

Elizabeth Rocha

DRUMMOND E CECÍLIA: ATLAS E FÊNIX NA POESIA MODERNA BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientador: Professor Doutor Antonio Carlos Secchin

Rio de Janeiro  
2007

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.



ROCHA, Elizabeth. Drummond e Cecília: Atlas e Fênix na poesia moderna brasileira. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Vernáculas) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

Análise comparativa de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, ressaltando as discrepâncias e eventuais afinidades entre tais universos poéticos. Levantamento de traços idiossincráticos de cada poeta, que influenciam diretamente em suas poéticas, imprimindo em cada obra as características predominantes. Aproveitamento de dados biográficos – relevantes para o propósito do trabalho – para um aprofundamento na personalidade poética de cada autor, que interfere em suas escolhas temático-formais. Investigação da mundividência que embasa cada *poiésis*, suscitada em larga medida pelo temperamento dos autores em análise. Opção por apresentá-los em diálogo constante, a partir de suas autodefinições, evitando-se, o máximo possível, a presença de vozes exteriores. Constatação de uma inusitada comunhão de pensamentos, que se torna quase imperceptível, devido às maneiras distintas de reagirem e de se comportarem poeticamente.

ROCHA, Elizabeth. Drummond e Cecília: Atlas e Fênix na poesia moderna brasileira. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Vernáculas) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

It's a comparative analysis from the poems of Carlos Drummond de Andrade and Cecília Meireles emphasizing the discrepancies and probable approach between the both poetic universes. Compilation of personal characteristics from each author, which influence their poetics directly. These characteristics award their idiosyncrasy. Exploitation of biographical data – significant for this paper – to deep into the poetic personality of the authors, which interfere in their thematic choices. Investigation of their world vision, which base each *poiésis*, strongly raised by the temperament of the considered authors. Choice for presenting them in constant dialog and according to their auto-definitions, avoiding, as much as possible, the existence of external voices. Verification of an unusual communion of thoughts, that become almost imperceptible just because of the completely different manners of poetically reaction and behaviour between them.

## Sumário

1. Introdução	8
2. Desenvolvimento	
2.1. Auto-apresentação: Poema de sete faces x Motivo	13
2.2. Eu ainda na berlinda: Confidência do itabirano x Beira-mar	21
2.3. Lidando com o verbo: O lutador x Vôo	30
2.4. Senilidade como envilecimento: Versos à boca da noite x Retrato	36
2.5. Especulações metalingüísticas: Oficina irritada x A doce canção	45
2.6. Da inutilidade do sofrimento amoroso: Necrológio dos desiludidos do amor x Discurso aos infieis	56
2.7. Ainda falando de desamor: Quadrilha x 34	64
2.8. Noves fora: nada?: Resíduo x Resíduo	70
2.9. Platonismo em questão: O Mito x De longe te hei de amar	82
2.10. Combatendo o pseudo-modernismo: Eterno x 35	94
2.11. Perplexidade ante a “vida” moderna: Cota zero x Não há mais daqueles dias extensos	101
3. Conclusão	106

## AGRADECIMENTOS

A um Deus amantíssimo, minha infinita gratidão por me permitir afirmar constantemente e com confiança: “até aqui me ajudou o Senhor.” Sou grata pelo seu sustento antes, durante e ao final de mais essa etapa da minha vida.

Aos professores Alcmeno Bastos, Dau Bastos, Joel Rufino e Rosa Gens, que foram co-responsáveis pelo início dessa jornada, minha profunda gratidão pela solicitude demonstrada todas as vezes que precisei.

Ao amigo Dau Bastos, minha gratidão ao quadrado, ao cubo...pela presteza desinteressada e constante, ao longo de nosso breve mas intenso convívio acadêmico.

Ao professor Ronaldo de Melo e Souza, minha gratidão repleta de admiração, por ter-me ensinado a poética do saber, através de sua visão perspicaz, sensível e, ainda por cima, solidária e generosa em todas as vezes que solicitei seu auxílio condutor.

À amiga Gabi, minha sincera gratidão por toda ajuda prestada de boa vontade em todas as etapas desse percurso.

E, finalmente, ao meu orientador, professor Secchin, minha infinita gratidão, reverência, carinho e admiração pela segurança e tranquilidade demonstradas ao longo de nosso breve convívio. Foi salutar ser orientada por alguém que conjuga, de maneira tão equânime, competência e humildade, rigor acadêmico e respeito pela opinião alheia, responsabilidade e leveza. Uma oportunidade ímpar e agradável de constante aprendizado, seja em nível acadêmico ou pessoal.

“Ai fardo sutil  
que antes me carregas  
do que és carregado,  
para onde me levas?”  
(DRUMMOND)

“Já somos viventes  
intranquilos, pávidos,  
(...)  
à mercê de furtos,  
de doenças, de fomes,  
letras protestadas,  
e pior do que isso,  
carregando o mundo  
e seus desconcertos  
em ombros curvados.”  
(DRUMMOND)

“Minha vida começa num vergel colorido,  
por onde as noites eram só de luas e estrelas.  
Levai-me aonde quiserdes! – Aprendi com as primaveras  
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.”  
(CECÍLIA MEIRELES)



O presente trabalho tem por finalidade analisar concomitantemente a personalidade poética de dois grandes autores da nossa literatura: Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, confrontando-as e revelando-as, a partir de seus próprios poemas.

A razão da escolha desse par é proveniente da curiosidade suscitada pela discrepância de suas obras, sem prejuízo de valor para qualquer das partes. Suas qualidades poéticas são inquestionáveis. O que se pretende com este estudo comparativo é ressaltar, a partir dos versos de cada um, o que os faz aparentemente tão distintos ou, por vezes, complementares.

A meu ver, o cerne do problema está na visão de mundo que permeia cada obra. O que os faz tão dessemelhantes é que, enquanto Drummond encarna em sua poética uma mundividência predominantemente ocidental, dialogando conflituosamente, na maioria das vezes, com os valores judaico-cristãos, base do nosso pensamento, Cecília vai fundamentar seu pensar poético num ecumenismo lírico em que coexistem harmonicamente elementos da tradição judaico-cristã e o predomínio da ideologia zen-budista oriental, como afirma Darcy Damasceno:

O contato com o pensamento e a cultura orientais, cuja influência em Cecília se terá manifestado exacerbadamente nesses primeiros livros, não foi de natureza episódica: acentuou-se no correr do tempo, vindo o assunto Oriente a adquirir em seu espírito singular preeminência, e dele resultou uma filosofia de vida a que Cecília Meireles permaneceria fiel. A transformação sofrida por sua poesia alguns anos depois, quando ingressaram nela as imagens do mundo concreto, não anulará os traços orientalísticos de sua feição mental: algumas constantes dessa poesia o confirmam à evidência. (DAMASCENO, 1974, p. 8)

Outra definição iluminadora para embasar a razão de ser deste trabalho é apresentada por Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira*:

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da discrepância nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Esse primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constituiu o fundamento de nosso pensar. Sobre essa concepção construiu-se o edifício das “idéias claras e distintas” que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses

princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As conseqüências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina num solipsismo. (PAZ, 1982, p. 123)

Enquanto a poética drummondiana reafirma cada vez mais essa cisão entre o homem e o cosmos, promovendo uma *poésis* demolidora, Cecília visa a resgatar a unidade perdida, empreendendo uma reunião entre humano e cósmico. As poéticas aqui apresentadas seguem rumos distintos porque partem de concepções bastante antagônicas. Quem diria que nosso resabiado poeta itabirano iria deixar-se enredar pela falácia do pragmatismo ocidental! É lógico que, com sensibilidade e argúcia, Drummond tangencia a transcendência, porém torna-se um atormentado Atlas<sup>1</sup> ao carregar o fardo de não conseguir entregar-se inteiramente ao mistério universal, chegando ao cúmulo de, por vezes, só conseguir explicar-se e ser explicado sob a forma de oximoros (*Claro enigma; A magia lúcida; A paixão medida; Esquecer para lembrar; Menino antigo*). O peso da poesia drummondiana é proveniente, dentre outras causas, da dificuldade do poeta em aceitar passivamente o imponderável e abandonar-se ao mistério do fluir cósmico. Isso torna-se flagrante no poema “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, em que o “mistério do universo” resolve revelar-se ao eu-lírico e ele recusa-se a receber tal dádiva. É como se dissesse que jamais poderá aceitar passivamente o que não passar pelo crivo de sua consciência. Como já foi dito, Drummond tangencia a transcendência, mas não se lança nela. Hugo Friedrich formulou o conceito de transcendência vazia para explicar o fundamento da poesia moderna, que o autor mineiro encarna magistralmente. Porém, prefiro discorrer sobre esse fenômeno tomando de empréstimo as palavras de outro poeta, Antonio Carlos Secchin, que o explica com o mesmo rigor crítico e

---

<sup>1</sup> Gigante, filho de Jápeto e da Oceânide Clímene (por vezes, da Oceânide Ásia), é irmão de Menécio, Prometeu e Epitemeu, os “homens violentos”. Certas tradições dão-no como filho de Úrano, e, por conseguinte, irmão de Crono. Atlas pertence à geração divina anterior à dos Olímpicos, a dos seres monstruosos e desproporcionados. Participou na luta dos Gigantes e dos Deuses e a punição que Zeus lhe infligiu consistiu em sustentar sobre os seus ombros a abóbada celeste.

mais lirismo: “Por isso, a poesia representa a fulguração da desordem, o ‘mau caminho’ do bom senso, o sangramento inestancável do corpo da linguagem, não prometendo nada além de rituais para deus nenhum.” (SECCHIN, 1996, p. 18). Apesar da maestria técnica e do alto teor filosófico, o que está na base da poética drummondiana é um grande vazio, que nada pode preencher, e que vai nos brindar com uma doce angústia.

Já na poética cecilianiana vamos encontrar uma leveza proveniente da integração da poetisa com o universo à volta. Em sua poesia, consegue promover o religamento que está na etimologia da palavra religião (*religare*). Independente de credo ou denominação, está-se diante de uma *poiésis* mística, que vai empreender a reconstrução da unidade perdida entre o ser e o cosmos. A placidez e o “consolo” produzidos por seus versos são frutos dessa integração e constante aprendizado. Cecília apresenta-se-nos como a Fênix<sup>2</sup> que renasce várias vezes para cantar os mistérios do existir.

Todas essas especulações serão ratificadas com mais aprofundamento ao longo da análise de poemas selecionados para ilustrar o que aqui se delineia. Os textos foram extraídos das respectivas obras completas de cada autor, sendo os de Drummond oriundos da Editora Nova Aguilar, em volume único, conforme as disposições do próprio autor; e os de Cecília, da Editora Nova Fronteira, em dois volumes, organizada por Antonio Carlos Secchin.

Antes de partir para a análise propriamente dita, deseja-se registrar uma declaração curiosa, encontrada na biografia de Drummond, escrita por José Maria Cançado:

O início de 1920 apanha Carlos Drummond de Andrade, então com dezessete anos, deitado na cama do Hotel Internacional, em Belo Horizonte, observando o companheiro de quarto ler em silêncio as cartas que recebia da noiva do Rio de Janeiro. Ele chamava-se Lincoln de Souza, era aspirante a poeta. Vivia um pouco inchado demais com as cartas enviadas pela noiva, cujo nome ele mostrava a Drummond no envelope: uma também jovem poeta carioca chamada Cecília Meireles. Carlos Drummond de Andrade não chegou a ler nenhuma dessas cartas, nunca indo além do envelope – o que de alguma forma antecipa uma frustração que o acompanharia quase toda a

---

<sup>2</sup> Ave fabulosa que, segundo as lendas antigas, era única na sua espécie. Vivia muitos séculos no meio dos desertos da Arábia. Quando sentia avizinhar-se a morte, construía um ninho de plantas aromáticas, que os raios do Sol incendiavam, e nele se deixava consumir. Da medula dos ossos nascia então um verme que se transformava em outra Fênix.

sua vida: a de não ter conseguido se aproximar mais de Cecília Meireles (de quem teve durante muitos anos um retrato a óleo no seu escritório). A autora de *Mar absoluto* sempre repeliu as tentativas de aproximação do poeta, dando-lhe pouca corda e conversa e cortando-lhe as asas com sua atitude majestática. (CANÇADO, 1993, pp. 72-73)

Para dirimir qualquer interpretação equivocada que tal declaração possa suscitar, apresenta-se a “justificativa” da própria autora, encontrada numa famosa entrevista concedida a Pedro Bloch, da revista Manchete:

Tenho amigos em toda parte. Mas sou feito o Drummond que é tão amigo quase sem a presença física. Esse meu jeito esquivo é porque acho que cada ser humano é sagrado, compreende? É esse pudor de invadir, esse medo do perto. Eu sou uma criatura de longe. (BLOCH, 1964, p.35).

O trabalho apresentado pretende, em última análise, prestar uma homenagem a essa dupla excepcional de poetas e promover, de alguma forma, um diálogo entre ambos. Para tanto, selecionar-se-ão textos em que essas diferenças, por vezes complementares, saltem à vista e permitam um aprofundamento em cada instância psicopoética.

## POEMA DE SETE FACES

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

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

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

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

Meu Deus, porque me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

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

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

## MOTIVO

Eu canto porque o instante existe  
E a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico,  
se permaneço ou me desfaço  
– não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
– mais nada.

## AUTO- APRESENTAÇÃO: POEMA DE SETE FACES X MOTIVO

Para discorrer sobre a personalidade poética dos autores, buscando um mínimo de sistematicidade, é conveniente tomar como ponto de partida momentos poéticos em que os respectivos eu-líricos se autodefinem. Aí já se tornam flagrantes nuances de seus modos de ser poeticamente.

O texto drummondiano selecionado para esse tópico é o famoso “Poema de sete faces”, que abre seu livro de estréia *Alguma poesia*, de 1930. É bastante sintomático que o autor faça seu *début* literário com um poema que afirma ostensivamente – à maneira drummondiana, é lógico, de um modo claro-velado – sua personalidade e dá pistas de alguns procedimentos criativos.

Já o título contém uma série de informações implícitas acerca do *modus operandi* do poeta. Podem-se, a partir dele, empreender duas formas de leitura distintas, que se complementam para abarcar o binômio forma / conteúdo. Optando-se por fazer uma leitura denotativa, o que se sobressalta é a questão da forma. Ele é composto de sete estrofes (faces) irregulares e em versos livres.

Preferindo-se enveredar por uma leitura conotativa, depara-se, de saída com um aspecto fulcral na poética do escritor: a recorrência a elementos da tradição judaico-cristã. É bastante sabido que o número sete tem um valor de destaque na simbologia de tal doutrina. Representa a perfeição e a infinitude. Dessa forma, as sete faces afirmadas significam um número indeterminado de possibilidades de realizações poéticas.

Analisando-o estrofe a estrofe, pode-se extrair uma série de informações a respeito da poética na qual está inserido. É importante lembrar que se trata de um poema de estréia, para que fique mais nítido como a obra do autor é balizada por um alto teor de consciência

formal e estética e de quase total controle intelectual. Em seu “nascimento” já se encontram antecipados os vários caminhos percorridos ao longo de uma vida literária inteira.

O poema se abre com uma predição nefasta enunciada ao eu-lírico por um anjo de menor prestígio na hierarquia seráfica. Um recurso bastante utilizado pelo poeta é a tendência biográfica. Ao “batizar” o sujeito poético com seu próprio nome, realiza um amálgama entre vida real e poesia, que será uma constante em sua criação. Reportando-se à sua biografia, pode-se confirmar como sempre experimentou um desconforto em quase todas as esferas por que transitou: ressentia-se de sua inferioridade de cidadão terceiro-mundista; enfadava-se com sua condição de interiorano; envergonhava-se por fazer parte da classe dominante; flertava ressabiadamente com a esquerda no âmbito político; sentia-se uma ovelha desgarrada no seio da família; e, por fim, vivia às turras com uma herança religiosa, sempre renegando-a, sem jamais conseguir desvencilhar-se dela. Tanta insatisfação só poderia gerar uma *poiésis* densa e desconfortável.

Na segunda estrofe, há uma mudança brusca de foco temático, saindo-se do campo pessoal para o coletivo. A partir daqui até a quarta estrofe, pode-se visualizar um painel, que mostra fatos cotidianos da vida moderna, pontuados com observações subjetivas do eu-lírico (“A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos.”). Essas estrofes ilustram significativamente uma faceta da obra do autor, a de ser um “repórter” de seu tempo e estar antenado com o mundo, em nível social. Ele sempre vai trazer para a poesia os assuntos que estão em pauta, quando não antecipa outros que serão motivo de preocupação. Por exemplo, muito antes da celeuma com as questões ambientais, Drummond já as colocava em debate e alertava para elas. O livro *Discurso de primavera e algumas sombras*, de 1977, escrito em “versiprosa”, abre-se com uma seção denominada “Notícias do Brasil”. Aliás, eis mais um procedimento recorrente na obra analisada: a reunião de alguns poemas sob um tópico em comum, à maneira de escaninhos temáticos. Nessa seção, os dois primeiros poemas: “Águas e

mágoas do Rio São Francisco” e “Num planeta enfermo”, ilustram o que foi dito anteriormente a respeito de o poeta antecipar questões problemáticas. No primeiro, o eu-lírico interpela o Rio São Francisco acerca de sua excessiva secura e, sem obter resposta, conclui assim o poema:

Não vem resposta de Chico,  
 E vai sumindo seu rastro  
 Como o rastro da viola  
 se esgarça no vão do vento.  
 E na secura da terra  
 e no barro que ele deixa  
 onde Martius viu seu reino,  
 na carranca dos remeiros  
 (memória de outras carrancas  
 há muito peças de *living*);  
 nas tortas margens que o homem  
 não soube retificar  
 (não soube ou não quis? Paciência),  
 nos pilares sem serviço  
 de pontes sobre o vazio,  
 na negra ausência de verde,  
 no sacrifício das árvores  
 cortadas, carbonizadas,  
 no azul, que virou fumaça,  
 nas araras capturadas,  
 que não mandam mais seus guinchos  
 à paisagem da seca  
 (onde o tapete de finas  
 gramíneas, dos viajantes antigos?),  
 no chão deserto, na fome  
 dos subnutridos nus,  
 não colho qualquer resposta,  
 nada fala, nada conta  
 das tristuras e renúncias,  
 dos desencantos, dos males,  
 das ofensas, das rapinas  
 que no giro de três séculos  
 fazem secar e morrer  
 a flor de água de um rio. (DRUMMOND, 2002, pp. 786-787)

No segundo, começa ironizando a ignorância festiva dos moradores de Parnaíba com a queda de neve por lá e termina com uma crítica contundente ao capitalismo selvagem, que, na ganância por mais lucro, coloca o planeta em ameaça. (Mais atual, impossível!). Nas quinta e sexta estrofes, encontra-se:



Estranha neve:  
 espuma, espuma apenas  
 que o vento espalha,  
 bolha em baile no ar,  
 vinda do Tietê alvoroçado  
 ao abrir de comportas,  
 espuma de dodecil  
 benzeno irreduzível,  
 emergindo das águas profanadas  
 do rio-bandeirante, hoje rio-despejo  
 de mil imundícies do progresso.  
 Pesadelo? Sinal dos tempos?  
 Jeito novo de punir cidades, pois a Bíblia  
 esgotou os castigos de água e fogo?  
 Entre flocos de espuma detergente  
 vão se findar os dias lentamente  
 de pecadores e não pecadores,  
 se pecado é viver entre rios sem peixe  
 e chaminés sem filtro e monstros multinacionais,  
 onde quer que a valia  
 valha mais do que a vida? (DRUMMOND, 2002, pp. 788-789)

Na quinta estrofe, há outro corte abrupto, para a introdução de um diálogo com a tradição judaico-cristã. Ao transcrever textualmente as palavras de Jesus Cristo proferidas do alto da cruz<sup>3</sup>, deixa flagrante ao leitor sua relação conflituosa e recorrente (ou talvez recorrente porque conflituosa) com a herança religiosa.

Na sexta estrofe introduz-se uma questão muito cara ao autor: a especulação sobre a eficácia ou não da poesia na vida “real” das pessoas. O pensar sobre a “função” da poesia, através da metalinguagem, será um procedimento costumeiro ao longo de toda a obra.

E, na última estrofe, há outro recurso freqüente: a utilização do humor e da ironia para produzir o resfriamento da tensão poética, que faz corar nosso tímido poeta itabirano.

Em apenas um pequeno poema, de estréia – volta-se a enfatizar – encontra-se boa parte das escolhas temático-formais do autor. Através de uma enumeração caótica, o eu-lírico passa em revista várias inquietações poético-filosóficas que permeiam sua poética: a “ditadura” do subjetivismo; o compromisso com as questões histórico-sociais de seu tempo; a

herança religiosa mal digerida; a especulação sobre a “utilidade” do ofício poético; o frágil equilíbrio entre dramático, trágico e cômico. Isso é Drummond: “tudo ao mesmo tempo agora”. Uma personalidade múltipla, com múltiplas maneiras de se representar.

O poema ceciliano escolhido para ilustrar sua autodefinição é talvez o mais conhecido da autora, denominado “Motivo”, do livro *Viagem*, publicado em 1939, vencedor do Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, de 1938. Dele, pode-se extrair muito da maneira de ser poeticamente de Cecília Meireles.

Na primeira estrofe, encontra-se uma das razões que a fazem oposta a Drummond e que lhe permitem maior leveza: a capacidade de auto-distanciamento. Em vez de esmiuçar narcisicamente sua personalidade, opta por definir-se a partir do canto. No lugar do eu, a canção será o *leitmotiv* da poética ceciliana e seu porto seguro. Ela aposta no instante, entrega-se ao fluir dos acontecimentos e afirma-se cada vez mais como poeta. Não há contingência, conflito ou sofrimento exacerbado – “Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” –, há apenas um estoicismo lírico, uma constante ao longo de toda a obra. Para além da placidez fomentada por essa visão estóica, está-se diante de uma poética da plenitude ontológica, conquistada através da poesia: “e a minha vida está completa”.

Na segunda estrofe, prossegue a autodefinição, ratificando sua visão estóica da vida, permeada por uma atitude que está em consonância com um dos princípios da filosofia zenbudista: “Deixar vir do outro o outro o que vier, deixar passar (do outro) o que se vai; nada reter, nada recusar; receber, não conservar; produzir sem se apropriar.”

Na terceira estrofe, encontra-se uma total despreocupação com o futuro e uma profunda entrega ao momento presente, promovendo uma paz e tranquilidade ao eu-lírico. Em momento algum ele sujeita-se à tirania da consciência especulativa, apenas abandona-se confiantemente ao fluir dos acontecimentos. Muito mais do que pensar sobre a vida, é

---

<sup>3</sup> Mt. 27, 45-47. Desde a hora sexta até a nona, cobriu-se toda a terra de trevas. Próximo da hora nona, Jesus exclamou em voz forte: “*Eli, Eli, lammá sabactáni?*” – o que quer dizer: “Meu, meu Deus, porque me

necessário desarmar-se para usufruir prazerosamente dela. Essa estrofe representa a supremacia da emoção sobre a razão. Ela remete-nos à lição do mestre Alberto Caeiro (um dos heterônimos de Fernando Pessoa): “Pensar é estar doente dos olhos”<sup>4</sup>. E, por extensão, dos outros quatro sentidos que nos permitem vivenciar as situações empiricamente, ou como diz a sabedoria popular, de corpo e alma. Outro “mestre”, o jagunço Riobaldo, personagem principal do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, ensina-nos que: “O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.” (ROSA, 1988, p. 21). No terceiro verso, o eu-lírico afirma sua ignorância por três vezes: “– Não sei, não sei. Não sei se fico.”

Parcimoniosa como é em seu processo criativo, é de se desconfiar da repetição de uma mesma palavra, sem acréscimo semântico algum, num verso tão curto. De acordo com o contexto no qual está inserido, é razoável enxergar-se uma intenção velada na enfática repetição. De acordo com a etimologia, o verbo saber é proveniente da mesma raiz do substantivo sabor – *sapere*<sup>5</sup>. Em algum momento, saber e sabor já estiveram reunidos. Havia uma conexão imediata entre intelecto e sensível, que, com a “evolução” da língua, foi sendo esquecida. Cecília, com seu profundo conhecimento do idioma e sensibilidade de poeta, vai alertar-nos para tal realidade e promover em seus versos o religamento entre pensar e sentir. É como se dissesse que, se saber é essa pseudo-inteligência estéril e engessante, prefere a ignorância frutífera e prazerosa. Nega o predomínio da razão sobre a emoção e promove o resgate desse elemento esquecido na raiz da palavra saber.

Na última estrofe, o eu-lírico volta a afirmar-se a partir do canto, ressaltando sua eternidade em contraposição à efemeridade da vida. Suas únicas certezas são a poesia e a morte. Num artigo de Fagundes de Menezes, que colige depoimentos da poetisa, encontra-se a seguinte declaração:

---

abandonaste?”

<sup>4</sup> PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro – Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>5</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário de Etimologia Resumido*. Coleção Dicionários Especializados. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1996.

As mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi estas relações entre o efêmero e o Eterno que, para outros, constituem aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. Creio que isso explica tudo quanto tenho feito em Literatura, Jornalismo, Educação e mesmo Folclore. Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética afetuosa e participante. (Grifo nosso) (MENEZES, 1953, p. 48)

**CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO**

Alguns anos vivi em Itabira.  
 Principlamente nasci em Itabira.  
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
 Oitenta por cento de ferro nas almas.  
 E esse alheamento do que na vida é  
 [porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o  
 [trabalho,  
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem  
 [mulheres e sem horizontes.  
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
 é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te  
 [ofereço:  
 Este São Benedito do velho santeiro Alfredo  
 [Duval;  
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
 este couro de anta, estendido no sofá da sala  
 [de visitas;  
 este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
 Hoje sou funcionário público.  
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
 Mas como dói!

**BEIRA-MAR**

Sou moradora das areias,  
 de altas espumas. Os navios  
 passam pelas minhas janelas  
 como o sangue nas minhas veias,  
 como os peixinhos nos rios...

Não têm velas e têm velas;  
 e o mar tem e não tem sereias;  
 e eu navego e estou parada,  
 vejo mundos e estou cega,  
 porque isto é mal de família,  
 ser de areia, de água, de ilha...  
 E até sem barco navega  
 quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,  
 que tudo é mar – e mais nada.

## EU AINDA NA BERLINDA: CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO X BEIRA-MAR

Dando prosseguimento ao tema da autodefinição, segue-se com a análise de outro par de poemas para reforçar a diferença significativa dos caracteres.

De Drummond, optou-se pela “Confidência do itabirano”, constante do livro *Sentimento do mundo* (1940), que representa, na obra do autor em questão, um ingresso mais efetivo no combate político-social, acentuado em *A rosa do povo*. Segundo as palavras do próprio poeta, a coletânea possui uma grande relevância para sua maturidade poética. Ao aceitar a solicitação da *Revista Acadêmica* para apresentar sua autobiografia, o autor referiu-se ao livro da seguinte maneira:

Meu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das Almas* (1934) alguma coisa se compôs, se organizou: o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940). Só as elementares. (DRUMMOND, apud MONTEIRO, Salvador e KAZ, Leonel, 1998. p.114)

Isto posto, vamos aos versos.

Uma característica muito marcante em Drummond é a relevância dos títulos de seus poemas. Antes do primeiro verso, sua poesia já diz muita coisa, apenas com o título escolhido para sintetizar o poema. Ao contrário de Cecília, que tem vários títulos repetidos e livros inteiros sem dar nome a nenhum poema, como: *Canções* e *Solombra*; ou identificando-os apenas com alguns algarismos, como: *Morena, pena de amor, Cânticos, Metal rosicler* e *Doze noturnos de Holanda & O aeronauta*, o poeta mineiro atribui singular importância a esse elemento. Com o texto aqui selecionado não foi diferente.

Ao nomeá-lo “Confidência do itabirano”, já deixa sugeridas ao leitor várias nuances de sua poética: o alto teor confessional e biográfico dos versos e a questão da contingência. O

caráter propositalmente biográfico já foi citado. Quanto à questão do confessionalismo, é necessário atentar para o fato de que ele nunca se realiza da maneira piegas dos livros de auto-ajuda, mas a partir de um investimento lírico-formal apurado e de uma universalização de angústias pessoais.

A contingência supracitada refere-se à constante relação de causa e efeito que lhe perpassa os poemas. Nesse, por exemplo, a razão de o sujeito-poético ser tristonho e altivo é proveniente da naturalidade itabirana. Em diversos momentos, Drummond vai manifestar-se através de silogismos como: todo itabirano é triste / eu sou itabirano / logo, eu também sou triste. Em vez de uma poesia fluida, o que se tem é um emaranhado de relações de causa e efeito, tese e antítese, afirmação e negação.

Na primeira estrofe, a contingência é manifestada sem rodeios. Nela é importante ressaltar a necessidade de elementos palpáveis, sobretudo minerais, para dar conta da descrição de sua personalidade: “Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas.” As imagens poéticas drummondianas partem geralmente do concreto. Através de um paralelismo sintático, calçada transforma-se em alma, provocando uma brusca alteração semântica. O que era material, concreto e objetivo, tornou-se imaterial, abstrato e subjetivo, com a simples troca de um substantivo por outro. Só os grandes poetas são capazes de uma operação tão precisa, por meio de um procedimento aparentemente tão banal.

Na segunda estrofe, ocorre a enumeração das heranças trazidas da terra natal:

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...

Como é comum no autor, realiza-se a ruptura do campo semântico no último verso. A estrofe começa com elementos materiais e termina com elementos psicológicos. Esse procedimento é bastante sintomático em sua poética e considera-se muito acertada sua

autodefinição como poética de sete faces e não fases, pois, se assim o fosse, demandar-se-ia uma seqüenciação excludente e monolítica, ao passo que faces podem existir simultaneamente, sem prejuízo de qualquer delas. A poética drummondiana é pesada, também, pelo fato de ser acumulativa e não de dissolução temática. É uma poética densa, entre outras coisas, porque mistura temas, procedimentos estéticos e inquietações filosóficas num mesmo poema, de uma só vez. Enquanto na primeira estrofe o eu-lírico descreve sua constituição psicológica em nível material, na segunda, ele o fará em nível sentimental. Aqui encontra-se a origem do desejo e do masoquismo do sujeito poético: “E o hábito de sofrer, que tanto me diverte / é doce herança itabirana.” Mais uma vez, define-se através de um oxímoro: prazer proveniente da dor.

O poema se encerra com uma constatação: “Itabira é apenas uma fotografia na parede” e um lamento: “Mas como dói!” Drummond não é poeta de constatação passiva, mas autor de contestação permanente. O recurso léxico que vai utilizar para manifestar tamanho inconformismo é a conjunção adversativa “mas” e suas variantes. Interessam menos ao escritor os fatos e mais a repercussão afetiva deles no indivíduo. Ao completar uma constatação lógica com uma apreciação afetiva do sujeito, denuncia a supremacia do indivíduo sobre os fatos. Baudelaire, um dos fundadores da modernidade ocidental, emite a seguinte afirmação: “Para se penetrar a alma de um poeta tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é a sua obsessão.” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 45). Adotando-se esse procedimento a Drummond, constata-se que a palavra que aparece mais amiúde é a conjunção subordinativa “mas”. Logo, pode-se inferir que a grande obsessão do poeta é a necessidade de contrariar, seja por natureza íntima ou por questões ideológicas. Contrariar o sistema, Deus, a si próprio; jamais aquiescer placidamente: “Meu nome é tumulto, e escreve-se / na pedra.”



De Cecília, selecionou-se “Beira-mar”, do livro *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, para prosseguir na trilha de sua autodefinição. Esta obra representa o momento poético ceciliano em que mais se podem apreender seus traços biográficos. Há uma série de afirmações líricas em primeira pessoa que se coadunam com as declarações “reais” a respeito de si, bem como reminiscências da infância. O livro drummondiano que se assemelha a este, devido à predominância do biográfico recriado liricamente, é *Boitempo*, de 1968 e suas seqüências. É interessante ressaltar a diferente maneira de realizarem tal intento. Enquanto Drummond “expõe-se cruamente nas livrarias”, com riqueza de detalhes e nomes de pessoas e lugares numa espécie de memorialismo lírico, Cecília é mais parcimoniosa no que toca à exposição de dados pessoais. Um exemplo, o poema intitulado “Tapete”, presente na seção intitulada “Os dias felizes”, em que se encontra, nas primeira e segunda estrofes: “No tapete chinês há dois homens sorridentes / que dia e noite dão de comer uma eterna comida / a duas aves gorduchas que comem sem pausa e sem movimento. // Todos vão e vêm por cima deste tapete redondo / com uma ponte longínqua sobre um céu amarelo.” Nele, pode-se perceber claramente uma reminiscência de infância recriada liricamente, a partir das declarações da autora na citada entrevista a Pedro Bloch:

Em pequena (“eu era uma menina secreta, quieta, olhando muito as coisas, sonhando”) tive tremenda emoção quando descobri as côres em estado de pureza, sentada num tapete persa. Caminhava por dentro das cores e inventava o meu mundo. Depois, ao olhar o chão, a madeira, analisava os veios e via florestas e lendas. Do mesmo jeito que via côres e florestas, depois olhei gente. Há quem pense que meu isolamento, meu modo de estar só (“quem sabe se é porque descendo de gente da Ilha de São Miguel em que até se namora de uma ilha para outra?”) é distância, quando, na realidade, é a minha maneira de me deslumbrar com as pessoas, analisar seus veios, suas florestas.” (BLOCH, 1964, p.34).

Outro momento biográfico, porém, mais explícito, são as oito elegias que finalizam o livro em questão, compostas e dedicadas à memória da avó Jacinta Garcia Benevides, que a criara e por quem nutria imenso amor e admiração, como declara em outro trecho da entrevista:

Vovó era uma criatura extraordinária. Extremamente religiosa, rezava todos os dias. E eu perguntava: “por quem você está rezando?” “Por todos as pessoas que sofrem.” Era assim. Rezava mesmo pelos desconhecidos. A dignidade, a elevação espiritual de minha avó influíram muito na minha maneira de sentir os sêres e a vida. (BLOCH, 1964, p. 35).

Antes de analisar o poema selecionado para esta seção, elenca-se, a título de ilustração, vários outros em que o eu-lírico se autodefine, transcrevendo as passagens textualmente: em “Auto-retrato”, encontra-se, na sexta estrofe:

Não permaneço.  
Cada momento  
é meu e alheio.  
Meu sangue deixo,  
breve e surpreso,  
em cada veio  
semeado e isento.  
Meu campo, afeito  
à mão do vento,  
é alto e sereno:  
amor. Desprezo.” (MEIRELES, 2001, pp. 457-458)

Em “Compromisso”, lê-se, na sexta estrofe:

Esta sou eu – a inúmera.  
Que tem de ser pagã como as árvores  
e, como um druida, mística.  
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.  
Com o entendimento tácito,  
instintivo,  
das raízes, da nuvens,  
dos bichos e dos arroios caminheiros. (MEIRELES, 2001, p. 462)

Na primeira estrofe de “Suspiro”, há: “Não tenho nada com as pessoas, / Tenho só contigo, meu Deus. (MEIRELES, 2002, p.479). Em “Desenho”, em que narra liricamente as lembranças de sua infância, na sexta estrofe, encontra-se:

E minha avó cantava e cosia. Cantava  
canções de mar e de arvoredo, em língua antiga.  
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos  
e palavras de amor em minha roupa escritas. (MEIRELES, 2001, p. 523-4)

Em “Inscrição”, nas primeira e segunda estrofes, tem-se:

Sou entre flor e nuvem,  
estrela e mar.  
Por que havemos de ser unicamente humanos,  
limitados em chorar?

Não encontro caminhos  
fáceis de andar.  
Meu rosto vário desorienta as firmes pedras  
que não sabem de água e ar. (MEIRELES, 2001, p. 543)

Em “Constância do deserto”, encontra-se:

Em praias de indiferença  
navega meu coração.  
Impossível, permanência.  
Impossível, direção.  
E assim por toda a existência  
desencanto e devoção. (MEIRELES, 2001, p. 549)

Na última estrofe de “Trânsito”, há:

Começo mais além:  
onde tudo isso acaba, e é solidão.  
Onde se abraçam céu e terra, caladamente,  
e nada mais precisa explicação. (MEIRELES, 2001, pp. 522-3)

E, finalmente, em “Mudo-me breve”, na primeira estrofe, lê-se:

Recobro espuma e nuvem  
e areia frágil e definitiva.  
Dispõem de mim o céu e a terra,  
para que minha alma insolúvel  
sozinha apenas viva. (MEIRELES, 2001, p. 556)

Após esses longos parênteses, passemos enfim ao poema escolhido para esta seção:  
“Beira-mar”.

Na primeira estrofe, o eu-lírico autodefine-se como um ser isolado do convívio humano e em perfeita comunhão com os elementos naturais. Enquanto Drummond utiliza o que é sólido e rígido para marcar sua personalidade: “Oitenta por cento de ferro nas almas.”, Cecília elege elementos fluidos e maleáveis para definir-se: “Sou moradora das areias, / de altas espumas.”

Na segunda estrofe, encontra-se ratificado mais uma vez um momento de comunhão com o pensamento oriental: “Não têm velas e têm velas; / e o mar tem e não tem sereias; e eu navego e estou parada, / vejo mundos e estou cega. Para o pragmatismo do Ocidente, estes versos não fazem o menor sentido e podem até soar insanos; porém, estão em perfeita sintonia com os princípios orientais mais remotos. É ainda Octavio Paz quem diz:

O pensamento oriental não sofreu desse horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do “isto ou aquilo”. Já no mais antigo upanixade, se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários (...) Toda a história do pensamento oriental parte dessa antiqüíssima afirmação, do mesmo modo que a do Ocidente se origina da de Parmênides. (PAZ, 1982, p. 124).

E termina a estrofe “justificando” seu alheamento atávico: “E até sem barco navega / quem para o mar foi fadada.”

Na última estrofe, há uma mudança de eu-lírico e de modo verbal, para concluir-se o poema com uma benção proferida à poetisa e uma “lição” que deverá ser internalizada. Mais uma vez, diferentemente de Drummond, que utiliza este expediente em vários momentos poéticos, aqui tem-se um raro momento em que a autora denomina o sujeito-poético com seu próprio nome, reforçando o biografismo predominante neste livro, o que não costuma ser recorrente em sua poética.

**O LUTADOR**

Lutar com palavras  
 É a luta mais vã.  
 Entretanto lutamos  
 mal rompe a manhã.  
 São muitas, eu pouco.  
 Algumas, tão fortes  
 como o javali.  
 Não me julgo louco.  
 Se o fosse, teria  
 poder de encantá-las.

Mas lícido e frio,  
 apareço e tento  
 apanhar algumas  
 para meu sustento  
 num dia de vida.  
 Deixam-se enlaçar,  
 tontas à carícia  
 e súbito fogem  
 e não há ameaça  
 e nem há sevícia  
 que as traga de novo  
 ao centro da praça.

Insisto, solerte.  
 Busco persuadi-las.  
 Ser-lhes-ei escravo  
 de rara humildade.  
 Guardarei sigilo  
 de nosso comércio.  
 Na voz, nenhum travo  
 de zanga ou desgosto.  
 Sem me ouvir deslizam,  
 perpassam levíssimas  
 e viram-me o rosto.

Lutar com palavras  
 parece sem fruto.  
 Não têm carne e sangue...  
 Entretanto, luto.

Palavra, palavra  
 (digo exasperado),  
 se me desafia,  
 aceito o combate.  
 Quisera possuir-te  
 neste descampado,  
 sem roteiro de unha

**VÔO**

Alheias e nossas  
 as palavras voam.  
 Bando de borboletas multicores,  
 as palavras voam.  
 Bando azul de andorinhas,  
 bando de gaivotas brancas,  
 as palavras voam.  
 Voam as palavras  
 como águias imensas.  
 Como escuros morcegos  
 como negros abutres,  
 as palavras voam.  
 Oh! alto e baixo  
 em círculos e retas  
 acima de nós, em redor de nós,  
 as palavras voam.

E às vezes pousam.

ou marca de dente  
nessa pele clara.  
Preferes o amor  
de uma posse impura  
e que venha o gozo  
da maior tortura.

Luto corpo a corpo,  
luto todo o tempo,  
sem maior proveito  
que o da caça ao vento.  
Não encontro vestes,  
não seguro formas,  
é fluido inimigo  
que me dobra os músculos  
e ri-se das normas  
da boa peleja.

Iludo-me às vezes,  
pressinto que a entrega  
se consumará.  
Já vejo palavras  
em coro submisso,  
esta me ofertando  
seu velho calor,  
outra sua glória  
feita de mistério,  
outra seu desdém,  
outra seu ciúme,  
e um sábio amor  
me ensina a fruir  
de cada palavra  
a essência captada,  
o sutil queixume.  
Mas ai! é o instante  
de entreabrir os olhos:  
entre beijo e boca  
tudo se evapora.

O ciclo do dia  
ora se conclui  
e o inútil duelo  
jamais se resolve.  
O teu rosto belo,  
Ó palavra, esplende  
na curva da noite /que toda me envolve.  
Tamanha paixão / e nenhum pecúlio.  
Cerradas as portas / a luta prossegue  
nas ruas do sono.

## LIDANDO COM O VERBO: O LUTADOR X VÔO

A presente seção propõe-se a comparar a maneira de cada eu-lírico relacionar-se com a palavra, “instrumento de trabalho” e fonte constante de ocupação. Mais uma vez, nota-se uma diferença significativa nas posturas dos sujeitos poéticos. Começemos por Drummond.

O poema selecionado para este fim denomina-se “O lutador”, de *José* (1942), em que há uma retomada da introspecção solipsista, uma das características marcantes do autor. Posterior a *Sentimento do mundo*, em que a coletividade era a pedra de toque, aqui o poeta volta a olhar para dentro e vai cantar a solidão e o desamparo humano, em nível individual.

Já no título, o eu-lírico denuncia que sua maneira de se relacionar com a palavra está longe de ser tranqüila e contemplativa. Para isso, utiliza um substantivo com feição verbal e adjetiva (lutador = aquele que luta), mostrando o quanto há de ativo e problemático nesse relacionamento. O foco da questão, embora tendo a palavra como tema, está no sujeito e não no objeto. O que se coloca em destaque é a ação do sujeito na perseguição do objeto.

A primeira estrofe se abre com uma constatação: “Lutar com palavras / é a luta mais vã.” Porém, como já foi dito, Drummond não é um poeta de constatações, mas de contestações e, quanto maior o desafio, mais interesse será desperto no eu-lírico. Após o truísmo de abertura: “Lutar com palavras / é a luta mais vã.”, começa a relatar sua impotência diante das palavras e apresenta um jogo de negaceio entre elas e ele. No décimo primeiro verso há uma revelação de sua postura poética, quando adjetiva-se “lúcido e frio” na lida com o verbo, ressaltando mais uma vez o alto grau de investimento intelectual e consciente de seu processo de criação, em que coloca a emoção para um segundo plano.

Na segunda estrofe, prossegue-se com a tentativa tenaz, porém infrutífera, de o eu-lírico subjugar as palavras, adotando uma pseudo-submissão, que não convence as indiferentes e, estas sim, sagazes “criaturas”.

Na terceira estrofe há um esmorecimento do eu-lírico, devido ao caráter impalpável do objeto do desejo de conquista, seguido de uma necessidade quase automática de continuar a peleja: “Lutar com palavras / parece sem fruto. / Não têm carne e sangue... / Entretanto, luto”. Outro expediente costumeiro na obra do autor encontra-se nessa estrofe: a de ressaltar no significante (forma) o conteúdo do significado. No momento em que ocorre um esmorecimento do eu-lírico diante de seu fracasso ante às palavras, ele encurta a estrofe para demonstrar a diminuição do fôlego que o vinha até então animando em sua tenaz empresa. Ou seja, ilustra seu desânimo momentâneo com a escassez de palavras.

Na quarta estrofe, a relação de embate com o verbo adquire um caráter erótico e a hesitação de outrora transforma-se em excitação, provocada pela indiferença do objeto. Aqui, torna-se patente o quão vital e visceral é a relação de Drummond com a palavra, que chega quase a ganhar corpo em seus versos. Por isso a quantidade de imagens construídas a partir de elementos materiais.

Na quinta estrofe, prossegue seu injusto embate corporal com o verbo, pois, como afirma: “Não encontro vestes, / não seguro formas, / é fluido inimigo.”

Na sexta estrofe, o eu-lírico entrega-se a devaneios e vislumbra seu triunfo sobre as palavras para, no final, perceber que tudo não passa de uma ilusão.

A última estrofe corrobora a vitória da palavra sobre o poeta ao findar do dia. Porém, o eu-lírico não se dá por vencido e deseja continuar a peleja nas “ruas do sono”.

Esse poema ilustra como é a postura de Drummond no processo de escrita, marcada por uma tensa e intensa atividade consciente. Em momento algum vislumbra-se a possibilidade de aceitação passiva da inspiração. É transpiração o tempo todo, quando não “piração”, devido ao excesso de pré e (pós) ocupação com a palavra.

No poema ceciliano, denominado “Vôo”, pertencente a uma reunião póstuma de dispersos da autora, encontra-se uma postura totalmente diferente. Para marcar mais uma vez



a distinção entre ambos, o título já é bastante esclarecedor. Como foi dito, em Drummond percebe-se o predomínio do sujeito; já em Cecília, o foco é o “comportamento” do objeto (vôo).

No poema em análise, o eu-lírico lida com a palavra de uma maneira desapegada e tranqüila. Inicia-o afirmando: “Alheias e nossas / as palavras voam.” A partir dessa constatação consegue-se a placidez necessária para aguardar a “visita” do verbo, sem maiores sofrimentos. Encontra-se aqui, novamente, uma postura em consonância com o pensar oriental. O sujeito poético empreende no seu trato com as palavras o que os orientais denominam Wu-wei – a “inação” ou, mais propriamente, “não-interferência no curso natural das coisas.”<sup>6</sup> Já que a palavra é o meio mais “natural” de expressão do ser humano, basta que relaxemos e aguardemos o momento de fusão entre sujeito e objeto, sem desespero nem açodamento, como conclui o eu-lírico no último verso do poema. Este se abre com a constatação já mencionada, seguida de elementos alados para descrever o comportamento e feição das palavras: “borboletas, andorinhas, gaivotas, águias, morcegos, abutres”, e termina com a assertiva “E às vezes pousam”. Dois ensinamentos podem ser extraídos de tal conclusão, que falam muito da personalidade da autora.

Primeiro, sua contemplação criativa diante dos fatos, sem maiores sobressaltos. Nela encontra-se internalizado e posto em prática o exercício do Wu-wei. Muito além de passividade engessante, o que se percebe na postura da autora é uma aceitação e consciência de sua condição de co-participante no mistério que é existir. Ela pratica em sua poética os ensinamentos de D. Elhers: “Não corra atrás das borboletas. Plante uma flor em seu jardim e elas virão até ela.” Cecília se lança no ofício de poeta e aguarda o momento da “iluminação”.

A segunda lição contida neste verso encontra-se no adjunto adverbial “às vezes”. Ou seja, não necessariamente as palavras pousam – transformam-se em poesia. Aqui encontra-se

---

<sup>6</sup> *Enciclopédia Novo Século*. Vol. 11. São Paulo: Visor do Brasil, 2002.

implícita a noção de complementaridade dos opostos, sem benefício de um em detrimento de outro. É como se a autora dissesse que sucesso e fracasso são lados de uma mesma moeda, como a noite faz parte do dia, a morte faz parte da vida, e é necessário que aceitemos ambos com resignação e firmeza espiritual, para não embarcarmos na esquizofrenia de perseguição do sucesso e da felicidade, às custas de muito Prozac e pouco autoconhecimento.

## VERSOS À BOCA DA NOITE

Sinto que o tempo sobre mim abate  
sua mão pesada. Rugas, dentes, calva...  
Uma aceitação maior de tudo,  
e o medo de novas descobertas.

Escreverei sonetos de madureza?  
Darei aos outros a ilusão de calma?  
Serei sempre louco? Sempre mentiroso?  
Acreditarei em mitos? Zombarei do mundo?

Há muito suspeitei o velho em mim.  
Ainda criança, já me atormentava.  
Hoje estou só. Nenhum menino salta  
de minha vida para restaurá-la.

Mas se eu pudesse recomeçar o dia!  
Usar de novo minha adoração,  
meu grito, minha fome... Vejo tudo  
impossível e nítido, no espaço.

Lá onde não chegou minha ironia,  
entre ídolos de rosto carregado,  
ficaste, explicação de minha vida,  
como os objetos perdidos na rua.

As experiências se multiplicaram:  
viagens, furtos, altas solidões,  
o desespero, agora cristal frio,  
a melancolia, amada e repelida,

e tanta indecisão entre dois mares,  
entre duas mulheres, duas roupas.  
Toda essa mão para fazer um gesto  
que de tão frágil nunca se modela,

e fica inerte, zona de desejo  
selada por arbustos agressivos.  
(Um homem se contempla sem amor,  
se despe sem qualquer curiosidade).

Mas vêm o tempo e a idéia de passado  
visitar-te na curva de um jardim.  
Vem a recordação, e te penetra  
dentro de um cinema, subitamente.

E as memórias escorrem do pescoço,  
do paletó, da guerra, do arco-íris;  
enroscam-se no sono e te perseguem,

## RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

Eu não tinha essas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha esse coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
– em que espelho ficou perdida  
a minha face?

à busca de pupila que as reflita.

E depois das memórias vem o tempo  
trazer novo sortimento de memórias,  
até que, fatigado, te recuses  
e não saibas se a vida é ou foi.

Esta casa, que miras de passagem,  
estará no Acre? na Argentina? em ti?  
que palavra escutaste, e onde, quando?  
seria indiferente ou solidária?

Um pedaço de ti rompe a neblina,  
voa talvez para a Bahia e deixa  
outros pedaços, dissolvidos no atlas,  
em País-do-riso e em tua ama preta.

Que confusão de coisas ao crepúsculo!  
Que riqueza! Sem préstimo, é verdade.  
Bom seria captá-las e compô-las  
num todo sábio, posto que sensível:

uma ordem, uma luz, uma alegria  
baixando sobre o peito despojado.  
E já não era o furor dos vinte anos  
nem a renúncia às coisas que elegeu,

mas a penetração no lenho dócil,  
um mergulho em piscina, sem esforço,  
um achado sem dor, uma fusão,  
tal uma inteligência do universo

comprada em sal, em rugas e cabelo.

## SENILIDADE COMO ENVILECIMENTO: VERSOS À BOCA DA NOITE X

### RETRATO

O envelhecimento é visto, tanto por Cecília quanto por Drummond, de maneira negativa. Os sentimentos provocados por esta faceta da condição humana são de desconforto e de contrariedade. Porém, mesmo comungando de semelhante sensação, reagem mais uma vez de maneiras bem distintas. Enquanto em “Retrato” o eu-lírico apresenta uma constatação desagradável: “Eu não dei por esta mudança / tão simples, tão certa, tão fácil.”, em “Versos à boca da noite, o sujeito poético, além de constatar a mudança sofrida, lamenta-a e registra seu inconformismo.

Começemos por Cecília Meireles. O poema selecionado para ilustrar sua postura diante do envelhecimento denomina-se “Retrato” e faz parte do livro *Viagem*. Nele, apresenta-se um momento em que o eu-lírico compara sua aparência atual com uma fotografia antiga, que lhe denuncia quão negativo foi o saldo da passagem do tempo.

Na primeira estrofe, apresentam-se as transformações externas ocorridas em seu semblante, que vão acarretar alterações internas como: tristeza nas feições, vazio no olhar e amargura nos lábios. A perplexidade do sujeito é provocada pela diferenciação notada em seu rosto, que se estenderá por todo o resto de seu ser.

Na segunda estrofe, além das mudanças sofridas nas feições, encontram-se as transformações ocorridas na maneira de agir do eu-lírico, fruto da passagem cruel do tempo. Importante ressaltar que, em momento algum, o sujeito poético revolta-se com a nova condição, lamentando-a apenas e empreendendo algumas duras constatações, sem travo de contestação. Mais uma vez, percebe-se a aceitação estóica de um evento desagradável. A debilidade das mãos vai acarretar uma prostração emocional ao eu-lírico: “Eu não tinha esse coração / que nem se mostra.” Permita-se uma extrapolação: depois de pesquisar e conhecer

um pouco mais a fundo a personalidade da autora, fica difícil resistir à tentação de tecer algumas ilações, que se sustentam em dados biográficos, não explícitos no poema. Que Cecília está lamentando contidamente a chegada da velhice, não resta a menor dúvida, pois o texto é bastante claro nesse sentido. O que se considera oportuno – e que talvez não caiba numa análise – é o porquê de tal lamentação. O que se demonstra aqui não é a tristeza de uma bela mulher frente à decrepitude física, mas o descontentamento de uma “operária da poesia” com as limitações que a velhice lhe impõe. Isso pode ser confirmado com uma passagem da entrevista a Pedro Bloch:

Nunca esperei por momento algum na vida. Vou vivendo todos os momentos da melhor maneira que posso. Quero realizar coisas, não para ser a autora, mas para dar-me, para contribuir em benefício de alguém ou de alguma coisa. Quando adoeci e tinha que repousar uma hora depois do almoço, ficava calculando quanto poema deixava de escrever, quanta coisa linda deixava de ler e conhecer naquelas horas perdidas. (BLOCH, 1964, p. 36)

A última estrofe encerra o poema com uma “confissão” do descuido do eu-lírico: “Eu não dei por esta mudança / tão simples, tão certa, tão fácil.” E um questionamento – “Em que espelho ficou perdida / a minha face?” – que trai uma recusa em enxergar-se da maneira atual. O sujeito não se reconhece na aparência de hoje e sugere que, ao menos interiormente, continua sendo a pessoa de outrora.

De Drummond selecionou-se o poema “Versos à boca da noite”, contido em *A rosa do povo*, de 1945. O livro representa, junto com *Sentimento do mundo*, a presença mais efetiva do poeta nas questões político-sociais. Porém, diferencia-se daquele por apresentar um tom menos soturno e contrabalançar a denúncia das mazelas coletivas com as individuais, ou lembrar-nos de que as grandes tragédias provêm de indivíduos e de que o universal é composto do prosaico. Com essa obra, Drummond participa de maneira mais próxima do sofrimento humano e oferece-nos alguma esperança – o que não é usual em sua obra –, como na última estrofe do poema de abertura, intitulado “Consideração do poema”: “O beijo ainda é

um sinal, perdido embora, / da ausência de comércio, boiando em tempos sujos”(p.115); na última estrofe de “Nosso tempo”, que é um mosaico das mazelas contemporâneas universais, encontra-se:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.” (DRUMMOND, 2002, p. 130);

Na última estrofe de “Passagem da noite” – metáfora da necessidade de reconstrução após um momento de devastação universal –, em que se lê:

Mas salve, olhar de alegria!  
E salve, dia que surge!  
Os corpos saltam do sono,  
o mundo se recompõe.  
Que gozo na bicicleta!  
Existir: seja como for.  
A fraterna entrega do pão.  
Amar: mesmo nas canções.  
De novo andar: as distâncias,  
as cores, posse das ruas.  
Tudo que à noite perdemos  
se nos confia outra vez.  
Obrigado, coisas fiéis! Saber que ainda há florestas,  
sinos, palavras; que a terra  
prosegue seu giro, e o tempo  
não murchou; não nos diluímos!  
Chupar o gosto do dia!  
Clara manhã, obrigado,  
o essencial é viver.” (DRUMMOND, 2002, pp. 132-3).

É impossível esquecer que o citado livro data de 1945, epílogo da Segunda Guerra Mundial, devido à recorrência com que o autor atenta para a importância e gravidade desse período.

E, dessa forma, vários outros exemplos poderiam ser fornecidos. Porém, a finalidade é analisar o poema “Versos à boca da noite”, para discorrer sobre a visão do autor em relação à velhice. Vamos a ele.

Na primeira estrofe, como no poema de Cecília, o eu-lírico denuncia as transformações externas trazidas pela senilidade: “Rugas, dentes, calva...”, que vão acarretar uma mudança interna no sujeito: “Uma aceitação maior de tudo, / e o medo de novas descobertas.” Porém, Drummond não se contenta em constatar, ele necessita devolver seu mal-estar através de imprecações e julgamentos. No poema, sua revolta é contra o tempo, que sobre ele “abate sua mão pesada.” O adjetivo tem de estar presente para conferir um juízo de valor à constatação percebida.

Na segunda estrofe, ele cogita uma série de possibilidades para preencher tal período da vida, de maneira irônica e pessimista. É interessante notar que, enquanto para o senso comum a velhice é sinal de tranqüilidade e sabedoria, trazidas pela experiência de vida, para Drummond representa o período mais incerto. Tanto assim que vai construir a estrofe com várias interrogações, derrubando por terra o truísmo de que envelhecimento é igual a placidez sapiente adquirida ao longo dos anos.

Na terceira estrofe, denuncia sua solidão e desamparo diante da desagradável etapa da vida e faz uma confissão de seu envelhecimento prematuro: “Há muito suspeitei o velho em mim. Ainda criança, já me atormentava.” Agora que tal realidade chegou, não sabe como encará-la.

Na quarta estrofe, o eu-lírico vislumbra animado uma segunda chance e ele mesmo desilude-se com tal perspectiva: “Vejo tudo / impossível e nítido, no espaço.” Ou seja, o que passou passou.

Na quinta estrofe, o sujeito poético constata a passagem inexorável do tempo e faz mais uma velada *mea culpa*: “Lá onde não chegou minha ironia.” Enquanto na terceira estrofe ele denuncia sua antiga rabugice, aqui apresenta a maneira que encontrou de manifestá-la: a ironia. Através dela, externa sua visão pessimista e negativa de si próprio e do mundo à sua volta.



Na sexta estrofe, o autor enumera uma série de experiências vivenciadas ao longo da existência e, como não poderia deixar de ser, em maioria negativas: “Furtos, altas solidões, / o desespero, agora cristal frio, / a melancolia, amada e repelida.” Percebe-se que o apresentado até o momento é uma revolta com a chegada da velhice, permeada por um profundo arrependimento por não ter vivido de maneira mais leve e prazerosa. O envelhecimento é mais amargo porque acompanhado da frustração de não ter conhecido a despreocupação jovial no tempo adequado.

Na sétima estrofe, dá prosseguimento à *mea culpa* e, dessa vez, critica sua natureza indecisa, tímida e desajeitada para relacionar-se: “Toda essa mão para fazer um gesto / que de tão frágil nunca se modela.” A idade avançada lembra-o não do que passou, mas do que poderia ter sido e não foi, devido à sua personalidade arredia e vacilante.

Na oitava estrofe, apresenta outra consequência da velhice: a diminuição do vigor sexual, que acarreta mais prostração ao eu-lírico. Nessa altura do poema, encerra-se a enumeração das transformações ocorridas no sujeito, advindas da senilidade, que são de ordem estética, intelectual, emocional e sexual.

Na nona estrofe, bem ao feitio drummondiano, através da conjunção adversativa “mas”, o eu-lírico muda o foco narrativo, que estava no sujeito, para transferi-lo ao objeto propriamente dito (a velhice). Até aqui apresentava as reações do sujeito diante do fator. Agora, começa a esboçar uma definição do que seja a velhice e como ela se manifesta: irrompe subitamente através da memória do indivíduo, que começa a se fixar no passado.

Na décima estrofe, através da enumeração caótica e de uma personificação das memórias, apresenta o caráter tirânico e desconfortável de como elas vão impor-se ao sujeito, independente de sua aquiescência ou vontade.

Na décima-primeira estrofe, a memória, em conluio com o tempo, põe o indivíduo em plena confusão mental, sem nenhuma capacidade de discernimento e organização das

experiências vividas, prosseguindo dessa forma nas décima-segunda e décima-terceira estrofes.

Na décima-quarta estrofe, o eu-lírico retoma as rédeas do discurso com uma exclamação e um anseio por conseguir organizar as memórias num indivíduo que, embora debilitado fisicamente pelo passar dos anos, conquistou a sapiência por meio deles. É necessário lembrar que se trata de um anseio hipotético do autor, não condizendo, infelizmente, com a realidade dos fatos: “Bom **seria** captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível.” (grifo nosso).

Na décima-quinta estrofe, vislumbra como se daria tal processo de apaziguamento, permanecendo nessa abordagem até a décima-sétima estrofe.

Na décima-sexta estrofe, começa a delinear como deveria se processar tal mudança: “E já não era o furor dos vinte anos / nem a renúncia às coisas que elegeu.”

Na décima-sétima estrofe – o clímax de sua concepção fantasiosa do que seria uma velhice desejável –, encontra-se uma série de elementos que nada têm a ver com a personalidade até aqui analisada. Seu ideal de ventura conquistada pela experiência, ao contrário de sua constituição psicológica declarada (“Oitenta por cento de ferro nas almas”), constrói-se a partir de componentes fluidos e maleáveis. Vale a pena desmembrar essa estrofe verso a verso, para apontar o quão discrepante de ventura é a idéia do eu-lírico acerca de sua personalidade. No primeiro verso encontra-se que venturoso seria “a penetração no lenho dócil.” Pois bem, em botânica – repare que já se saiu do campo semântico duro e frio dos minerais, que definem sua constituição psicológica – lenho significa “principal tecido de sustentação e condução da seiva bruta nos caules e raízes.”<sup>7</sup> Ou seja, envelhecer seria o ingresso num estágio de firmeza (sustentação) e sabedoria (condução) das experiências vivenciadas ao longo dos anos (seiva bruta) nos caules (maturidade) e raízes (infância). É

---

<sup>7</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição Especial. Curitiba: Positivo, 2007.

como se a velhice lhe facultasse o direito de organizar mentalmente tudo o que viveu no calor dos acontecimentos, de maneira quase automática, como é imperativo que seja. Isso evoca as palavras de Riobaldo, explicando ao forasteiro de onde lhe vem aquela ânsia por explicações:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei nesse gosto, de especular idéia.” (ROSA, 1988, p. 3)

No segundo verso, tem-se: “um mergulho em piscina, sem esforço.” Saindo do campo semântico vegetal, parte para um elemento mais leve ainda: a água. É uma água “domesticada”, ou seja, um mergulho em piscina, sem onda nem correnteza como o mar e o rio, e que permite ao indivíduo a flutuação, sem necessidade de despender qualquer energia além da do mergulho. Repare o quanto há de fluidez e entrega nesse verso, o que dificilmente se encontra no aguerrido e questionador poeta em análise.

No terceiro verso, lê-se: “um achado sem dor, uma fusão.”. Aqui já começa a esmaecer a presença ostensiva do sujeito, que é uma característica marcante do autor. Enquanto os dois primeiros versos indicam uma participação ativa e deliberada do sujeito, neste o eu-lírico declara que a paz trazida pela velhice seria algo alcançado espontaneamente, sem o açoitamento e a angústia de uma busca conflitante. E, mais que isso, ao contrário da confusão que representa na décima-quinta estrofe, seria apenas um amálgama, uma integração natural na essência do indivíduo.

No quarto verso, há um esclarecimento do verso anterior: “tal uma inteligência do universo.” Ao invés de tentar compreender apenas racionalmente os fatos da vida, haveria uma comunhão com o existir, em que pensar e sentir possuem o mesmo valor. A inteligência não é atributo do sujeito ensimesmado, mas dele em comunhão com o universo.

É curioso notar que o ideal de felicidade construído por Drummond é composto dos elementos que engendram e estão na base da personalidade de Cecília: contemplação, entrega, renúncia das paixões, intelecto e emoção equilibradas etc.

No último verso, encontra-se: “comprada em sal, rugas e cabelo.” O poema termina com a prevalência da visão drummondiana dos fatos. Embora ele até vislumbre os benefícios de uma postura mais estóica e contemplativa, a atividade e a participação intelectual estão entranhadas na sua personalidade. Depois de uma estrofe inteira de enumeração dos prós alcançados com a velhice, ele vem nos lembrar de que tudo isso tem um preço, que é: sal (suor / esforço e lágrima / sofrimento), rugas e cabelos (decrepitude física). Essa é outra característica marcante na obra do poeta: a desconstrução. Quando o leitor está totalmente envolvido e absorto numa atmosfera agradável construída pelo autor, ele desfaz todo esse encantamento, através de irônica visão, mordaz e cruel, dos fatos. Definitivamente, a gratuidade não faz parte do seu repertório. Para ele, tudo tem um preço, que geralmente é muito alto.

## OFICINA IRRITADA

Eu quero compor um soneto duro  
como poeta algum ousara escrever.  
Eu quero pintar um soneto escuro,  
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu canto, no futuro,  
não desperte em ninguém nenhum prazer.  
E que, no seu maligno ar imaturo,  
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verso antipático e impuro  
há de pungir, há de fazer sofrer,  
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,  
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,  
claro enigma, se deixa surpreender.

## A DOCE CANÇÃO

Pus-me a cantar minha pena  
com uma palavra tão doce,  
de maneira tão serena,  
que até Deus pensou que fosse  
felicidade – e não pena.

Anjos de lira dourada  
debruçaram-se da altura.  
Não houve, no chão, criatura  
de que eu não fosse invejada,  
pela minha voz tão pura.

Acordei a quem dormia,  
Fiz suspirarem defuntos.  
Um arco-íris de alegria  
da minha boca se erguia  
pondo o sonho e a vida juntos.

O mistério do meu canto  
Deus não soube, tu não viste.  
Prodígio imenso do pranto:  
– todos perdidos de encanto,  
só eu morrendo de triste.

Por assim tão docemente  
meu mal transformar em verso,  
oxalá Deus não o aumente,  
para trazer o Universo  
de pólo a pólo contente!

## ESPECULAÇÕES METALINGÜÍSTICAS: OFICINA IRRITADA X A DOCE CANÇÃO

Na presente seção analisar-se-á como cada autor encara o fazer poético e o que pretende despertar no leitor a partir dele. Enquanto Drummond reafirma um pacto com a contemporaneidade, como já havia declarado anteriormente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (p. 80) e propõe-nos uma poética desagradável, procurando incomodar seu interlocutor, Cecília busca enlevá-lo, ainda que às custas das próprias penas. Enquanto um situa-se no presente, o outro volta-se para o passado e propõe o resgate do conceito de obra de arte integral, quando não havia separação entre música e poesia; não está-se referindo às propostas estéticas dos simbolistas, de sobressaltar a musicalidade dos versos, conferindo maior importância ao significante do que ao significado, mas a tempos mais remotos, em que música e poesia existiam efetivamente integrados. A poética cecilianiana apresenta uma opção pelo resgate do que é mais longínquo na história da humanidade, enquanto a drummondiana opta por fixar-se no momento presente e por vezes até no futuro. Começamos analisando o poema de Drummond, para levantarem-se mais distinções na maneira de elaboração criativa de cada um.

O poema escolhido para discorrer sobre o processo criativo do poeta itabirano denomina-se “Oficina irritada” e faz parte do livro *Claro enigma*, de 1951, dividido em seis seções, bastante marcado por especulações filosóficas e metalingüísticas. A maior parte de seus poemas vai tratar de questões universais de ordem abstrata. Representa um momento de introspecção filosófico-criativa em sua obra. O subjetivismo dá lugar ao transcendental. Vamos ao poema propriamente dito.

Como já foi sinalizado anteriormente, de um modo geral, na obra drummondiana os títulos são muito importantes para o entendimento dos poemas. Eis mais um exemplo

significativo. “Oficina irritada” contém uma série de informações veladas que iluminam o entendimento global do texto. O sintagma “Oficina irritada” possui pelo menos dois níveis de inteligência: um imediato e outro que vai descortinando-se paulatinamente ao leitor e complementando o primeiro no sentido de fornecer uma compreensão mais ampla do poema. Na acepção imediata do sintagma, percebe-se o quanto há de anti-romântico no processo criativo do autor em questão. A utilização do substantivo oficina para designação da *poiésis* denuncia como é trabalhoso e árduo o relacionamento do poeta com o ato de criar, em que rejeita a facilidade do bafejo da inspiração. Além de trabalhosa, é uma atividade que se pretende desagradável, negando o conceito de arte para deleite. Está-se diante de uma poética antilírica e antipática (no sentido de tentar coibir qualquer *pathos*, ou seja, qualquer emoção que fuja ao controle da razão “lúcida e fria”). A segunda acepção para o sintagma será apresentada ao longo da análise, pois só mais adiante ela passa a fazer sentido e a conferi-lo a algumas passagens obscuras.

O texto é uma obra de afirmação de uma poética a partir da desconstrução de outras. Enquanto no título há uma ruptura com a concepção romântica de poesia, no seu transcurso e sobretudo na primeira estrofe há uma ruptura com a concepção parnasiana, por meio da paródia a uma peça significativa do nosso mais significativo escritor de tal momento literário – Olavo Bilac –, intitulado “Profissão de fé”. De um lado, Bilac afirma: “Quero que a estrofe cristalina, / Dobrada ao jeito / Do ourives, saia da oficina / Sem um defeito.”<sup>8</sup> De outro, Drummond inicia afirmando: “Eu quero compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever. / Eu quero pintar um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler.” Se o conteúdo vai brandir a bandeira do Modernismo, rompendo com o conceito clássico de valorização estética e conferindo *status* artístico ao prosaico e ao não-belo, como preconizou Baudelaire, o poeta realizará esse anseio modernista respaldado por um rigor formal. Utilizará uma forma fixa

---

<sup>8</sup> BILAC, Olavo. *Olavo Bilac – Poesia*. Nossos Clássicos. São Paulo: Agir

tradicional – soneto composto de versos decassílabos – para reforçar o caráter de desconstrução que quer promover a partir dela. Seu lema é não se acomodar a nenhuma forma ou fôrma, ainda que se servindo de todas para negá-las. Tentemos estabelecer um pouco de ordem no caos de informações que se tem para administrar.

Na primeira estrofe, apresenta sua pretensão: compor um soneto duro. Uma característica marcante do autor é a conjugação entre o dizer e o fazer. No momento em que anseia por determinada idéia, ela “materializa-se em seus versos, tornando-se “criatura autônoma”, a ponto de, por vezes, desobedecer o criador, como em “Consideração do poema”: “Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono.” Nesse caso, o fazer foi superior ao querer, desautorizando a intenção do autor. A comunhão de Drummond com o verbo é tão intensa que, em sua poética, as palavras ganham vida, acordando de seu letárgico “estado de dicionário.”

Na segunda estrofe, continua expondo sua pretensão, fornecendo, no último verso, uma pista de como conseguirá seu intento: “Ao mesmo tempo saiba ser, não ser.” Aqui é como se advertisse de que se está diante de uma realidade bifurcada, em que aparência e essência não caminham juntas. Por exemplo: ao promover a ruptura com as estéticas anteriores, a partir de valores e procedimentos modernos (paródia), induz o leitor a pensar que está empreendendo uma apologia deste movimento, o que, mais adiante, perceber-se-á que não se dará necessariamente. Ao selecionar o léxico utilizado, cuidou de cunhar vocábulos que poderiam perfeitamente comunicar idéias díspares, inserindo o leitor numa confusão semântica, que servirá a seu propósito de desconstrução, como pode-se notar no primeiro verso da estrofe seguinte.

Na terceira estrofe, caracteriza seu verso como “antipático e impuro”. Pois bem, esses adjetivos tanto podem significar desagradável e sujo, reafirmando os valores estéticos baudelarianos e integrando o autor nessa escola literária, como podem significar



respectivamente: antipático (*anti-pathos*, resfriado de qualquer emoção) e impuro (não puro, ou seja, misturado de vários elementos). Com esse sentido é possível a coexistência de todas as outras escolas literárias até aqui rechaçadas, para a construção de uma nova poética. Tal hipótese é perfeitamente defensável, se lembrar-se o quanto Drummond é afeito às contingências. Ele tem plena consciência de que está inserido numa sucessão estético-literária, não se permitindo a ingenuidade pretenciosa de achar que pode construir algo realmente inaugural. O que há de novo em sua pretensão é esse amálgama de elementos díspares para a consecução de um outro elemento em que as micropartes diluem-se para formar um todo heterogêneo. Mas, da maneira que for – tanto se preferir-se a primeira ou a segunda hipótese para interpretar os adjetivos supracitados –, a finalidade da poética em questão é fazer pungir e sofrer. Não cabe mais, para o atual momento histórico-cultural, a velha concepção de arte para deleite. O último verso merece ser analisado à parte: “Tendão de Vênus sob o pedicuro.”

Essa definição aparentemente surreal sobre o seu verso pode perfeitamente ser elucidada com o auxílio da segunda acepção, que ainda não foi revelada, aceita para interpretar o título do poema. De acordo com o dicionário de etimologia, irritar vem do latim *irritare*<sup>9</sup> e significa anular – primeira sugestão velada: anulação do significado já cristalizado para o adjetivo, que equivale a irado, exasperado. Todos os outros cognatos desse vocábulo em latim (irritação, irritável) significam: por via semi-erudita – e aí tem-se a chave para dissolver a confusão semântica que o verso produz e avançar mais seguramente na leitura do complexo poema. É bom ressaltar-se aqui o costume do autor de dividir constrangimentos. Se lhe foi dificultoso engendrar tal poesia, que o leitor não seja poupado dos dissabores por ele experimentados ao “penetrar surdamente no reino das palavras”. Agora que se dominou a segunda acepção possível para a interpretação de irritada (por via semi-erudita), percebe-se a função destes vocábulos – Vênus, Arcturo – na arquitetura do poema, qual seja, a de conferir

---

<sup>9</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário de Etimologia Resumido*. Coleção Dicionários Especializados. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1996.

um tom erudito à obra apresentada. Nessa altura, encontra-se outro expediente muito utilizado por Drummond: a subversão da expectativa semântica de uma expressão cristalizada, para potencializar o efeito de uma nova informação, a partir de elementos desgastados pelo uso automatizado. Tendão de Vênus nos remete à expressão banalizada tendão ou calcanhar de Aquiles, que significa o ponto fraco de um indivíduo, por extensão semântica ao famigerado personagem da *Ilíada* de Homero, “herói legendário grego, filho de Tétis e Peleu, cuja educação esteve a cargo do preceptor Fênix e do centauro Quíron. Tétis, temerosa de uma morte prematura do filho, quis fazê-lo imortal, untando-o com ambrosia e mergulhando-o repetidas vezes nas águas do Estige. O corpo do herói ficou, assim, invulnerável, salvo o calcanhar, por onde a mãe o segurara.”<sup>10</sup>. Pois bem, ao introduzir de maneira insinuativa o personagem grego Aquiles, começa a conferir um tom erudito ao texto. Mas não se pode esquecer de que a presença do herói é apenas sugerida, sendo substituída no verso por Vênus, que, na mitologia, representa “antiga deusa itálica dos campos e dos jardins, equiparada à deusa grega Afrodite. Era cultuada especialmente como deusa do amor e dos prazeres (etimologia mais antiga: a cobiçada), portadora de felicidade (*Venus Felix*) e de vitória (*Venus victrix*). Por extensão, diz-se da mulher muito formosa.(...) Nas belas-artes, costuma ser representada nua, jovem e formosa, como **ideal de beleza** de cada época.”<sup>11</sup> (grifo nosso). Retomemos o contexto para a inserção de algumas considerações. O autor está definindo seu verso como “Tendão de Vênus sob o pedicuro.” Através de um emaranhado semântico, percebe-se que, na sua concepção, o verso ideal é aquele em que a Beleza (Vênus) representa o ponto fraco da poesia, pois fraudas o leitor por meio de um encantamento estético, ludibriando sua razão. Sendo assim, é necessário que esteja subjugada (sob) ao pedicuro (poeta). Por mais estranho que possa soar, é perfeitamente viável a equiparação de poeta a pedicuro, desde que se tenha acesso a algumas informações, apresentadas a seguir. As sílabas

---

<sup>10</sup> *Enciclopédia Novo Século*. Vol. 1. São Paulo: Visor do Brasil, 2002.

<sup>11</sup> *Enciclopédia Novo Século*. Vol. 12. São Paulo: Visor do Brasil, 2002.

de um verso são também chamadas de pés. De acordo com o dicionário, pedicuro é aquele que se dedica ao tratamento ou embelezamento dos pés. Aqui, vê-se mais uma vez Drummond promovendo uma (con) fusão de campos semânticos (estética corporal e poesia), através de uma subversão, para apresentar uma idéia nova. Enquanto o pedicuro se dedica ao embelezamento dos pés, o poeta dedicar-se-á ao aniquilamento da beleza dos versos, sílaba a sílaba (pé após pé de verso). Assim como havia desejado que fosse no quarto verso da segunda estrofe, aqui o seu verso soube “ao mesmo tempo ser e não ser”. Num primeiro contato, o verso ora analisado parece – e acaba sendo, pelo menos num primeiro momento – surreal. Mas, quando é perscrutado mais detidamente, descobre-se que está em perfeita consonância com a proposta estética almejada e defendida.

Na última estrofe o poeta apresenta-se consciente do risco que corre ao abraçar tão espinhosa opção estética e termina esperançoso, a despeito de todos os perigos. É necessário analisá-la verso a verso, para que essas afirmações façam sentido.

Primeiro verso: “Ninguém o lembrará: tiro no muro.” Ao decidir-se por uma poética tão discrepante e radical, arrisca-se a angariar a indiferença do leitor, que sequer conseguirá compreendê-la. A sobriedade dos versos poderá acarretar uma quebra na comunicação entre leitor e autor, contrário à comoção estética de outrora. A imagem do tiro no muro sugere a consciência do poeta de que poderá morrer do próprio veneno, pois, ao atirar-se num muro, o projétil pode ricochetear e atingir o autor do disparo. É como se dissesse que, ao tentar pungir o leitor com a acidez de seus versos, arrisca-se a provocar, não a antipatia desejada – que, embora negativa, ainda é um sentimento –, mas o desprezo: “ninguém o lembrará”. Está bem ciente da periculosidade de sua empresa, mas não se furta a encará-la. Isso remete ao poema “Morte no avião”, de *A rosa do povo*, em que o eu-lírico pressente seu fim num acidente aéreo e caminha heroicamente para o trágico destino. Drummond é poeta que não se furta ao

---

combate, ainda que ao preço da própria “vida”. Prefere o esquecimento literário à manutenção imbecilizante do *status quo*.

Segundo verso: “Cão mijando no caos, enquanto Arcturo”. Aqui ocorre efetivamente o encontro do sublime com o grotesco, do prosaico com o elevado. Outro recurso utilizado esporadicamente é o flerte com o escatológico. A imagem do cão mijando no caos ratifica o espaço garantido ao “apoético” e não-belo em sua obra. O sintagma “enquanto” que une a primeira imagem ao substantivo Arcturo, denuncia que o elevado e o baixo são facetas concomitantes da poética. O vocábulo Arcturo tem a função de preservar a erudição do poema.

Último verso: “Claro enigma, se deixa surpreender”, possui a função de desdizer tudo o que foi dito até aqui. O poema se abre com pretensões soturnas e claustrofóbicas: “Eu quero pintar um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler”, sustenta-se o tempo todo num tom hostil e finaliza surpreendentemente – sobretudo porque está-se falando de Carlos Drummond de Andrade – com um sinal de esperança. Em Astronomia, Arcturo define-se como: Estrela gigante de diâmetro vinte e duas vezes superior ao sol (...) Está relativamente próxima de nós, pois dista apenas 35 anos-luz do sol. Sua magnitude aparente é de 0,24, portanto, uma das mais brilhantes do céu, enquanto em valor absoluto a sua luminosidade é de oitenta e três vezes superior à do sol. (...) Seu nome, de origem latina significa *guarda da Ursa Maior*, uma vez que Arcturus parece dar guarda à Ursa Maior.”<sup>12</sup>. Outra vez, encontra-se a confusão de campos semânticos, confirmando a camada de erudição dos versos. Neste trecho, encontra-se outro procedimento recorrente na poética drummondiana: a inserção abrupta da denotação, no âmago de uma imagem figurada. Ao adjetivar Arcturo como claro enigma, mais uma vez, frustra a expectativa do leitor, que imagina que o poeta irá embrenhar-se mais a fundo na

---

<sup>12</sup> MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astrofísica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

conotação sugerida pelo excêntrico vocábulo utilizado. A metáfora perde (e ganha) força significativa quando é adjetivada em nível denotativo. Arcturo, de fato é claro, por tratar-se de uma poderosíssima estrela; e é um enigma porque não faz parte do repertório lexical de um leitor de poesia. Até para construir Drummond destrói. Definitivamente, seu espaço é o da demolição.

Ao final da leitura de tal poema metalingüístico, percebe-se o grau de engenhosidade e consciência formal que baliza a poética na qual está inserido. E o quanto há de construção a partir da demolição, do pensar e repensar em seu processo criativo.

O poema ceciliano selecionado para comentar algumas questões metalingüísticas intitula-se “A doce canção”, de *Vaga música*, de 1942. O título do livro traz insinuada a observação cogitada há pouco de resgate da união ancestral entre música e poesia. Esse anseio é tão patente na poetisa que, na maioria das vezes em que discorre sobre o fazer poético, ela reafirma o pacto com a música: “Eu canto porque o instante existe.” Aqui não foi diferente. Ao propor o resgate da musicalidade relegada a um segundo plano pela poesia moderna, além de colocar significado e significante em pé de igualdade, Cecília ratifica a necessidade de comunhão entre saber e sentir. Coloca-se novamente em consonância com os ensinamentos zen-budistas, que apregoam: “O zen chegou à conclusão definida de que o processo lógico comum é impotente para satisfazer nossas necessidades espirituais mais profundas.” (SUZUKI, 1992, p. 82 ). A todo momento, Cecília Meireles nos conclama para a veracidade dessas palavras, através de sua poética. Ao investir na musicalidade, confere um menor relevo ao intelecto e reaviva em nós a espontaneidade sensitiva anestesiada pelo pragmatismo do mundo moderno ocidental. Passemos ao poema propriamente dito.

Como já foi comentado, os títulos dos poemas para Cecília não têm a mesma importância do que para Drummond. Porém, no texto em debate, há uma exceção à regra.

Assim, é necessário começar a análise a partir dele, pois diz muito a respeito da poética na qual está inserido. Ao denominá-lo “A doce canção”, a autora já começa a empreender uma “viagem sinestésica”, que potencializa os sentidos e amaina o predomínio da razão. Ao adjetivar o canto como doce, integra novamente o sabor ao saber e desfaz a dicotomia que polariza emoção e razão. Uma das pretensões poéticas da poetisa é devolver-nos a espontaneidade perdida devido a um exacerbado investimento no intelectual, em detrimento do sensível.

Para confirmar e conformar essa intenção, constrói o poema em redondilhas maiores – versos heptassílabos –, que são o metro de preferência popular.

O poema traz reunidas várias facetas da personalidade poética da autora, que aparecem demonstradas num e noutro poema isoladamente: sua visão estóica do sofrimento: “Pus-me a cantar minha pena / com uma palavra tão doce, / de maneira tão serena, / que até Deus pensou que fosse / felicidade – e não pena.” Sua aposta na canção para mitigar as dores existenciais: “Pondo o sonho e a vida juntos”. A sinestesia, que confere uma valorização aos sentidos: “Um arco-íris de alegria, da minha boca se erguia.”. Seu isolamento natural: “Todos perdidos de encanto, / só eu morrendo de triste.”. Sua resignação: “Oxalá Deus não o aumente, / para trazer o Universo / de pólo a pólo contente!”.

Ao longo de todo o texto, encontram-se reafirmadas sua aceitação paciente da dor e a aposta na música / poesia. Enquanto Drummond divide o mal-estar com o leitor, Cecília disfarça o penar através do canto, de maneira que até Deus acredita na felicidade do eu-lírico. Enquanto Drummond investe no desmascaramento e no repisar da dor, Cecília opta pelo fingimento poético, à Fernando Pessoa. Enquanto Drummond escancara as feridas, Cecília camufla-as através do canto.

O texto revela qual é a finalidade da poesia para a autora: transformar a existência numa experiência mais leve e mais bela; enlevar e elevar o ser humano e tirá-lo da frieza e do automatismo da vida cotidiana. Para Cecília, a poesia tem efetivamente poder de transformação. Por isso, opta, na construção de seus versos, por falar-nos primeiramente ao coração, pois, quando nos transformamos interiormente, tornamo-nos imediatamente instrumentos de transformação. Muito mais do que informação erudita, tal poética aposta na emoção transformadora. É uma *poiésis* de resgate de valores inerentes e essenciais ao ser humano, que andam esquecidos pelo mundo moderno. Mais do que informar, visa a recordar-nos princípios negligenciados.

## NECROLÓGIO DOS DESILUDIDOS DO AMOR

Os desiludidos do amor  
estão desfechando tiros no peito.  
Do meu quarto ouço a fuzilaria.  
As amadas torcem-se de gozo.  
Oh quanta matéria para os jornais.

Desiludidos mas fotografados,  
escreveram cartas explicativas,  
tomaram todas as providências  
para o remorso das amadas.  
Pum pum pum adeus, enjoada.  
Eu vou, tu ficas, mas nos veremos  
seja no claro céu ou turvo inferno.

Os médicos estão fazendo a autópsia  
dos desiludidos que se mataram.  
Que grandes corações eles possuíam.  
Vísceras imensas, tripas sentimentais  
e um estômago cheio de poesia...

Agora vamos para o cemitério  
levar os corpos dos desiludidos  
encaixotados competentemente  
(paixões de primeira e de segunda classe).

Os desiludidos seguem iludidos,  
sem coração, sem tripas, sem amor.  
Única fortuna, os seus dentes de ouro  
não servirão de lastro financeiro  
e cobertos de terra perderão o brilho  
enquanto as amadas dançarão um samba  
bravo, violento, sobre a tumba deles.

## DISCURSO AOS INFIÉIS

Por que chorar de saudade,  
se me resta o longo mar sonoro e vário,  
a flor perfeita, a estrela certa,  
e a canção que o pássaro vai bordando no  
[vento?

Por que chorar de saudade,  
se me resta um jardim de palavras,  
e os bosques do eco  
e estes caminhos da memória me pertencem?

Por que chorar pelo que me levais,  
se é maior o que fica:  
se a sombra em que vos recordo é mais bela  
[que o vosso vulto,  
se em vós morreis e em mim ressuscitais?

É melhor não ficar jamais com quem nos  
[ama.  
O amor é um compromisso de grandeza,  
o amor é uma vigília incansável  
e aparentemente vã.

Passai, parti, deixai-me, vós que, no entanto,  
parecesteis um momento mais adoráveis  
que o mar, que a flor, que a estrela  
que a canção que um frágil pássaro vai  
[bordando no vento...

Éreis o vento, apenas.



## **DA INUTILIDADE DO SOFRIMENTO AMOROSO: NECROLÓGIO DOS DESILUDIDOS DO AMOR X DISCURSO AOS INFIÉIS**

Os dois poemas selecionados para falar da visão dos autores com relação ao sofrimento amoroso mostram que eles comungam do mesmo pensamento: não vale a pena sofrer por amor. Porém, transmitem essa assertiva por razões e caminhos poéticos completamente diferentes, com posturas idem. Mesmo com opinião em comum, relacionam-se distintamente com a conclusão obtida, deixando impressos em seu textos as marcas de cada personalidade. Começemos por Cecília.

O poema selecionado para especular sobre sua postura frente à decepção amorosa intitula-se “Discurso aos infiéis”, mais um dos dispersos da autora. Já no título pode-se perceber a maneira equilibrada e serena de conduzir o assunto. Em vez de lamuriar-se ou maldizer o ser que o preteriu, o eu-lírico imbui-se de firmeza e integridade moral e dá uma “lição” a quem o rejeitou. Em momento algum, encontra-se uma nota sequer de desespero ou comoção exacerbada. Para deixar patente a assimilação da perda sofrida, a autora interpela seu interlocutor com o pronome de tratamento vós, que rechaça qualquer intimidade. Faz questão de registrar na forma o conteúdo proposto. Em vez de portar-se como vítima, ou alimentar masoquistamente a sensação da perda, reconhece-a como fato concreto e fortalece-se através da palavra, proferindo um belo discurso. É interessante notar também que o sujeito poético não vai isolar-se em seu insucesso amoroso e, para marcar mais uma vez o distanciamento com que encara a situação, refere-se, não só a quem o abandonou, mas a todos os que agem da mesma maneira (infiéis). Vejamos o poema estrofe a estrofe.

Nas primeira e segunda estrofes, apresenta-se uma série de questionamentos a seu interlocutor que, ao invés de transmitirem dúvidas, vão construindo, verso a verso, uma

certeza que vai paulatinamente se fortalecendo. Nesses trechos, encontram-se alguns aspectos de sua personalidade: a comunhão com a natureza, que lhe propicia uma sensação de pertinência, que evento negativo algum possa desfazer (“Por que chorar de saudade, / se me resta o longo mar sonoro e vário, / a flor perfeita, / a estrela certa”); a aposta na poesia – enquanto música e palavra –, como antídoto contra os dissabores da vida (“e a canção que o pássaro vai bordando no vento? (...) “Se me resta um jardim de palavras.”). A relação da autora com a poesia integrada à canção é tão estreita, que estas adquirem uma extrapolação de significados, pois consegue “enxergar” a música e “cultivar” a palavra. Esses elementos estão de tal modo integrados à sua constituição psicológica que lhe embaralham os sentidos, facultando-lhes uma supra-sensoriedade. Além de ouvir, enxerga a canção; mais do que proferi-lo, toca a pele do verbo, que se transforma em jardim; seu costume de despistar a dor, transformando-a em poesia. Como já havia declarado em “A doce canção”, comunica o pesar disfarçado em beleza. O que dizer do último verso da primeira estrofe? “e a canção que o pássaro vai bordando no vento.” Diante de tanta beleza e fluidez poética, esquece-se completamente que o assunto tratado é a perda e fica-se arrebatado pela singeleza e vigor estético desse verso. De um sentimento profundamente negativo (rejeição), a autora consegue extrair uma imagem generosamente encantadora. Isso nos remete à imagem da Fênix, utilizada para definir alegoricamente a poetisa. O sentimento morre e faz nascer a poesia. Mesmo em momentos de tensão e aridez, ela opta pela leveza. As imagens selecionadas para cantar sua desventura amorosa não poderiam ser mais singelas. Outra característica marcante da personalidade da autora, explícita no poema, é sua integridade e auto-suficiência (“e estes caminhos da memória me pertencem”), conquistadas graças à comunhão com a natureza e a poesia.

Na terceira estrofe, encontra-se reafirmada essa auto-suficiência, através de uma concepção amorosa bem difícil de ser compreendida pelo pensamento ocidental. O amor aqui

não é posse física – tanto assim, que prescinde da presença do amado, que adquire mais força a partir do desejo do amante (“se em vós morreis e em mim ressuscitais.”). O encontro ocorreu de maneira tão efetiva, que um já faz parte do outro, ainda que não estejam mais juntos. Enquanto na concepção ocidental, o clímax da relação amorosa – orgasmo – é definido como “pequena morte”, na visão da autora, o reconhecimento amoroso, ainda que carente de presença física, é encarado como ressurreição. A posse no contexto analisado realiza-se na essência, uma vez que dispensa a matéria e confere plenitude ao ser que ama, a despeito do ser amado. O eu-lírico preenche-se com a ausência do amado, bastando-se com a lembrança.

Na quarta estrofe, o sujeito poético faz a apologia da não-união dos amantes, seguida de uma tentativa de definição do amor. A partir dela, estabelece-se a supremacia de tal sentimento sobre o ser humano. É como se dissesse que o homem ainda não está pronto para usufruir tamanha benesse. E agora encontra-se outra questão recorrente em tal poética: a impossibilidade do encontro efetivo entre os seres humanos, seja em que nível for. O descompasso interpessoal é um tema constante dessa *poiésis*. Sem amargura, Cecília nos assevera o tempo todo que a união completa é pura ilusão, uma vez que não se consegue sequer conhecer a si mesmo completamente. No poema “Dei de comer aos pássaros”, um dos dispersos, afirma: Ninguém é feliz à custa de outrem. / O próximo fica muito distante / e alheio ao nosso amor.”.

Na quinta estrofe, o eu-lírico libera verbalmente o amado, desvencilhando-se de vez dele. Nesse momento, deixa subentendida uma auto-admoestação. Ao afirmar que o objeto de seu desejo **pareceu** por um momento mais adorável que os elementos da natureza, deixa flagrante sua confusão, ocasionada pelo querer e, concomitantemente, nega seu amor, ferindo sutilmente o ego do amado. É como se despertasse de um momento de “insanidade” e recobrasse a razão. Um dos ensinamentos contidos no *Tao te king* (ou *livro do sentido da vida*), proferidos pelo velho sábio Lao Tsê, assevera que: “Quem alberga desejos permanece

pequeno / Sendo pequeno, não cria o novo.” (TSE, p. 47). Ao liberar o amado, o eu-lírico reafirma o pacto com a natureza, retomando seu “destino de supra-humanidade”, que é um dos pontos fulcrais da filosofia taoísta, conforme afirma Norberto de Paula Lima, na introdução do supracitado livro:

Neste momento em que a civilização ocidental parece ter perdido o seu impulso, de novo um sopro do Oriente vem em seu auxílio, reanimá-la, para cristalizar o caos em que começamos a nos desfazer, rumo a uma civilização renovada e renascida (e por que não dizer “re-suscitada”?), a partir de sua própria calcinação. Desta vez, que seja uma civilização isenta do pecado original do dualismo (maniqueísmo ou dialética, ou seja lá qual for o nome da voga), mas um todo harmonioso, sem rótulo, assim como Lao-Tsê não quis dar rótulo, senão o do seu canhestro “Tao”, um organismo humano reintegrado em sua natureza espiritual, reintegrado com aquilo que nos falta de coerência para partir ao encontro de nosso destino supra-humano, entre as estrelas. (LIMA, p.9)

Como já foi referido, está-se diante de uma poética mística, que dialoga frequentemente com o pensamento oriental.

Na última estrofe, composta de um único verso (“Éreis o vento, apenas”), aniquila completamente a figura do amado, comparando-o ao vento, um dos elementos mais imateriais, desconstruindo assim a importância de quem não a mereceu.

Esse poema ilustra quão imbuída está a poética ceciliana dos valores filosóficos orientais. Sua assimilação é tão patente, que consegue transformar os ensinamentos em arte, divulgando a “doutrina” subliminarmente, sem uma postura panfletária ou dogmática. Até quem não possui um conhecimento mínimo dessa vertente de pensamento consegue vislumbrar o quanto há de singular em tal modo de encarar a vida. Ainda que não se saiba a origem da mundividência na qual está embasada, percebe-se claramente como destoa da maneira predominantemente passional e masoquista ocidental de encarar a perda.

E, por falar em passionalidade, passemos ao texto drummondiano, que trata da condenação ao sofrimento amoroso.

O poema selecionado para discorrer sobre tal questão denomina-se “Necrológio dos desiludidos do amor” e faz parte do livro *Brejo das Almas*, de 1934, que, como o próprio autor o definiu:

Já em *Brejo das Almas* (1934) alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. (DRUMMOND, apud MONTEIRO, Salvador e KAZ, Leonel, 1998. p.114)

Após a definição do criador, passemos ao texto que interessa à presente seção.

“Necrológio dos desiludidos do amor” é uma obra em que o eu-lírico ironicamente imagina a autópsia de suicidas passionais e tece uma série de considerações jocosas acerca do evento. Nesse texto, Drummond abdica momentaneamente de seu *humour* refinado e elabora praticamente um poema-piada para ridicularizar os excessivamente passionais. Enquanto Cecília o faz de maneira sóbria, sem o menor travo de comiseração e com fulcro numa filosofia milenar, Drummond vai tratar o tema de um modo totalmente descontraído – até onde o autor consegue sê-lo –, ferino, e em que se percebe o eco da sabedoria popular: “Viúvo é quem morre”.

Na primeira estrofe, o eu-lírico já deixa manifesta sua intenção de fazer piada, apresentando uma imagem hiperbólica, que beira o surreal (“os desiludidos do amor / estão desfechando tiros no peito. / Do meu quarto ouço a fuzilaria.”). A partir dos primeiros versos já se pode notar que o autor não quer se lido a sério e que vai fazer chacota com um tema grave. Desde já começa a esboçar sua “tese”, de que morrer por amor é inócuo, pois só quem sai perdendo é justamente a vítima. As amadas dão um *up grade* em seus egos, que já deviam ser inflados, os jornais vendem às custas do sofrimento alheio, os amantes têm o caminho livre etc. Morrer por amor é um ótimo negócio, para quem fica.

Na segunda estrofe, carrega ainda mais na dose de humor negro e ilustra o quanto há de patético (no sentido mais corrente do vocábulo, que lhe confere valor pejorativo) nessa atitude. Ressalta não só o patetismo (agora como sinônimo de idiotice) como o pieguismo de mau gosto de quem opta por tal desfecho (“Pum pum pum adeus, enjoada. / Eu vou, tu ficas, mas nos veremos / seja no claro céu ou turvo inferno”). Comicamente vai formulando o postulado de que matar-se por amor é uma atitude, além de irracional, ridícula.

Na terceira estrofe, apresenta a “autópsia dos desiludidos do amor. Como foi comentado outrora, aqui utiliza mais uma vez o procedimento de entrelaçar campos semânticos distintos e trabalhar conjuntamente denotação e conotação. Ao inserir termos técnicos da medicina (autópsia, corações, vísceras, tripas, estômago) de maneira denotativa, enxerta uma estranheza cômica ao texto, ao adjetivá-los em sentido estrito e figurado. Nesse momento, revela a “constituição psicológica” dos suicidas: “estômagos cheio de poesia.” Mais uma vez faz uma crítica ao romantismo exacerbado e ao lirismo altissonante e piegas. Mesmo em tom de piada, pode-se vislumbrar neste trecho um aspecto crucial para o poeta: a preocupação com a “utilidade” da poesia.

Na quarta estrofe apresenta o cortejo fúnebre para a despedida dos amantes. No último verso, encontra-se outro procedimento já comentado: a subversão de uma expressão cristalizada para dar mais potencialidade ao discurso, através da surpresa provocada pelo deslocamento semântico. Em vez de caixões de primeira e de segunda classe, tem-se “paixões de primeira e segunda classe”, que soa muito mais inusitado e imprime jocosidade à mensagem.

Na última estrofe, joga a derradeira pá de cal sobre a esperança dos desiludidos de, ao menos, angariar o remorso das amadas. Termina fazendo um “inventário” do quanto os iludidos suicidas perdem ao aventurar-se em tal empreitada, computando as perdas materiais e

afetivas. E, para ratificar ainda mais sua opinião quanto à ineficácia e insanidade de semelhante gesto, faz questão de relatar o triunfo e indiferença das amadas (“enquanto as amadas dançarão um samba / bravo, violento, sobre a tumba deles.”).

De uma maneira algo inusitado para os padrões drummondianos, o texto em análise ilustra a visão do autor sobre a inutilidade e insensatez de se nutrir um sofrimento demasiado por amor. Assim como Cecília, porém por outros caminhos, condena a passionalidade exacerbada, que turva a razão. Enquanto a poetisa adverte-nos por meios filosóficos, o poeta o faz comicamente.

**QUADRILHA****34**

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que  
[amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para  
[o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou  
[para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J.  
[Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.

Eu estou sonhando contigo,  
tu estás sonhando com ela ,  
e ela com teu amigo,  
e ele comigo ou com ela...

Tudo sonha e oscila  
nas ondas do mundo:  
em cima, a lua tranqüila,  
tranqüila, a morte no fundo.



### AINDA FALANDO DE DESAMOR: QUADRILHA X 34

Nesta seção, apresentam-se dois poemas que tratam do mesmo tema: a incorrespondência amorosa. Fez-se questão de selecionar textos com temáticas afins para que fique clara a discrepância entre as posturas dos eu-líricos, motivadas pela maneira distinta de enxergar o mundo. Mais uma vez, enquanto Cecília limita-se a constatar e registrar um fato, Drummond sugere uma problematização do mesmo, empreendendo a busca por culpados. Enquanto a autora aceita com naturalidade os revezes que a vida impõe, o autor partilha o mal-estar causado por eventos negativos. Começemos pelo poeta itabirano.

O texto selecionado denomina-se “Quadrilha” e faz parte do livro *Alguma poesia*. No poema encontra-se uma série de sugestões que indiciam o desfecho irônico da história.

Ao intitular “Quadrilha” o descompasso amoroso que irá apresentar, remete-nos às festividades juninas, mais comuns em cidades do interior, em que os pares não são bem sucedidos em seus romances. Uma cantiga bem executada em tais ocasiões possui a seguinte letra: “Com a filha de João Antonio ia se casar, mas Pedro fugiu com a noiva, na hora de ir pro altar”

Para dar uma pista do final surpreendente, apresenta na forma e no conteúdo Lili como um elemento discrepante dos demais. Enquanto os outros personagens são apresentados pelos respectivos nomes próprios – bem tradicionais –, Lili, por um apelido “moderninho”. Enquanto a situação amorosa dos demais componentes dessa quadrilha aparece interligada num mesmo segmento frasal reiterado pelo pronome relativo “que”, utilizado anaforicamente, a condição heterogênea da personagem encontra-se marcada pela sua disposição num verso à parte, separando-a literalmente dos demais desafortunados.

É interessante notar que, no desfecho do poema, seu destino virá junto dos demais, sugerindo que, embora tenha tido um fim diverso, partilha da “má sorte” dos outros. Casou-se, mas por conveniência e não por amor. É notório o quanto há de irônico e ferino nesta “singela” quadrilha. Primeiro: quem ama está fadado ao desencanto. Segundo: casamento e amor não se coadunam. Terceiro: o que importa é a aparência. Lili, que se esconde atrás da alcunha até o fim, casa-se com J. Pinto Fernandes, ou seja, um sobrenome que sugere sua tradicional e possivelmente abastada condição social. Não há o encontro de dois seres que se amam, mas de duas criaturas que sequer se conhecem pelo nome próprio. É o predomínio do ter sobre o ser. Não importa quem sou eu, mas o que eu tenho ou aparento ter. Quarto: a vida é um grande equívoco, independente do que se faça. Enquanto Vinícius de Moraes, mesmo alquebrado pelos dissabores da vida, ainda demonstra uma nota de esperança ao afirmar: “A vida é a arte do encontro. Embora haja tantos desencontros”, Drummond não fornece um mínimo alento (“Lili casou-se com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história.”) Ou seja, desista de qualquer tentativa de coerência. A vida é um grande mal-entendido e nós somos meros joguetes nesse caos que é existir.

O poema ceciliano selecionado para a presente seção é o trigésimo-quarto do livro *Morena, pena de amor*, publicado em 1973, composto de vinte e nove poemets em forma de trovas de cinco ou sete sílabas, que discorrem sobre as desditas dos indivíduos de tez morena, geralmente escritos em primeira pessoa.

No poema escolhido, encontra-se exposta, de uma maneira mais leve, a questão dos desencontros amorosos, em que o eu-lírico participa do ciclo desarmonioso, encarado, porém, com muita naturalidade. Não há nenhum sinal de julgamento.

Na primeira estrofe, apresentam-se os atores da “ciranda afetiva”, em que semelhantemente à “Quadrilha” drummondiana, nenhum par se forma de fato. É curioso notar

como, mesmo o eu-lírico estando inserido no “drama amoroso”, há nitidamente um distanciamento ao narrar os acontecimentos. Tudo é relatado de maneira emocionalmente asséptica. Não cabe no contexto analisado sentimentalismo exacerbado. As coisas são como são e não vale a pena contestá-las.

Na segunda estrofe, há uma contraposição entre a agitação humana e a fixidez da natureza. Enquanto o homem arrisca-se a sofrer, impelido por um desejo que só lhe acarreta infelicidade, a natureza exala quietude, pois se limita a ser simplesmente, sem aspirar a nada.

Mais uma vez, encontra-se um eco do pensamento oriental, que repudia o cultivo do desejo, por desestabilizar a serenidade humana. Essa filosofia apregoa o exercício de uma existência desapegada e destituída de paixões.

Os dois últimos versos da segunda estrofe: “em cima, a lua tranqüila, / tranqüila, a morte no fundo” remetem ao epílogo de *Quincas Borba*, cruelíssimo romance de Machado de Assis, que se encerra da seguinte maneira:

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é possível que me perguntes se ele, se o defunto homônimo é que dá título ao livro, e porque antes um que outro, – questão preche de questões, que nos levariam longe... Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrima. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro do Sul, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir entre os risos e as lágrimas dos homens. (ASSIS, 1992, p. 214).

A concepção que está embasando o romance citado é a do homem entregue ao próprio azar, sem possibilidade de angariar nenhum auxílio externo. Essa visão cruel e desesperançosa encontra ressonância na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Ambas as poéticas visam a denunciar a tragicidade de condição humana, através de uma obra filosófico-literária. Se pretender-se falar em “famílias literárias”, encontram-se num mesmo tronco

Drummond e Machado, ao passo que Cecília terá seu correspondente na prosa em Guimarães Rosa, autor de uma poética mística, com laivos de redenção para as agruras existenciais através da arte. Se na forma os dois textos se aproximam – o poema de Cecília e o romance de Machado –, no conteúdo são totalmente discrepantes. Enquanto o prosador está preocupado em denunciar o desamparo humano, órfão de qualquer proteção transcendental, ratificando a cisão entre homem e natureza e deixando-se entrever a noção de transcendência vazia; a poetisa nos convida a espelhar-nos e aprender com sua harmonia. Está, mais uma vez, convidando-nos a reatar a unidade perdida entre homem e cosmos. Aprender com a natureza é um apelo constante na poética em questão. Vide a epígrafe selecionada para introduzir sua poesia.

## RESÍDUO

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

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

Pouco ficou deste pó  
de que teu branco sapato  
se cobriu. Ficaram poucas  
roupas, poucos véus rotos  
pouco, pouco, muito pouco.

Mas de tudo fica um pouco.  
Da ponte bombardeada,  
de duas folhas de grama,  
do maço  
– vazio – de cigarros, ficou um pouco.

Pois de tudo fica um pouco.  
Fica um pouco de teu queixo  
no queixo de tua filha;

De teu áspero silêncio  
um pouco ficou, um pouco  
nos muros zangados,  
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo  
no pires de porcelana,  
dragão partido, flor branca,  
ficou um pouco  
de ruga na vossa testa,  
retrato.

Se de tudo fica um pouco,  
mas por que não ficaria  
um pouco de mim? no trem  
que leva ao norte, no barco,  
nos anúncios de jornal,  
um pouco de mim em Londres,  
um pouco de mim algures?  
na consoante?  
no poço?

## RESÍDUO

Quando passarem os dias,  
e não mais se avistar  
nosso rosto e o sereno  
modo nosso de olhar,

e a nossa evaporada  
voz não viver mais no ar,  
e as sombras esquecerem  
a que era a do nosso andar,

vai ser doce pensar-se  
– em que secreto lugar? –  
nos sonhos que inventávamos,  
ternos e devagar

no perfil que tivemos,  
tão fino e singular,  
e no louro e nas rosas  
que o poderiam coroar,

e nos vergéis que sentávamos  
quando íamos a par,  
ouvindo o amor, que nunca  
chegou a sussurrar.

Um pouco fica oscilando  
na embocadura dos rios  
e os peixes não o evitam,  
um pouco: não está nos livros.

De tudo fica um pouco.  
Não muito: de uma torneira  
pinga esta gota absurda,  
meio sal e meio álcool,  
salta esta perna de rã,  
este vidro de relógio  
partido em mil esperanças,  
este pescoço de cisne,  
este segredo infantil...

De tudo ficou um pouco:  
de mim; de ti; de Abelardo.  
Cabelo em minha manga,  
de tudo ficou um pouco;  
vento nas orelhas minhas,  
simplório arrote, gemido  
de víscera inconformada,  
e minúsculos artefatos:  
campânula, alvéolo, cápsula  
de revólver...de aspirina.  
De tudo ficou um pouco.

E de tudo fica um pouco.  
Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,  
e sob as ondas ritmadas  
e sob as nuvens e os ventos  
e sob as pontes e sob os túneis  
e sob as labaredas e sob o sarcasmo  
e sob a gosma e sob o vômito  
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido  
e sob os espetáculos e sob a morte de  
[escarlata  
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas  
[triumfantes  
e sob ti mesmo e sob teus pés já duros  
e sob os gonzos da família e de classes  
fica sempre um pouco de tudo.  
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

## NOVES FORA: NADA?: RESÍDUO X RESÍDUO

A presente seção pretende analisar dois poemas homônimos que, partindo de uma mesma concepção, enveredam por caminhos bem desiguais. Na introdução do atual trabalho aventou-se a hipótese de complementaridade entre os dois caracteres poéticos. Talvez tal afirmação não tenha feito sentido, uma vez que o motivo da comparação era justamente a discrepância das personalidades. Pois bem, ao longo deste percurso analítico, creio que esteja se tornando mais clara a veracidade da assertiva, sobretudo a partir desta seção. Não raro, Drummond e Cecília elegem o mesmo tema para transformar em poesia, motivados pela mesma concepção, como no caso da inutilidade do desespero amoroso. O que os faz complementares é que, diante de uma mesma problemática, reagem de forma distinta, fornecendo ao leitor maneiras diversas de encarar um único evento. A leveza e a transcendência cecilianas são justapostas à densidade e sarcasmo drummondianos, para fazer-nos enxergar o quão desaconselhável é sofrer por amor.

Nos poemas ora trabalhados, o temperamento artístico de cada autor torna-se flagrante, antes mesmo de uma leitura. Enquanto o “resíduo” ceciliano é mais compacto, o drummondiano vai alastrando-se, e, o que era para ser pouco transforma-se numa enxurrada de reminiscências, deixando à mostra a dificuldade do poeta em lidar sucinta e serenamente com o volume caudaloso de suas memórias. Enquanto Cecília não hesita em pôr um ponto final, Drummond aferra-se desatinadamente a vários conectivos – “mas”, “pois”, “se”, “e” – na intenção de protelar o fim e continuar espostejando-se e a nós, com lancinantes lembranças e provisórias constatações. Se para a poetisa o fim representa descanso, para o poeta só faz aumentar-lhe as angústias. Começemos a análise pelo texto ceciliano.

O poema intitula-se “Resíduo” e faz parte de *Retrato natural*, de 1949, que tem como tema mais constante a morte, entremeado por reminiscências e questões existenciais como: a

eternidade da canção x a transitoriedade humana (“As valsas”); o questionamento do eu-lírico aos elementos da natureza acerca de problemas ontológicos (“Serenata”); as incertezas do sujeito poético (“Inscrição”). Se a marca da poética ceciliana é a introspecção e o diálogo com o imaterial e o inanimado, no livro ora citado há uma ratificação dessa escolha temática e um mergulho mais profundo nas questões existenciais.

O poema selecionado trata do conforto na morte e de uma existência efetivamente plena a partir dela. O tempo todo Cecília está assegurando que a vida material não passa de ilusão. Constantemente sua poética põe em xeque a autenticidade de nossa vida cotidiana e convida-nos à plenitude ontológica através da poesia. Para a autora, o visível não passa de uma mera sombra do que somos potencialmente e que a “realidade” insiste em tolher. No poema “Cantiga”, do livro *Viagem*, afirma:

Nós somos como o perfume  
da flor que não tinha vindo:  
esperança do silêncio  
quando o mundo está dormindo.

Pareceu que houve o perfume...

E a flor, sem vir, se acabou.

Oh! Abelha imaginativa!

O que o desejo inventou. (MEIRELLES, 2002, p.311)

É necessário notar que a recorrência da morte na poética analisada é fruto de uma relação positiva com o assunto, diferentemente de Manuel Bandeira, que também o trabalhava à exaustão, porém, deixando-se entrever sua pseudo-placidez diante de tal faceta da existência, como denuncia o modo de se referir a ela: “a Indesejada das gentes”<sup>13</sup> e sua biografia corrobora. Na obra ceciliana, o tema é geralmente encarado como benfazejo e



desejado, representando alívio e libertação. Volta-se a demonstrar a declaração mencionada outrora para ratificar tal conclusão:

As mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi estas relações entre o efêmero e o Eterno que, para outros, constitui aprendizagem dolorosa e, por vezes, cheia de violência. (MENEZES, 1953, p. 48)

De acordo com a poética em análise, a morte representa a única possibilidade de libertação do homem e de permitir-lhe atingir a essência, como assegura no cântico “V”, do livro *Cânticos*:

Esse teu corpo é um fardo.  
É uma grande montanha abafando-te.  
Não te deixando sentir o vento livre  
Do Infinito.  
Quebra o teu corpo em cavernas  
Para dentro de ti rugir  
A força livre do ar.  
Destrói mais essa prisão de pedra.  
Faze-te recesso.  
Âmbito.  
Espaço.  
Amplia-te.  
Sê o grande sopro  
Que circula... (MEIRELLES, 2002, p. 123)

Ao afirmar que a morte representa a única possibilidade de libertação, pode-se pensar que a poesia foi esquecida. Pelo contrário. Como já foi asseverado, ela, além de mitigar as

---

<sup>13</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira – poesias reunidas*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1973

aguras dessa existência parcial e por isso dolorosa, representa o elo entre o provisório e o permanente, o tangível e o intangível. É sobremaneira importante por facultar-nos a possibilidade de vislumbrar a integridade perdida, que só se restituirá após a morte. Antecipamos a visão do “paraíso”.

É interessante notar que no poema selecionado o que o eu-lírico considera resíduo é justamente o que o senso comum enxerga como substancial: a existência a partir da matéria. De acordo com o texto e com a poética na qual está inserido, a ventura humana plena encontra-se para além da condição carnal, que faz do homem refém de contingências.

Na primeira estrofe, o sujeito poético refere-se à morte através de um eufemismo – “Quando passarem os dias” – que confere mais leveza e placidez ao texto. Devido à filosofia de vida que o norteia e a escolha lexical utilizada para engendrará-lo, consegue-se discorrer sobre um tabu para o pensamento ocidental – a morte – de maneira serena e até prazerosa. Esse modo de enxergar o fim da existência carnal propicia alento e destemor diante da inevitável realidade.

Na terceira estrofe, o eu-lírico afirma que “Vai ser doce pensar-se / – em que secreto lugar?” Tem-se aí a confirmação do quanto a morte é um tema caro à poética em questão e de como a poetisa comporta-se placidamente diante do desconhecido. O fato de não saber para onde irá após seu fim não lhe retira a certeza de que será uma experiência positiva. Cecília (poeta) não se angustia com o insondável e nem pretende penetrá-lo. Aceita-o tranqüilamente e convive em paz com sua ignorância.

O poema drummondiano selecionado denomina-se “Resíduo” e faz parte do livro *A rosa do povo*, já comentado.

Enquanto no resíduo ceciliano a vida cotidiana vai sendo apagada para ressaltar-se uma supra-existência, o resíduo drummondiano é composto literalmente de cada fragmento de realidade que se torna lembrança. São treze pungentes estrofes que fazem recordar e repisar alguma vivência, deixando à mostra como o poeta lida conflituosamente com suas lembranças. Não bastasse o desconforto de viver, ainda amofina-se com recordações que não lhe deixam em paz. Não há a menor esperança de conforto nem na vida, nem na morte e nem em pensamento.

Na primeira estrofe, o poema se abre com uma constatação – “De tudo ficou um pouco” – que será endossada e posta em dúvida nas estrofes seguinte. Já de saída, repara-se que o saldo do espólio emocional é negativo, sendo principiado por um sentimento esterilizante e causador de frustração: o medo.

Na segunda estrofe, abandona-se o campo semântico sentimental e parte-se para o visual. É necessário reparar que, embora a poética em análise apresente uma riqueza temático-formal, representando habilmente os dramas existenciais, uma característica bem marcante dela é a tendência ao registro do microscópico. Ainda que trabalhando questões filosóficas, de maneira densa e atingindo a universalidade, Drummond possui um “lupa” poética que lhe possibilita enxergar os detalhes mais prosaicos e conferir-lhes valor artístico. Nessa estrofe, em meio a um caudal de lembranças, consegue deter-se no “pouco de luz / captada no chapéu.”, assim como no poema “Nosso tempo”, já comentado, em que, durante a narração das mazelas universais, através de uma enumeração caótica, não se furta a evocar os “colchetes no chão da costureira”. É, no mínimo curioso, notar como alguém com uma visão tão abrangente ainda consegue perceber o ínfimo e colocá-lo em pé de igualdade com o macro. O restante do poema em análise ilustra repetidamente tal afirmação.

Na terceira estrofe, continua no âmbito material e prossegue com o tom lamentoso.

A quarta estrofe inicia-se com uma fixação léxica do poeta – a conjunção adversativa “mas” –, dando prosseguimento à enumeração iniciada. Aqui encontra-se outra característica da poética em questão, já mencionada: o reforço do significado por meio do significante. Nos dois últimos versos – “do maço / – vazio – de cigarros, ficou um pouco” – tem-se um recurso muito utilizado pelo autor. Drummond não narra apenas, mostra o que está dizendo. O visual tem grande relevância para a fruição de sua poética. Fique claro que visual no contexto em análise não implica em plasticidade, pois o autor não está preocupado com isso, aliás, faz questão de “enfeiar” suas imagens, como demonstrou em “Oficina irritada”. Ele só utiliza-se do visual para conferir mais significado à mensagem que está comunicando. Sua poética não é adepta da estética por si mesma, como afirma o autor em “A tela contemplada”, de *Claro enigma*: “porque a plástica é vã, se não comove”. Sua finalidade é transmitir o resultado das elucubrações trabalhadas racionalmente e transformadas em poesia. Ao construir a imagem do maço vazio de cigarros, trata de fazer com que o leitor a enxergue, através da disposição dos versos. O tempo todo Drummond faz questão de mostrar o que está dizendo.

Na quinta estrofe, aparece veladamente um dado biográfico muito significativo para o conhecimento da personalidade do poeta: a relevância da experiência da paternidade em sua vida. Drummond faz questão de registrá-la no âmbito poético e fora dele. Maria Julieta, a única filha, foi a pessoa que maior importância afetiva representou na vida do poeta. No poema intitulado “A mesa”, de *Claro enigma*, em que descreve uma hipotética reunião familiar para comemorar o aniversário do patriarca já falecido e apresentar-lhe a continuação de sua árvore genealógica, refere-se à filha da seguinte maneira:

Repara um pouquinho nesta,  
no queixo, no olhar, no gesto  
e na consciência profunda,  
e dize, depois de tudo,

se não é, entre meus erros  
 uma imprevista verdade.  
 Esta é minha explicação  
 meu verso melhor ou único  
 meu tudo enchendo meu nada. (DRUMMOND, 2002, p.298)

Saindo do campo poético e partindo para a “vida real”, encontra-se a seguinte anotação manuscrita do poeta, por ocasião da morte de Julieta:

Dizem que o rosto estava lindo, fresco, sem rugas, juvenil. Compareceram muitos amigos e às 4 horas saímos para a longa caminhada até a sepultura, colocada em lugar elevado. Apesar de resistir em caminhar, eu fui mais além, mas também não ousei subir a escadinha final, que subia até a cova. Ziraldo arranhou um táxi que entrou num portão do cemitério, na rua General Polidoro, e que nos conduziu até a casa. **Assim termina a vida da pessoa que mais amei neste mundo.** (grifo nosso) (DRUMMOND apud MONTEIRO, Salvador e KAZ, Leonel, 1998, p. 201)

Coincidência ou não, em menos de duas semanas após a perda da filha, o poeta não resiste e falece também. As vezes em que se refere à experiência da paternidade representam uma quebra na gravidade e no pessimismo que marcam a personalidade do poeta, deixando transparecer uma doçura e leveza que não lhe são comuns.

Na sexta estrofe, dá prosseguimento à enumeração, em que sempre predominam aspectos negativos.

Na sétima estrofe, retoma a tendência minimalista, ao elencar os cacos de uma louça antiga.

Na oitava estrofe, através de uma conjunção subordinativa condicional, inicia uma indagação, que representa uma fobia do poeta: o medo da extinção. Drummond não lida bem

com a finitude, a ponto de viver antecipando-a, para livrar-se dela. Em “Os últimos dias” de *A rosa do povo*, em que especula sobre sua morte, percebe-se o quanto o assunto é tormentoso e inquietante para o autor. Inicia-o da seguinte maneira: “Que a terra há de comer. Mas não coma já” e prossegue o lancinante apelo de protelação do fim, concluindo do seguinte modo:

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. (DRUMMOND, 2002, p. 217).

Algo diverso da visão que Cecília tinha da morte. Para o poeta mineiro, ela era, sim, um grande estorvo e fonte de apreensão.

A nona estrofe introduz um tom surreal, que se estende até a seguinte, denunciando o quão marcantes e perturbadoras são as lembranças para o eu-lírico.

Na décima-primeira estrofe, retoma a enumeração, sem imagens surreais e volta a flertar com o escatológico, ao inserir o “simplório arrote, gemido / de víscera inconformada.” No penúltimo verso, brinca com a polissemia ao enumerar a “cápsula de revólver...de aspirina.”

Na décima-segunda estrofe, interrompe o ciclo enumerativo e faz um apelo para que se abafe o “insuportável mau cheiro da memória.” A lembrança é algo desagradável ao poeta, que sofre novamente com a recordação do vivido, como havia declarado em “Confidência do itabirano”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”. Enquanto Cecília

declara em “Discurso aos infiéis”: “Por que chorar de saudade, / se me resta um jardim de palavras, e os bosques do eco / **e estes caminhos da memória me pertencem?**” (grifo nosso), deixando claro como as lembranças lhe são alentadoras, Drummond, mais uma vez, refere-se a elas como entidades fantasmagóricas que o atormentam, como havia declarado em “Versos à boca da noite”.

Na última estrofe, iniciada pela conjunção adversativa “mas”, constata desalentadoramente a permanência renitente do que se foi, reduzido a “um botão (...) um rato”. Ou seja, o saldo, como não poderia deixar de ser, é negativo. Ao longo de todo o poema, o autor trabalha recorrentemente com os pronomes indefinidos “tudo” e “pouco”, conferindo maior relevância ao último, ratificando o tom niilista que permeia sua mundividência e que é um dos causadores do caráter pesado e soturno de grande parte de sua obra. Como diz a sabedoria popular: “Pelos frutos se conhece a árvore”. Se o mal-estar é a base do edifício drummondiano, seu resíduo não poderia desembocar noutra coisa.

## O MITO

Sequer conheço Fulana,  
vejo Fulana tão curto.  
Fulana jamais me vê,  
mas como eu amo Fulana.

Amarei mesmo Fulana?  
ou é ilusão de sexo?  
Talvez a linha do busto,  
da perna, talvez do ombro.

Amo Fulana tão forte,  
amo Fulana tão dor  
que todo me despedaço  
e choro, menino, choro.

Mas Fulana vai se rindo...  
Vejam Fulana dançando.  
No esporte ela está sozinha.  
No bar, quão acompanhada.

E Fulana diz mistérios,  
diz marxismo, *rimmel*, gás.  
Fulana me bombardeia,  
no entanto sequer me vê.

E sequer nos compreendemos.  
É dama de alta fidúcia,  
tem latifúndios, iates,  
sustenta cinco mil pobres.

Menos eu...que de orgulhoso  
me basto pensando nela.  
Pensando com unha, plasma,  
fúria, gilete, desânimo.

Amor tão disparatado.  
Desbaratado é que é...  
Nunca a sentei no meu colo  
nem vi pela fechadura.

Mas eu sei quanto me custa  
manter esse gelo digno,  
essa indiferença gaia  
e não gritar: vem, Fulana!

Como deixar de invadir  
sua casa de mil fechos  
e sua veste arrancando

## DE LONGE TE HEI DE AMAR

– da tranqüila distância  
em que o amor é saudade  
e o desejo, constância.

Do divino lugar  
onde o bem da existência  
é ser eternidade  
e parecer ausência.

Quem precisa explicar  
o momento e a fragrância  
da Rosa que persuade  
sem nenhuma arrogância?

E, no fundo do mar,  
a Estrela sem violência,  
cumprir a sua verdade,  
alheia à transparência.



mostrá-la depois ao povo

tal como é ou deve ser:  
branca, intata, neutra, rara,  
feita de pedra translúcida  
de ausência de ornatos.

Mas como será Fulana,  
digamos, no seu banheiro?  
só de pensar em seu corpo  
o meu se punge...Pois sim.

Por que preciso do corpo  
para mendigar Fulana,  
rogar-lhe que pise em mim,  
que me maltrate...Assim não.

Mas Fulana será gente?  
Estará somente em ópera?  
Será figura de livro?  
Será bicho? Saberei?

Não saberei? Só pegando,  
pedindo: Dona, desculpe...  
O seu vestido esconde algo?  
tem coxas reais? cintura?

Fulana às vezes existe  
demais; até me apavora.  
Vou sozinho pela rua  
eis que Fulana me roça.

Olho: não tem mais Fulana.  
Povo se rindo de mim.  
(Na curva do seu sapato  
o calcanhar rosa e puro.)

E eu insonte, pervagando  
em ruas de peixe e lágrima.  
Aos operários: A vistes?  
Não, dizem os operários.

Aos boiadeiros: A vistes?  
Dizem não os boiadeiros.  
Acaso a vistes, doutores?  
Mas eles respondem: Não.

Pois é possível? pergunto  
aos jornais: todos calados  
Não sabemos se Fula

passou. De nada sabemos.

E são onze horas da noite,  
são onze rodas de chope,  
onze vezes dei a volta  
de minha sede; e Fulana

talvez dance no cassino  
ou, e será mais provável,  
talvez beije no Leblon,  
talvez se banhe na Cólquida;  
talvez se pinte no espelho  
do táxi; talvez aplauda  
certa peça miserável  
num teatro barroco e louco;

talvez cruze a perna e beba,  
talvez corte figurinhas,  
talvez fume de piteira,  
talvez ria, talvez minta.

Esse insuportável riso  
de Fulana de mil dentes  
(anúncio de dentifrício)  
é faça me escavacando.

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 voltar repelido  
pela salsugem do largo,

já sem cabeça e sem perna,  
à porta do apartamento,  
para feder: de propósito,  
somente para Fulana.

E Fulana apelará  
para os frascos de perfume.  
Abre-os todos: mas de todos  
eu salto, e ofendo, e sujo.

E Fulana correrá  
(nem se cobriu: vai chispando)  
talvez se atire lá do alto.  
Seu grito é: socorro! E deus.

Mas não quero nada disso.  
Para que chatear Fulana?  
Pancada na sua nuca  
a minha é que vai doer.

E daí não sou criança.  
Fulana estuda meu rosto.  
Coitado: de raça branca.  
Tadinho: tinha gravata.

Já morto, me quererá?  
Esconjuro se é necrófila...  
Fulana é vida, ama as flores,  
as artérias e as debêntures.

Sei que jamais me perdoará  
matar-me para servi-la.  
Fulana quer homens fortes,  
courageados, invasores.

Fulana é toda dinâmica,  
Tem um motor na barriga.  
Suas unhas são elétricas,  
seus beijos refrigerados,

desinfetados, gravados  
em máquina multilite.  
Fulana, como é sadia!  
Os enfermos somos nós.

Sou eu, o poeta precário  
que fez de Fulana um mito,  
nutrindo-me de Petrarca,  
Ronsard, Camões e Capim,

que a sei embebida em leite,  
carne, tomate, ginástica,  
e lhe colo metafísicas,  
enigmas, causas primeiras.

Mas, se tentasse construir  
outra Fulana que não  
essa de burguês sorriso  
e de tão burro esplendor?

Mudo-lhe o nome, recorto-lhe  
um traje de transparência;

já perde a carência humana.  
E bato-a; de tirar sangue

E lhe dou todas as faces  
de meu sonho que especula;  
e abolimos a cidade  
já sem peso e nitidez.

E vadeamos a ciência,  
mar de hipóteses. A lua  
fica sendo nosso esquema  
de um território mais justo.

E colocamos os dados  
de um mundo sem classe e imposto,  
e nesse mundo instalamos  
os nossos irmãos vingados.

E nessa fase gloriosa,  
de contradições extintas,  
eu e Fulana, abrasados,  
queremos...que mais quereremos?

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.)

## PLATONISMO EM QUESTÃO: O MITO X DE LONGE TE HEI DE AMAR

A presente seção pretende analisar dois poemas em que se apresenta a experiência de um amor platônico, com reações opostas nos respectivos sujeitos poéticos. Mais uma vez, os autores elegem um tema em comum, e apresentam visões diferentes, motivadas por seus “temperamentos poéticos”. Começemos por Cecília.

O poema ceciliano selecionado para discorrer sobre o tema do amor platônico denomina-se “De longe te hei de amar” e faz parte do livro *Canções*, de 1956, em que todos os textos têm o título como primeiro verso.

O título / primeiro verso é um resumo do poema, mostrando, de saída, a visão do eu-lírico acerca do amor platônico. Ele não só aceita tal condição, como concorda com que é assim que deva ser. Amar sem ser correspondido, longe de ser um sofrimento, é um anseio do sujeito poético, que se basta com o sentimento nutrido.

Na primeira estrofe, todos os substantivos encarados negativamente pelo senso comum são vistos positivamente pelo eu-lírico. A distância, em vez de provocar-lhe apreensão e carência, para ele é tranqüilidade. A saudade, que em geral provoca tristeza e nostalgia, tem um sabor doce. Mais uma vez, está-se diante de um amor que atinge sua plenitude através da ausência do ser amado. Novamente, a autora demonstra uma plenitude que não é abalada nem pela distância do amado.

Na segunda estrofe, o eu-lírico fornece uma pista de onde lhe vem tamanha serenidade: “Do divino lugar / onde o bem da existência / é ser eternidade / e **parecer** ausência.”(grifo nosso). Que divino lugar é esse? A distância propriamente dita (longe). Só através do distanciamento – seja espacial ou afetivo – consegue-se a placidez necessária a uma vida sem sobressaltos. A ausência é aparente porque, uma vez estabelecido o encontro

entre duas almas, a presença física é mero detalhe, quando não, estorvo. Os laços já se formaram, podendo-se prescindir do contato que, por vezes, gera atrito.

Nas terceira e quarta estrofes, o eu-lírico exprime metaforicamente a certeza de seu sentimento, espelhando-se na natureza. A poética ceciliana está eivada de momentos semelhantes, pois o grande “mestre” da poetisa é a natureza. Já foi mencionado que, não basta à autora a apreensão intelectual, se não vier acrescida da fruição sensorial. Pensar e sentir estão em harmonia nesta poética.

Enquanto para o senso comum o amor platônico é uma experiência negativa, na visão da poetisa é, não só positiva, como desejada. É importante ressaltar que seu “deleite” no platonismo não se coaduna com o masoquismo dos românticos, que vivenciavam tal sentimento de maneira tão soturna e lúgubre, que eram levados literalmente à morte; nem com os trovadores medievais, que se deliciavam com a coita amorosa, ressaltando o sofrimento em vez do amor. Na poética em análise, não há sofrimento. A distância é encarada como fato, sem apreensão ou tristeza.

O poema drummondiano selecionado para a presente seção denomina-se “O mito” e faz parte do livro *A rosa do povo*. Compõe-se de quarenta e seis estrofes, que discorrem sobre o inalcançável objeto de desejo do eu-lírico, que empreende uma desatinada perseguição ao “mito”.

No texto em questão, desenvolve dois temas simultaneamente: a sandice do amor platônico do eu-lírico e uma crítica bem-humorada à sociedade de consumo. Ao reunir num mesmo poema temas discrepantes, deixa o leitor intrigado e desejoso de estabelecer o nexo entre as realidades aparentemente incompatíveis. Ao zombar do amor platônico, caro aos românticos, e colocá-lo em consonância com uma crítica à esquizofrenia da sociedade de consumo, alimentada pelos veículos de comunicação em massa, denuncia subrepticamente o

quanto há de nocivo e “ingênuo” na relação entre consumidor e produtor. Em meio à *via-crucis* do eu-lírico na perseguição de seu **objeto** de desejo, o autor vai desferindo estocadas poéticas na filosofia de consumismo desenfreado. Assim como o autor não acredita no amor romântico, duvida da “boa intenção” da mídia, como se pode confirmar no sarcasmo contundente “Ao Deus Kom Unik Assão, de *As impurezas do branco*, de 1973.

Eis-me prostrado a vossos peses  
 que sendo tantos todo plural é pouco.  
 Deglutindo gratamente vossas fezes  
 vai-se tornando são quem era louco.  
 Nem precisa cabeça pois a oca  
 nasce diretamente do pescoço  
 e em vosso esplendor de auriquilate  
 faz sol o que era osso.

Genucircunflexado vos adouro  
 vos amouro, a vós sonouro  
 deus da buzina & da morfina  
 que me esvaziáis enchendo-me de flato  
 e flauta e fanopéia e fone e feno.  
 Vossa pá lavra o chão de minha carne  
 e planta beterrabos balouçantes  
 de intenso carneiral belibalentes  
 em que disperso espremo e desexprimo  
 o que em mim aspirava a ser eumano.

(...)

Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada  
 engole elefantes

engole catástrofes

tão naturalmente como se.

E PEDE MAIS

(...)

Dorme na tumba a cultura oral.

Era uma vez a cultura visual.

Quando que vem a cultura anal

na recomposta aldeia tribal? (DRUMMOND, 2002, pp. 705-7)

O título, como de costume, é bem sugestivo. Dentre outras acepções, o autor privilegia a mais contemporânea: “idéia falsa, que distorce a realidade ou não corresponde a ela.”<sup>14</sup> De saída, já deixa claro que sua intenção é desmascarar e derrubar conceitos arraigados, que estão longe de corresponder à “verdade”. Muito mais do que falar de amor, quer abrir os olhos do leitor e combater as falácias que lhe são empurradas olhos, ouvidos e cérebro abaixo.

Na primeira estrofe, para marcar o alto grau de incorrespondência, declara enfaticamente: “Sequer conheço Fulana”. Por aí dá para perceber a disposição do autor de colocar em xeque “dogmas” conceituais aceitos passivamente. Como se pode amar quem nem se conhece? A amada é qualquer uma (“Fulana”). Não há convivência. Após três afirmações que inviabilizam a possibilidade de sustentação de um sentimento amoroso “verdadeiro”, o eu lírico afirma categoricamente: “mas como eu amo Fulana.”

Na segunda estrofe, a certeza anterior é abalada por meio de um procedimento caro ao poeta: “ou será ilusão de sexo?”. Ao subverter a expressão cristalizada “ilusão de ótica”, além do humor conferido ao verso, Drummond introduz um tópico caro à sociedade ocidental: a

---

<sup>14</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição Especial. Curitiba: Positivo, 2007

distinção entre amor e paixão ou espírito e carne. O homem ocidental dissocia uma coisa de outra, quando poderiam coexistir harmonicamente.

Na terceira estrofe, ironiza a pieguice do amor romântico, através de um chavão coloquial: “e choro, menino, choro.”

Na quarta estrofe, começa a construir o mito de Fulana, que vive intensamente, alheia à dor do poeta.

Na quinta estrofe, exagera na idealização, apresentando ao leitor um ser aparentemente completo: “E Fulana diz mistérios” – é espiritualizada – “diz marxismo” – possui cultura e consciência política – “*rimmel*” – ciosa de sua aparência física – “gás” – é etérea.

Na sexta estrofe, prossegue na construção do mito, ressaltando a abastada condição financeira de Fulana e sua generosidade: “tem latifúndios, iates, / sustenta cinco mil pobres.”

Na sétima estrofe, queixa-se de sua condição de amante ignorado, que mantém um resto de dignidade, consumindo-se à distância.

Na oitava estrofe, emite um julgamento a respeito do amor que “sente”: “amor tão disparatado. / Desbaratado é que é...”. Novamente, através da polissemia, abarca campos semânticos distintos, por meio de um mesmo vocábulo. O adjetivo “desbaratado” fornece duas leituras ao verso. A primeira, com sentido de desatinado, coaduna-se com a explicação dos dois últimos versos: “Nunca a sentei no meu colo / nem vi pela fechadura”, reforçando o repúdio ao amor platônico romântico, que se compraz com a impossibilidade amorosa. A segunda, se perceber-se o neologismo criado (des + baratado), vislumbra-se a crítica bem-humorada à sociedade de consumo que, literalmente, vende ilusões. Sai caro ao eu-lírico amar Fulana, pois consome-se emocionalmente, consumindo seu dinheiro no consumo de resquícios da amada.

Na nona estrofe, corrobora-se o que foi dito acima, ao notar-se o uso da ambigüidade na escolha do vocábulo “custar”, que pode significar: algo ser difícil a alguém, ou possuir um valor econômico.

Na décima estrofe, prossegue afirmando sua determinação em não humilhar-se perante Fulana, suplicando-lhe atenção.

Na décima-primeira estrofe, imagina erótico-poeticamente a constituição física de Fulana, despindo-a mentalmente.

Na décima-segunda estrofe, desfaz o lirismo anterior e traz Fulana para o prosaísmo dos “pobres mortais”, imaginando-a em seu banheiro. Mesmo colocada em pé de igualdade, continua desejada.

Na décima-terceira estrofe, questiona a necessidade carnal que nutre por Fulana, deixando à mostra o resquício de barroquismo que, volta e meia, insinua-se na obra do autor, flagrando-se novamente ecos de sua mal-resolvida relação com a herança judaico-cristã. Nenhum outro movimento literário brasileiro repisou tão freqüentemente o tema da incompatibilidade entre carne e espírito quanto o Barroco, que se prestou, entre outras coisas, a propagar a ideologia católica instituída como Contra-Reforma à luterana. E nenhum outro estado brasileiro é tão eivado da atmosfera de tal movimento quanto as Minas Gerais do poeta itabirano. Tudo isso vem corroborar o quanto o autor é suscetível às contingências, dono que é de uma personalidade “esponjosa”, que absorve o que está à sua volta, ainda que discordando. Diferentemente de Cecília, que tem uma “natureza” mais impermeável, conseguindo transcender e libertar-se das amarras impostas pelas contingências.

Na décima-quarta estrofe, angustia-se com sua ignorância a respeito de Fulana, reafirmando a distância que os separa.



Na décima-quinta estrofe, imagina galhardamente um encontro com Fulana, para dirimir suas dúvidas a respeito de tão enigmática figura. Aqui, insinua-se a valorização conferida ao concreto por tal poética, ao solucionar as interrogações do eu-lírico à São Tomé – apóstolo incrédulo que só acreditou na ressurreição de Jesus, após vê-lo e tocar em suas chagas –, vendo e apalpando Fulana.

Na décima-sexta estrofe, expõe sua confusão com a presença ausente ostensiva de Fulana, que o faz parecer patético, como afirma na estrofe seguinte.

Da décima-sétima à vigésima estrofe, busca incessantemente por Fulana, parafrazeando e atualizando o capítulo 3 do *Cântico dos Cânticos* do Rei Salomão, constante do Antigo Testamento<sup>15</sup>. Mais uma vez, deixa-se à mostra a recorrência do discurso judaico-cristão na obra do autor que, mesmo negando-a, não consegue desvencilhar-se dela.

Da vigésima-primeira à vigésima quarta-estrofe, tece uma série de elucubrações a respeito do paradeiro de Fulana, que lhe põem doido de ciúmes.

Na vigésima-quinta estrofe, refugia-se debalde na praia, para esquecer Fulana.

Na vigésima-sexta estrofe, anseia por suicidar-se afogado.

Da vigésima-sétima à vigésima-nona estrofes, o autor volta a flertar com o surreal e com o escatológico, imaginando-se despedaçado e em putrefação diante de Fulana. A estrofe em questão apresenta outra característica do poeta, já citada: a negação do belo e do agradável. Drummond, em vez de seduzir a amada, punge-lhe com um odor nauseabundo. Reafirma aqui a estética de desconstrução e de repúdio à beleza por si mesma.

---

<sup>15</sup> Can. 3, 1-3. Durante as noites, no meu leito, / busquei aquele que meu coração ama; / procurei-o, sem encontrá-lo. / Vou levantar-me e percorrer a cidade, / as ruas e as praças, / em busca daquele que meu coração ama; / procurei-o, sem encontrá-lo. / Os guardas encontraram-me / quando faziam sua ronda na cidade. / “Vistes acaso aquele que meu coração ama?”

Na trigésima estrofe, arrepende-se da fantasia macabra, constatando que ferir Fulana doerá mais nele.

Na trigésima-primeira estrofe, deixa à mostra seu orgulho já declarado, ao vislumbrar o desconforto que lhe causaria angariar a piedade de Fulana.

Na trigésima-segunda estrofe, recomeça a traçar o perfil ideal de Fulana, entrecruzando novamente campos semânticos distintos e aparentemente incompatíveis: “Fulana é vida, ama as flores, / as artérias e as debêntures.”

Na trigésima-terceira estrofe, dissuade-se de vez da idéia de suicídio passional, inspirando-se ainda na visão idealizada de Fulana, que certamente deverá admirar homens fortes.

Nas trigésima-quarta e trigésima-quinta estrofes, extrapola comicamente na idealização da amada, apresentando-a literalmente como uma máquina de sedução e como um *outdoor* ambulante, voltando a criticar a superficialidade da sociedade de consumo.

Nas trigésima-sexta e trigésima-sétima estrofes, auto-ironiza-se, relatando seu “romantismo” ingênuo, alimentado de poesia e burrice. Coloca-se na posição de vítima do amor e da mídia, que transformam os amantes e os espectadores em títeres desejanter.

Na trigésima-oitava estrofe, através da conjunção adversativa “mas”, começa a sugerir a demolição do sistema vigente, conclamando o leitor a sair da posição cômoda de “vítima do sistema” e a procurar estabelecer uma postura menos passiva diante das informações que lhe são impostas pelo mercado. Na estrofe, preconiza a libertação intelectual do sujeito, que, deixando de ser objeto de manipulação, toma as rédeas de seu poder de decisão. É oportuno lembrar que tal poema está inserido no livro *A rosa do povo*, que, como já mencionado, representa o momento mais combativo e esperançoso do autor.

Na trigésima-nona estrofe, através do visível e do palpável, rompe de vez com a idealização e sugere um contato efetivo, menos *glamouroso*, é fato, porém mais verdadeiro.

Nas quadragésima e quadragésima-primeira estrofes, volta as costas para as aparências e contingências, concentrando-se numa Fulana sem idealização e apresentando-se a ela sem reverência.

Na quadragésima-segunda estrofe, insinua a consciência da utopia da hipótese aventada acima, ao declarar: “A Lua / fica sendo nosso esquema / de um mundo mais justo.” É como se dissesse que, mesmo aspirando por uma sociedade mais justa, não crê em tal possibilidade, tornando-se, também por isso, cada vez mais ferino e amargo.

Na quadragésima-terceira estrofe, continua apresentando suas “utopias”, mencionando “um mundo sem classe e imposto e de irmãos vingados”.

A quadragésima-quarta estrofe é discrepantemente solar e apoteótica, por representar o ápice da idealização, não mais do eu-lírico, mas do poeta Carlos Drummond de Andrade, que sempre sonhou com um mundo melhor e se angustiou com a impossibilidade de presenciar a concretização de seus anseios ideológicos. A “fase” é definida como gloriosa, porque destituída de toda hipocrisia e contingência, que transformam a vida em sociedade numa experiência só suportável através da ironia. Muito mais do que abraçados, o poeta e a “musa” estão “abrasados”, por desfrutarem de tamanha benesse: viver em plenitude.

Na quadragésima-quinta estrofe, o eu-lírico desfaz-se de toda idealização e a “Fulana” de outrora torna-se simplesmente “Amiga”, unindo-se efetivamente ao sujeito poético.

A quadragésima-sexta estrofe encerra o poema – diferentemente do costume drummondiano – de uma maneira plácida, em que após uma seqüência de tormentos e humilhações, atinge o ápice, que não tem nada a ver com a fantasia do autor.

O poema fala muito da personalidade drummondiana, que, embora aparentemente violenta e cruel, esconde um profundo sentimento de fraternidade. Ele não apregoa a demolição por si mesma, mas crê que esse é o único caminho para a construção de uma nova realidade, menos injusta e hipócrita. No já citado poema “A mesa”, de *Claro enigma*, ao definir a constituição psicológica do irmão, deixa – talvez sem querer – uma valiosa pista para sua própria compreensão:

Feroz a um breve contato  
à segunda vista, seco,  
à terceira vista, lhano,  
dir-se-ia que ele tem medo  
de ser, fatalmente humano.  
Dir-se-ia que ele tem raiva,  
mas que mel transcende a raiva,  
e que sábios, arditos  
recursos de se enganar  
quanto a si mesmo: exercita  
uma força que não sabe  
chamar-se, apenas, bondade. (DRUMMOND, 2002, p. 295)

## ETERNO

35

E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!  
O Padre Eterno,  
a vida eterna,  
o fogo eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis  
m'effraie.)

– O que é eterno, Yayá Lindinha?  
– Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente  
eternávamos  
eterníssimo

A cada instante se criam novas categorias do  
[eterno.

Eterna é a flor que se fana  
se soube florir  
é o menino recém-nascido  
antes que lhe dêem o nome  
e lhe comuniquem o sentimento do efêmero  
é o gesto do enlaçar e beijar  
na visita do amor às almas  
eterno é tudo aquilo que vive uma fração de  
[segundo  
mas com tamanha intensidade que se  
[petrifica e nenhuma força o resgata  
é minha mãe em mim que a estou pensando  
de tanto que a perdi de não pensá-la  
é o que se pensa em nós se estamos loucos  
é tudo que passou, porque passou  
é tudo que não passa, pois não houve  
eternas as palavras, eternos os pensamentos;  
[e passageiras as obras  
Eterno, mas até quando? é esse marulho em  
[nós de um mar profundo.  
Naufragamos sem praia; e na solidão dos  
[botos afundamos.  
É tentação e vertigem; e também a pirueta  
[dos ébrios.

Eternos!, Eternos, miseravelmente:  
o relógio no pulso é nosso confidente.

Embora chames burguesa,  
ó poeta moderno, à rosa,  
não lhe tiras a beleza.

A tua sanha imprevista  
contra a vítima formosa,  
é um mero ponto de vista.

Pode a sanha ser moderna,  
pode ser louvada, a glosa:  
mas, sendo a Beleza eterna,

que vos julgue o tempo sábio  
entre os espinhos, a rosa,  
entre as palavras, teu lábio.

Mas eu não quero ser senão eterno.  
Que os séculos apodreçam e não reste mais  
[do que uma essência  
ou nem isso.  
E que eu desapareça mas fique este chão  
[varrido onde pousou uma sombra  
e que não fique o chão e nem fique a sombra  
mas que a precisão urgente de ser eterno bóie  
[como uma esponja no caos  
e entre oceanos de nada  
gere um ritmo.

## COMBATENDO O PSEUDO-MODERNISMO: ETERNO X 35

A presente seção traz à baila mais um momento em que Drummond e Cecília elegem o mesmo tema, apresentando posturas distintas diante dele. Por serem dos poetas de maior visibilidade de sua geração, vez ou outra sofriam ataques de diversos lados. Na já citada biografia de Drummond, encontra-se um episódio em que ambos são alvos de um crítico mais exaltado e em que fica bem marcado o temperamento de cada um. O ataque da vez parte dos concretistas da década de cinquenta, que têm por “porta-voz” o jovem crítico Mário Faustino, também poeta e tradutor. Passemos ao texto.

No dia 10 de fevereiro, na semana mesma da Exposição Nacional de Arte Concreta, em cima da fervura da hora, a página de *Poesia experiência* tomava como tema a poesia concreta. De cara, Mário Faustino dava o quadro que via à sua frente: falava em “agonia” da poesia brasileira. E, em seguida, quase como uma peça jurídica, processual (era do estilo da página a mais extremada dessubjetivação no tratamento dos temas, dos poetas e sua obra, embora o efeito disso fosse inconfundivelmente pessoal), passava a falar de ninguém menos do que Drummond: “Há o sr. Carlos Drummond de Andrade. O sr. Carlos Drummond de Andrade é dono do mais ponderável corpo de poemas que já se formou na nossa história literária. O sr. Carlos Drummond de Andrade, em quem muitos se apressam, periodicamente, em apontar os sinais de decadência (o poeta os estimula publicando, vez por outra, versos bem abaixo de seus próprios *standards*), o sr. Carlos Drummond de Andrade, de quando em quando, aparece com um poema como aquele “Elegia”, de *Fazendeiro do ar*, ou como certo poema publicado recentemente em O Estado de S. Paulo, comprovantes de ainda ser ele uma das duas pessoas vivas que melhor escrevem em verso no Brasil...Mas a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade apareça de repente com uma auto-revolução bem mais radical do que a processada entre *A rosa do povo* e os *Novos poemas*, predecessores de *Claro enigma*, a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade rompa subitamente com todo um sistema ético e estético – a não ser nessa remota possibilidade, é difícil enxergar nele uma solução eficiente para os problemas que justificam a ação poética no Brasil...” E, mais adiante, Mário Faustino fazia a restrição mais dura: “o sr. Carlos Drummond de Andrade só age poeticamente através dos livros que publica. Não escreve a sério sobre poesia. Não faz crítica séria de livros de poesia. Ao que saibamos, não discute a sério, nem oralmente nem por escrito. Cala-se. Não manifesta grande interesse pelo progresso da poesia...” E terminava dizendo que “o sr. Drummond nunca seria um “Pound”, nem mesmo um “Eliot” (...) Dessa vez, Drummond ficou chateado para valer. Queixou-se com Cecília Meireles, que também tinha sido *enquadrada* no artigo do domingo. Mário Faustino escrevera sobre a autora de *Mar absoluto*: “Não discorre lá muito bem, não é grande coisa em colocar idéias e fatos na ação poética, mas ninguém canta, entre nós, melhor do que ela.” E, em seguida, Mário Faustino aproveitava para fazer a restrição que aplicava a quase todo mundo da geração de Cecília e

Drummond: “Nem em pessoa nem em verso consegue agir com muita força no sentido transformador. A sra. Cecília Meirelles está. Mas não puxa nem empurra.” Lá do seu canto no Cosme Velho, Cecília, depois de ler as referências a ela, disse ao telefone para Drummond: “Esses rapazes estão cuidando da sobrevivência, antes de terem vivido.” Pode ser que com isso o assunto tenha morrido para ela. Para Drummond não. (CANÇADO, 1993, pp. 272-4)

Esse longo trecho foi necessário para ratificar como os autores reagem de maneiras bem distintas diante de um mesmo fato e até de uma idêntica sensação. O comentário não agradou a nenhum dos dois, mas Cecília prefere reagir com superioridade e passar uma borracha no assunto, ao passo que Drummond o fica ruminando. Os despautérios apresentados não merecem nem comentário, servindo apenas de ilustração para as conclusões a respeito dos caracteres analisados. Isto posto, vamos aos poemas.

O poema ceciliano selecionado não tem título, sendo indicado como o trigésimo-quinto de *Metal rosicler*, de 1960. Representa uma “resposta” aos impropérios de alguns poetas modernos, que se arvoravam em donos da verdade, tal e qual Mário Faustino.

Na primeira estrofe, o eu-lírico inicia sua sucinta “réplica” aos disparates proferidos pelos “modernosos”, que, munidos de uma certeza adquirida por osmose, sem a necessária reflexão madura e consciente dos fatos, transferem sua “ira” para o objeto errado. O problema não está em cantar a beleza da rosa – que é indiscutível; mas em não dominar os meandros de um sistema poético, que não será alterado com bravatas, como a crítica infeliz de Mário Faustino .

Na segunda estrofe, de maneira altiva e tranqüila, insinua o quanto há de imaturo no tonitruantismo dos “arautos da modernidade”.

Na última estrofe, categórica e diplomaticamente dá um xeque-mate nos acalorados modernistas de plantão, deixando claro sua sensatez e experiência de vida. O quarto verso – “que vos julgue o tempo sábio” – confirma sua modesta sabedoria. Drummond e Cecília



resistiram com louvores ao “juízo do tempo”, sendo suas obras cada vez mais admiradas e objetos de estudo, ao passo que é bem mais restrito o número de apreciadores de Mário Faustino e de seus colegas de rebelião. A verdadeira poesia não deve ser datada, nem contextualizada monilíticamente; não se presta a um fim específico, como o querem os mais utilitaristas e panfletários; ela simplesmente impõe-se, a despeito da aquiescência ou curta compreensão de meia dúzia de paladinos da vanguarda.

O poema drummondiano selecionado denomina-se “Eterno” e faz parte de *Fazendeiro do ar*, de 1954, que possui um tom mais sóbrio, tanto na forma quanto no conteúdo. Enquanto este vai versar sobre questões filosóficas, aquela sugere uma breve pausa nas experimentações formais, voltando a flertar com a tradição, ao abusar do soneto.

O poema se abre com uma constatação, seguida de um anseio. O eu-lírico recusa-se a uma existência datada e aspira por eternidade. Isso tem muito a ver com a resistência que Drummond sempre apresentou em deixar-se rotular. Mesmo após alcançar o reconhecimento público de sua obra, conquistando o merecido epíteto de “Poeta maior”, não se acomodou com a confortável (?) situação e seguiu arriscando-se temático e formalmente. Ele tinha plena consciência da fragilidade dos rótulos e da necessidade imperiosa de se evoluir com o tempo. Na quinta parte do extenso poema denominado “Canções de alinhavo”, do livro *Corpo*, de 1984, declara: “O problema não é inventar. É ser inventado / hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente.” (DRUMMOND, 2002, p. 1258)

Da segunda à quinta estrofe, distrai-se e nos com o vocábulo “eterno”, preparando o terreno para o posterior aprofundamento filosófico do tema.

Na terceira estrofe, composta de uma única citação em francês, que diz “Os silêncios desses espaços infinitos me atemorizam”, volta a ironizar o temor frente ao transcendente e cósmico.

Na quarta estrofe, utilizando-se da polifonia, introduz um diálogo coloquial entre um casal de namorados, zombando brandamente do mito romântico de amor eterno.

Na quinta estrofe, cria uma série de neologismos a partir da palavra “eterno”, ilustrando na forma a mensagem do último verso: “A cada instante se criam novas categorias do eterno.”

Na sexta estrofe, começa a desenvolver o tema mais gravemente, afirmando que tal vocábulo coaduna-se muito mais com o âmbito emocional do que com o temporal. Embora denote temporalidade, questão de ordem prática e mensurável, na poética em análise, esse adjetivo está em sintonia com aspectos subjetivos, e por isso, incomensuráveis, como afirma nos oitavo e nono versos: “eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo / mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata.” Em meio a tantas tentativas de definir a palavra, consegue apenas deixar claro sua transcendência ao nosso pragmatismo quantificador.

Na sétima estrofe, encontra-se outro elemento caro à presente poética: a visão negativa do tempo. No contexto em análise, ele será apresentado como o deus Cronos<sup>16</sup> da Mitologia, que devorava os filhos para não ser suplantado por eles. Sua inexorabilidade é tema freqüente repisado pelo autor. Em “A um hotel em demolição”, de *A vida passada a limpo*, de 1958, encontra-se:

---

<sup>16</sup> Na genealogia dos Titãs, Crono é o filho mais novo de Úrano (o Céu) e de Geia (a Terra). Pertencente, por conseguinte, à primeira geração divina, anterior a Zeus e aos Olímpicos. Foi o único de todos os irmãos que ajudou a mãe a vingar-se do pai, e com a foicinha que ela lhe deu, cortou-lhe os testículos. Depois, tomou o lugar dele no céu, e sem tardar voltou a atirar para o fundo do Tártaro os Hecatonquiros (gigantes de cem mãos), que eram seus irmãos, bem como os Ciclopes, uns e outros outrora encarcerados por Úrano, e que ele próprio tinha posto em liberdade a pedido de Geia, mãe de todos eles. Uma vez senhor do mundo, desposou Reia, sua própria irmã, e, visto que Úrano e Geia, depositários da sabedoria e do conhecimento futuro, lhe tinham predito que ele seria destronado por um dos seus filhos, devorava-os, à medida que iam nascendo. Assim, gerou e devorou sucessivamente Héstita, Deméter, Hera, Plutão (Hades) e Posídon.

Que fazer do relógio  
ou fazer de nós mesmos  
sem tempo sem mais ponto  
sem contratempos sem  
medida de extensão  
sem sequer necrológio  
enquanto em cinza foge o  
impaciente bisão  
a que ninguém os chifres  
sujigou, aflição?  
Ele marcava mar –  
cava cava cava  
e eis-nos sós marcados  
de todos os falhados  
amores recolhidos  
relógio que não ouço  
e nem me dá ouvidos  
robô de puro olfato  
a farejar o imenso  
país do imóvel tato  
as vias que corri  
a teu comando fecham-se  
nas travessas em I  
nos vagos pesadelos  
nos sóbrios dejetos  
em que nossos projetos  
se estratificaram.  
A ti não te destroem

como as térmitas papam  
 livro terra existência.  
 Eles sim teus ponteiros  
 vorazes esfarelam  
 a túnica de Vênus  
 o de mais o de menos  
 este verso tatuado  
 e tudo que hei andado  
 por te iludir (...)  
 Mas tudo que moeste  
 hoje de ti se vinga  
     por artes  
 de pensada mandinga.  
 Deglutimos teu vidro  
 abafando a linguagem  
 que das próprias estilhas  
 se afadiga em pulsar  
 o minuto de espera  
 quando cessou na tarde  
 a brisa de esperar. (DRUMMOND, 2002, pp. 448-9)

Na última estrofe, reafirma se anseio por eternidade, acompanhado de uma severa impreciação

contra o tempo, que lhe corrompe a matéria, mas que não poderá

apagar sua lembrança. Drummond apresenta-se aqui como Zeus<sup>17</sup>,

que ludibria Cronos, através de sua arte.

---

<sup>17</sup> Indignada por desta forma se ver privada de todos os seus filhos, Reia, grávida de Zeus, fugiu para Creta, onde às escondidas deu à luz, em Dicte. Depois, envolvendo uma pedra em panos, deu-a a devorar a Crono, que a engoliu, sem suspeitar do embuste. Já crescido, Zeus, com a ajuda de Méter, uma das filhas do Oceano, ou da própria Geia, levou Crono a tomar uma droga que o forçou a devolver todos os filhos que tinha devorado. Estes, chefiados pelo seu irmão mais novo, declararam guerra a Crono, que tinha os Titãs, seus irmãos, como aliados. Dez anos durou a guerra, até que, por fim, um oráculo da terra prometeu a vitória a Zeus, se ele fosse buscar para seus aliados os seres outrora precipitados por Crono no Tártaro. Zeus libertou-os e obteve a vitória.

**COTA ZERO**

Stop.  
A vida parou  
ou foi o automóvel?

**NÃO HÁ MAIS DAQUELES DIAS  
EXTENSOS**

Na há mais daqueles dias extensos,  
com o tempo suficiente para acompanharmos  
[o amadurecimento dos frutos,  
e contemplarmos os pombos em seus  
[movimentos pelos telhados.

Ah! não temos mais desses dias,  
para sentirmos as cores que se levantam na  
[espuma  
e esperarmos as constelações, no céu que  
[roda sobre a nossa cabeça.

Em lágrimas dizemos adeus à memória:  
não há mais desses dias para  
[acompanharmos, sequer, no rosto que  
[amamos,  
o mapa das rugas, com os dizeres que as  
[explicam...

Não há mais daqueles dias extensos  
largamente abertos para o livro que chega,  
[para a saudade que chama,  
para as inúteis palavras que, tristes e  
amorosas, enchiam horas e horas.

Não há mais, ó terra, ó sol, não há mais esse  
[espaço luminoso  
– jardim, coluna, pórtico – onde a idéia se  
[reclinava,  
onde a sabedoria vinha conversar com os  
[homens.

Como um bando perseguido nos apressamos.  
Quem corre atrás de nós, com o passo de um  
exército ou de um temporal?  
O redondo horizonte que é o carro de Deus:  
mas nós pensamos ser apenas o surdo trovão  
[da Morte, precipitando.

**PERPLEXIDADE ANTE A “VIDA” MODERNA: COTA ZERO X NÃO HÁ  
MAIS DAQUELES DIAS EXTENSOS**

A presente e última seção apresenta poemas em que os autores, além de comungarem da mesma opinião, vão externá-la de maneira semelhante. Ambos criticam o açodamento da vida moderna, com um misto de lamento e de perplexidade. Começemos por Cecília.

O texto ceciliano selecionado denomina-se “Não há mais daqueles extensos dias” e faz parte dos dispersos. É importante observar que tal poema é dedicado a Drummond e que a autora não se contentou em dedicá-lo apenas, como fez questão de engendrará-lo à maneira do poeta itabirano, empreendendo um “mimetismo poético”. Cecília vai, momentaneamente, deixar de lado seu estoicismo resignado e distanciamento transcendental para encarnar o pessimismo e azedume de nosso querido *gauche*. Homenageia-o não só com o conteúdo, mas também com a forma, deixando-se entrever a aplicação da autora em metamorfosear-se em Drummond. Como já foi mostrado ao longo de todo o percurso analítico, a autora utilizou claramente um recurso característico do modo de compor drummondiano: a ilustração do significado com o significante. Os versos formalmente extensos possuem a função de representar visualmente os dias extensos, que se extinguíram.

Durante todo o poema, o eu-lírico vai lamentar o que se perdeu e apontar o vazio e superficialidade que “norteiam” a vida moderna.

Nas primeira e segunda estrofes, apresenta o distanciamento ocorrido entre o homem e a natureza.

Nas terceira e quarta estrofes, relata o afastamento entre o homem e seu semelhante.

Na quinta estrofe, mostra a cisão entre o homem e o conhecimento, completando seu estado de reificação.

Na última estrofe, declara: “Como um bando perseguido nos apressamos.” Ou seja, perdeu-se toda a individualidade que nos torna singularmente humanos, com defeitos e qualidades, idiosincrasias e personalidades. O substantivo “bando”, utilizado para definir o homem moderno denuncia o quanto há de impessoal e desumano nas relações atuais, em que, a despeito de todo progresso, o homem é um ser cada vez mais solitário em seu isolamento coletivo. Em “A bruxa”, de *José*, Drummond lamenta: Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América.”

Nos três últimos versos, a autora tenta chamar-nos à razão, indicando uma saída transcendental. Até aqui tinha conseguido “passar-se” perfeitamente por Drummond, mas, neste momento, sua personalidade lhe “traiu”, e ela termina o poema a seu modo, tentando discretamente fazer-nos perceber que, somente através de uma comunhão mística com o universo, o ser humano poderá viver efetivamente, ao invés de seguir fugindo da Morte.

O poema drummondiano selecionado para a última seção denomina-se “Cota zero” e faz parte de *Alguma poesia*, de 1930, seu livro de estréia. Nesse momento inaugural, o poeta ainda está bastante afinado com os modernistas e com toda aquela atmosfera de experimentação provocativa. Tanto é assim, que o dedica a Mario de Andrade, um dos maiores ícones do movimento e interlocutor pessoal constante do poeta mineiro.

“Cota zero”, independente de seu minúsculo tamanho, diz muito sobre o autor, sua mundividência e sobre o momento no qual está inserido. A escassez dos versos só faz aumentar a eloquência da mensagem, que, melhor do que dizer, sugere-se ao leitor, intimando-o a uma participação ativa no processo de leitura. Os três versos são calculadamente jogados, desafiando o interlocutor a, a partir de suas ilações, penetrar no universo criativo do autor. Nada aqui é gratuito. Mais uma vez, o poeta propõe um “claro enigma”, que estimula a penetrar surda, mas atentamente em seu reino de palavras e a perscrutar sua poética.

Com apenas uma trinca de versos, o eu-lírico consegue manifestar com bom humor sua perplexidade diante da reificação do homem ante a vida moderna, sem deixar de emitir provocações subliminares, que quadram bem a seu temperamento .

O primeiro verso – “Stop” –, além de marcar o automatismo alienado da contemporaneidade, ironiza o imperialismo americano, que faz do mundo o quintal de sua casa. Como se sabe, na esfera política, Drummond sempre defendeu o socialismo, combatendo o sistema capitalista, que tem nos Estados Unidos seu maior representante. No assustadoramente “profético” poema “Elegia 1938”, de *Sentimento do mundo*, afirma:

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Após o fatídico 11 de setembro de 2001, não teve como não se remeter às palavras do poeta, datadas de 1940.

Nos dois últimos irônicos versos – “A vida parou / ou foi o automóvel?” –, ao colocar homem e máquina em pé de igualdade, denuncia o automatismo reificante que baliza o mundo moderno e a banalização da vida humana, que vale tanto ou menos que a máquina. A poética drummondiana é eivada de alusões aos produtos da modernidade, que sempre são apresentados criticamente. Como já foi dito, Drummond é um “repórter” de seu tempo e, por vezes, um antecipador do futuro – como no trecho há pouco citado –, portando-se como uma espécie de “oráculo poético”, que intima constantemente o leitor à razão. Em vez de deslumbrar-se com os “avanços”, o poeta vai na contramão do deslumbre da sociedade de consumo, fazendo o incômodo papel da “voz que clama no asfalto”. Um dos motivos do mal-estar causado pela sua poética é este, pois como diz Jesus Cristo: “Um profeta nunca é aceito



em sua pátria”<sup>18</sup>. Em “O homem; as viagens”, de *As impurezas do branco*, de 1973, enquanto a humanidade inteira está fascinada com a chegada do homem à lua e todos os olhares se voltam para o espaço, o poeta nos convida a olhar para o íntimo de nós e a reconhecer-nos. Na última estrofe, assevera:

Restam outros sistemas fora  
do sol a col-  
onizar.  
Ao acabarem todos  
só resta ao homem  
(estará equipado?)  
a difícilíssima e perigosíssima viagem  
de si a si mesmo:  
pôr o pé no chão  
do seu coração  
experimentar  
colonizar  
civilizar  
humanizar o homem  
descobrir em suas próprias inexploradas entranhas  
a perene, insuspeitada alegria  
de con-viver. (DRUMMOND, 2002, p. 719)

Ao “irmanar” homem e automóvel (ícone do progresso científico-tecnológico) de maneira hilariamente crítica, deixa sugerida a presença de um de seus “ídolos”: o personagem Carlito, de Charles Chaplin. No filme *Tempos modernos*, estrelado pelo ator, o foco temático é justamente este: a nocividade do automatismo contemporâneo, que transforma seres humanos em robôs mal-programados, minando-lhes a capacidade crítica. O personagem patético-marginal do cinema mudo sempre despertou um fascínio no poeta, que não se furtou a prestar-lhe uma homenagem com o belíssimo e extenso poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo*. Eis alguns trechos:

Era preciso que um poeta brasileiro,  
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,  
girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver  
como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,  
era preciso que esse pequeno cantor teimoso,  
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior,

<sup>18</sup> Mc. 6,4. Mas Jesus disse-lhes: “um profeta só é desprezado na sua pátria, entre os seus parentes e na sua própria casa.

onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente  
 [polidos  
 e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,  
 era preciso que um antigo rapaz de vinte anos  
 preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,  
 viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse  
 para dizer-te algumas coisas, subcolor de poema

(...)

Foi bom que te calasses.  
 Meditavas na sombra das chaves,  
 das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,  
 juntavas palavras duras, pedras, cimentos, bombas, invectivas  
 anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta  
 de mil, os braços cruzados de mil.  
 E nada dizias. E um bolo, um engulho  
 formando-se. E as palavras subindo.  
 Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.  
 Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos  
 [exaustos.  
 Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,  
 crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos  
 [ditadores,  
 ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa  
 estrada de pó e esperança. (DRUMMOND, 2002, pp. 220-1, 226-7)

Como o exemplo demonstrou, cabe lembrar outra característica do autor: o alto teor biográfico de seus versos. Ele sempre fez questão de que vida e arte caminhassem juntas, como afirma no “Poema-orelha”, de *A vida passada a limpo*, de 1958:

Não me leias se buscas  
 flamante novidade  
 ou sopro de Camões.  
 Aquilo que revelo  
 e o mais que segue oculto  
 em vítreos alçapões  
 são notícias humanas,  
 simples estar-no-mundo,  
 e brincos de palavra,  
 um não-estar estando,  
 mas de tal jeito urdidos  
 o jogo e a confissão  
 que nem distingo eu mesmo  
 o vivido e o inventado. (DRUMMOND, 2002, p. 418)

Após breve passeio pela obra dos autores em que, conscientemente, optou-se por um curto itinerário, chega-se ao final do trajeto com a sensação do dever cumprido. A finalidade era colocar em relevo aspectos da personalidade de cada autor, que interferem diretamente em suas poéticas e em que fica patente como são antagonicamente complementares.

Procurou-se permitir que cada poeta se “explicasse”, sem a intenção de realizar um estudo sistemático das obras, já bastante e bem empreendido por vozes externas; mas com o simples anseio de “ouvir” o que os próprios autores têm a nos contar de si, colocando-os em diálogo. Conhecê-los um pouco mais a fundo foi uma prazerosa tarefa e, poder prestar-lhes esta ínfima homenagem, uma grata satisfação.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 11<sup>a</sup> ed. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira – poesias reunidas*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1973.
- BLOCH, Pedro. *Cecília Meireles*. Manchete, Rio de Janeiro (630): 34-37, 16 mai. 1964.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu – Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles – Poesia*. Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição especial. Curitiba: Positivo, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna – da metade do séc. XIX a meados do séc. XX*. Trad. Marise M. Curion / Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1951.
- HUMPREUYS, Christmas. *Aprenda sozinho Budismo Zen*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O Budismo e o caminho da vida*. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Volumes I e II. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MENEZES, Fagundes de. *Silêncio e solidão – dois fatores positivos na vida da poetisa*. Manchete, Rio de Janeiro (76): 48-49, 03 out. 1953.

- MONTEIRO, Salvator e KAZ, Leonel. *Drummond frente e verso – Fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1998.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário de Etimologia Resumido*. Coleção Dicionários Especializados. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1996.
- PAZ, Ocatvio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Coleção Logos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro – Poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-budismo*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1992.
- TSÉ, Lao. *O Livro do caminho perfeito (Tao Te Ching)*. 3ª ed. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. Coleção Luz da Ásia. Vol. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Tao Te King – O livro do sentido e da vida*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico da Mitologia – Grécia – Roma – Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

# 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](#)