onomatopéica, naturalmente não alcançava as cores, “a palavra deve visar mais alto: imitar não a vã aparência, mas a essência

---

<sup>159</sup> BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty et la nature**. In *Chiasmi Internationale n°2*. Edição franco-italo-norte-americana entre J. Vrin, Mimesis e University of Memphis, 2000. p.51.

<sup>160</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Nature**. Paris: Éditions du Seuil, 1995. p.19.

<sup>161</sup> GENETTE, G. **Mimologiques...** p.104.

dos objetos”<sup>162</sup>. G. Genette vai a Antoine G ebelin para recompor uma ideomimografia generalizada onde o imitado não é mais o som, mas o simbólico. A palavra   uma idéia mimitica: “Deus vem de luz; God vem de good”<sup>163</sup>. A palavra é a mesma, Deus (pt.), Dieu (fr.), Dios (es.), Dio (it.); God (in.), Gott (al.), etc, mas não a idéia. Onde certos nomes acertam: “a palavra fumaça deve subir como a fumaça, a palavra chuva deve cair como a chuva”<sup>164</sup>, outros se perdem, e por isso a questão pela conveniência ou não dos nomes junto às coisas sempre teve importância. Chegaríamos ao mesmo resultado retomando aquela idéia de espelho: a linguagem é o espelho do mundo, mas disso não segue que esse espelho seja sempre claro ou translúcido.

Uma última nota sobre a mimese pode ser retirada de Francisco Rodríguez Adarados. Num livro de mais de 600 páginas examinando os textos clássicos, expõe o que poderíamos chamar de corpo mimético da linguagem:

La *mimesis*, podríamos decir, es algo que est  tan enraizado en el hombre, que aspira a ver en la realidad algo que la trasciende encarn ndolo incluso en su cuerpo mismo mediante la danza, que no tiene una expresión material  nica. Aparte de aparecer en toda clase de grados, sometida a toda clase de interpretaciones, se fija materialmente de diversas maneras. La culminación es la palabra, sin necesidad de máscara, ni casi de disfraz ni escenografía, que son sólo apoyaturas. El arranque podríamos decir que est  en la pura imaginación humana. No sólo puede el hombre ver en una planta o animal algo más que la planta o el animal y sentir en sí mismo un otro yo, lo que atribuye a una posesión divina, y ello reforzado o no esa imaginación con apoyos exteriores; sino que puede imaginar la presencia de lo desconocido sin apoyatura alguna.<sup>165</sup>

Tudo se passa como se, do “L” de “*lingua*”, do “R” de “*roedor*”, do “S” de “*assobio*”, etc, a linguagem passasse a outras formas, mais “elevadas”, menos sensíveis, de imita o corpórea. Se a imita o lembra o conceito aristotélico aplicado   trag dia clássica, filha do ditirambo e

---

<sup>162</sup> Idem, p.31.

<sup>163</sup> Idem, p.148.

<sup>164</sup> Do filme de Peter Grenway, *The Pillow book*, Macromedia, 1986.

<sup>165</sup> ADARADOS, Francisco Rodríguez. **Fiesta, comédia y tragedia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983. p. 550.

do culto a Dionísio, o canto do bode, a máscara, a dança, são maneiras de expressar material e corporalmente os objetos da representação divina. Esse objeto intuído, imitado artisticamente, no caso grego, passa a representar, com o advento do conceito, o grau mais alto de ascensão sensível, na verdade inteligível. O conceito dispensa “apoyaturas”, isto é, apoios materiais e sólidos. Nesse corpo metafórico vamos encontrar meio caminho andado para as coisas em estado de palavra, isto é, a essência áurea, que cantamos. Mas esse é o corpo ideal e invisível das coisas, do mundo.

Vamos terminar no mesmo livro que começamos, *A Paixão Medida*:

Entre dois homens, objetos, cor  
da hora filtrada no recinto  
em partículas de ouro e torvelinho,  
o verso;  
entre montanhas outras que as montanhas  
cravadas no imutável mar de Minas,  
entre céu e terra e som e espaço não finito,  
o verso,  
puro verso autocriado expande-se.  
Dissolvem-se paredes, a mobília  
não tem forma ou sentido, nada existe  
além de um ritmo a girogirar autônomo  
no traço de si mesmo, e regulando  
o movimento íntimo do ser,  
não de um ser, não de outro, o ser geral,  
concentrado na essência das palavras.

*PM, 1213*



## CONCLUSÃO

---

Ao final desse trabalho gostaríamos de acrescentar duas coisas. A primeira delas vem a propósito do livro de Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. A segunda vem a respeito de João Cabral de Melo Neto<sup>166</sup>. A primeira observação volta ao selo transcendental na tentativa de explicar porque esse carimbo é importante para a não filosofia da poesia. Essa nota dá a pensar, inconscientemente, talvez, em quanto o nosso poeta se aproxima de Novalis, pelo menos, e que caberia demonstrar. Resta saber porque, segundo indicaremos em seguida, todo o nosso ensaio parece desaguar sobre a “Psicologia da Composição”, de João Cabral de Melo Neto, compondo entre os poetas um cenário de diferenças rigorosamente harmonizadas. É nesse ponto que ressurge, com toda força, como a água de Drummond, a pedra de Cabral. É interessante observar — e fica apenas subentendido — que a pedra de Drummond está presente em João Cabral, assim como as águas do Rio Capibaribe, de “O Cão sem Plumas”, já passavam pela estrada mineira do poeta, ao seu modo. E assim podemos voltar ao selo transcendental, perguntando o que ao final de contas a poesia realiza. Sabemos que talvez o maior aporte da fenomenologia seja a “intencionalidade como primazia de *algo* sobre a consciência de *si*”. A questão da pedra, do rio, nas retinas fatigadas do poeta, tem a finalidade de produzir, na consciência que fabrica, uma imagem sem conceito. Mais ainda, uma imagem enigmática, concreta e abstrata, representativa da vida que se perde na ocupação do dia a dia. Essa forma de “consciência”

---

<sup>166</sup> Cf. NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1980.

material e arquetípica (de *arkhê*: parte que espelha o todo; fundamento e exemplo, etc), como “certo olhar, mais sério, não ardente, que pousas nas coisas, e elas compreendem”(RP,210), é aquele traço que “abraça as coisas, sem reduzi-las”(RP,143), isto é, a “primazia de algo sobre a consciência de si”, ou, dito de outro modo, a lição de coisas sobre o pensamento. O entendimento, aqui, não será mais do que uma espécie de rearranjo posterior. Mas era o nascimento delas em nós, ou seja, a vida transcendental do espírito que lá estava em jogo. Pois que o eu, esse eu que explicamos, é secundário frente ao depósito de sentido pré-subjetivo que o alimenta, assim como o mundo, esse que dizemos, já estava operando nas camadas do silêncio. A intuição poética desposa o mundo antes do saber e do conceito. A intuição poética desposa o mundo *para* o saber e o conceito. A intuição poética é saber e conceito, mas enformados, isto é, em estado mudo ou na “*forma impura de silêncio, que preferiram.*”(CE,287) De modo que *pedra, vida e forma* surgem para o sujeito como o sistema de trocas que origina o mundo não como um objeto inteiramente dado, mas limite de uma “carne” ou horizonte prévio, transcendental, corpóreo, não completamente esclarecido, que unifica sentimento e mundo: “Na experiência sensível é ao mesmo tempo, e um pelo outro, que se desenvolvem o tornar-se sujeito e os acontecimentos do mundo; a consciência de si não poderia nascer senão em situação, encarnada numa paisagem que ela instaura e que garante a si mesma: o sujeito desdobra-se com sua sensação e apenas constitui-se, antes de qualquer informação lingüística, por ela.”<sup>167</sup> É por isso que trocamos o transcendental pela metáfora do espelho que duplica, produz reflexo, desdobra, projeta... como o olhar. Esse olhar contém em germe o estatuto da corporeidade, mas não se completa sem o fenômeno da linguagem ou da expressão, isto é, aquela essência áurea ou cristalina, que dá forma e se concentra sobre o corpo ideal da palavra, que por sua vez imita as coisas e as edita, num

---

<sup>167</sup> CASTIN, Nicolas. *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris : PUF, 1998. p.40.

caminho que vai do invisível ao visível ou, inversamente, do pleno ao vazio. Vamos ecoar

Drummond em João Cabral: (“Psicologia da Composição”<sup>168</sup>)

VII

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra.

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras.

É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

VIII

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas.

(A árvore destila  
a terra, gota a gota;  
a terra completa  
cai, fruto!

Enquanto na ordem  
de outro pomar  
a atenção destila  
palavras maduras.)

Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas:

então, nada mais  
destila; evapora;  
onde foi maçã  
resta uma fome;

onde foi palavra  
(potros ou touros  
contidos) resta a severa  
forma do vazio.

---

<sup>168</sup> MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.96.

Esse verso do verso, “como um pomar às avessas”, me faz perguntar se não seria justo recomeçar mais uma vez, de trás pra frente e na ordem inversa, os intercâmbios — metafóricos e irônicos — que do princípio perseguimos.

## Referências bibliográficas\*

---

### Metáfora e Crítica literária

BLACK, Max. **Models and Metaphors**. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CHAMPEAU, Serge. (Org.) **Ontologie et poésie - trois études sur les limites du langage**. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1995.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**La métaphore**. (col.) Recherches sur la philosophie et le langage. Grenoble: Departamento de Filosofia da Universidade de Grenoble, 1988.

ROVATTI, Pier Aldo. **La déclinasion de la métaphore chez Heidegger em La sécularisation de la pensée**. VATTIMO, Gianni (org.) Paris : Seuil, 1988.

SACKS, Sheldon. (org.) **Da metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin ... et al. São Paulo : EDUC/Pontes, 1992.

TODOROV. T. et. al. **Sémantique de la poésie**. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

### Estética e Filosofia

**Affectivité et pensée**. (col.) Revue Epokhé 2. Grenoble: Jérôme Millon, 1991.

AUDI, Paul. **La tentative de Mallarmé**. Paris: PUF, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

---

\* A bibliografia completa está ao longo do trabalho. Dispomos agora apenas uma bibliografia complementar.

CASTIN, Nicolas. **Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine**. Paris : PUF, 1998.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. (orgs.) **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. **L'art et la sensibilité: de Kant à Michel Henry**. Paris: J.Vrin, 1996.

GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra?** Tradução de Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Philosophie du geste**. Arles: Actes Sud, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Achegamento verso a palavra**. Tradução de Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier e François Fédiér. Paris: Gallimard, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Éloge de la Philosophie et autres essais**. Paris: Gallimard, 1953 e 1960.

\_\_\_\_\_. **La nature**. Curso no Collège de France estabelecido e anotado por Dominique Séglaard. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_. **La Prose du Monde**. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **Le Visible et L'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **L'Œil et l'Esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. **Sens et Non-Sens**. Paris: Nagel, 1966.

\_\_\_\_\_. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PRADO JÚNIOR, Bento. **Alguns ensaios**. Prefácio de Paulo Arantes. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Apresentação de Bento Prado Jr. Tradução de Fulvia Moretto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle a nos jours**. Paris: Gallimard, 1992.

SCHELLING, F.W.J. **Textes esthétiques**. Tradução de Alain Pernet. Paris: Klincksieck, 1978.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Textes esthétiques** : *Grace et dignité et autres textes*. Seleção, introdução, notas e tradução de Nicolas Briand. Paris: J.Vrin, 1998.

SIMON, Anne; CASTIN, Nicolas. (Orgs) **Merleau-Ponty & le littéraire**. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997.

STAROBINSKI, Jean. **Largesse**. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)