

Anícia Maria Gonçalves Sousa Freitas

A Metapoesia de Carlos Drummond de Andrade: uma arte poética *in actu*

Funchal, Julho de 2008



CITMA
CENTRO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA MADEIRA



PROGRAMA OPERACIONAL
PLURIFUNDOS DA REGIÃO
AUTÓNOMA DA MADEIRA



CURSO CO-FINANCIADO
PELA UNIÃO EUROPEIA
FUNDO SOCIAL EUROPEU



A Metapoesia de Carlos Drummond de Andrade: uma arte poética *in actu*

Anícia Maria Gonçalves Sousa Freitas
(Licenciada)

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Ensino da
Língua e Literatura Portuguesas, sob a orientação do Professor
Doutor Arnaldo Saraiva

Funchal, Julho de 2008

À memória da minha avó, Isabel

Ao Luís e à Elvira, sempre

AGRADECIMENTOS

Durante este longo percurso de trabalho, contei com a colaboração e apoio de várias pessoas e entidades, às quais não poderia deixar de fazer o meu agradecimento:

Ao professor Arnaldo Saraiva pela perseverança e rigor profissional com que acompanhou o meu trabalho.

Às colegas e amigas que me concederam o seu apoio e auxílio em diversas etapas do meu projecto de escrita, Helena Freitas, Elsa Silva, Natércia Rodrigues, Delina Gomes e Sandra Vasconcelos.

Ao Arquivo Regional da Madeira pela assistência prestada na aquisição de obras críticas e teóricas acerca do tema do trabalho.

Ao CITMA – Centro de Ciência e Tecnologia da Madeira pelo apoio financeiro concedido na fase curricular do mestrado.

À Universidade da Madeira pela oportunidade.

RESUMO

O presente trabalho é o estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) através de uma análise da sua *arte poética* publicada entre *Alguma Poesia* (1930) e *Farewell* (1999). De um projecto de escrita que implicaria inevitavelmente as relações entre a poesia e a realidade, explora-se o conceito metapoético que pode insinuar a privação de contacto entre a poesia e o real empírico. Num primeiro momento, após uma sucinta referência à tradição da poesia sobre a poesia, chega-se à noção de um preconceito contra a metapoesia no século XX e define-se um ponto de partida para a análise propriamente dita da poética drummondiana. Num segundo capítulo, as noções de poeta, poema ou verso, ou melhor, de poesia, são estudadas nas suas particularidades, concomitantemente com a estruturação da *arte poética* de Drummond. Por fim, a auto-reflexividade é analisada na relação que estabelece entre a metapoesia e a *ekphrasis*. É neste movimento de auto-reflexão e transformação que assiste a capacidade drummondiana de revelar através da metapoesia não só a sua posição perante as palavras, mas também perante as coisas.

ABSTRACT

This dissertation is a study on the poetry of Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) through an analysis of his poetic art published from *Alguma Poesia* (1930) to *Farewell* (1999). From a written draft that would inevitably implicate the connection between poetry and reality, the concept of metapoetic, which can insinuate the deprivation of contact between real and empirical poetry, is explored. On a first approach, after a brief reference to the tradition of poetry on poetry, you arrive to the notion of a bias against metapoetry in the twentieth century thus setting the starting point for the analysis of «drummondian's» poetic. On the second chapter, the notions of poet, poem or verse, or rather, of poetry, are studied in its detail, concurrently with the structuring of Drummond's poetic art. Finally, self-reflection is analysed as regards the relation between metapoetry and *ekphrasis*. It is this movement for self-reflection and transformation that assists the «drummondian's» ability to reveal through metapoetry not merely conveying his views on words, but also on things.

ÍNDICE GERAL

| | |
|-----------------------|----|
| Agradecimentos | iv |
| Resumo/Abstract | v |

A METAPOESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA POÉTICA *IN ACTU*

PRÓLOGO

| | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Por uma questão metapoética | 2 |
|--------------------------------------|---|

CAPÍTULO I: O PROPÓSITO DO CULTO METAPOÉTICO

| | |
|---|----|
| 1. «Où va la littérature?» | 6 |
| 2. «La littérature va vers elle-même, vers son essence» | 7 |
| 3. A metapoesia: uma poesia «perturbada» ou «perturbadora»? | 15 |
| 3.1. Poesia e referência | 18 |

CAPÍTULO II: A METAPOÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

| | |
|--|-----|
| 1. A (i)legitimidade de uma metapoética individual | 24 |
| 2. A <i>arte poética</i> drummondiana | 27 |
| 2.1. A justificação de uma poética e de um poeta | 27 |
| 2.2. Argumentar, defender a poesia | 40 |
| 2.3. Arquitectar, construir o «lugar» da poesia | 50 |
| 2.4. Entre a poesia e a crítica: um projecto único de revisão poética | 69 |
| 2.5. Repetidamente, no limiar da forma e do conteúdo | 89 |
| 2.6. A poesia de hoje, vítima da poesia de ontem | 101 |
| 2.6.1. Memórias de uma procura, em diferido | 103 |
| 2.7. Uma poética feita de <i>déjà vu</i> | 117 |

CAPÍTULO III: A METAPOESIA E A *EKPHRASIS* DRUMMONDIANAS

| | |
|---|-----|
| 1. A poesia entre a imagem e a palavra | 132 |
| 2. «Ut pictura (fotografia, fotograma) poesis» | 135 |
| 2.1. «A plástica é vã, se não comove» | 137 |
| 2.2. A poesia – «objecto que se abre» | 139 |
| 2.3. A poesia. A outra arte. A interrogação. A resposta. | 142 |
| 2.4. A ecfrase do morto | 148 |
| 2.4.1. Um parêntese a propósito da fotografia e do cinema | 158 |
| 2.5. A contiguidade de uma relação | 167 |
| 2.5.1. Quadros revisitados em poesia | 169 |
| 2.6. A palavra e a imagem nem sempre «con-dizem» | 173 |

CONSIDERAÇÕES FINAIS

| | |
|---|-----|
| 1. Estar no mundo através da metapoesia | 177 |
|---|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 181 |
|---------------------------|-----|

**A METAPOESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
UMA ARTE POÉTICA *IN ACTU***

1. Por uma questão metapoética

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito.

(Barthes, 1999, 13)

A obra poética de Carlos Drummond de Andrade representa uma das mais importantes produções da estética do Modernismo brasileiro. Na sua vasta obra lírica, o poeta de Itabira do Mato Dentro distingue uma prática metapoética, através da qual são expostas diferentes perspectivas de poesia, da arte de ser poeta e das particularidades que o próprio verso drummondiano reúne. O objectivo deste estudo será o de analisar esse discurso metatextual, as diferentes poéticas dos seus livros de poesia publicados desde *Alguma Poesia* (1930) a *Farewell* (1999) e questionar a associação directa que existe entre essa metapoesia e uma possível «perturbação de contacto» com o real.

Essa reflexão metaliterária é seguramente um dos *topos* mais característicos da poética de Drummond e como tal tem suscitado um não menos característico discurso crítico. Se a crítica sempre se referiu à auto-reflexividade da poesia drummondiana, foi a partir dos anos 70 que sobre ela se abriram novas perspectivas com o estudo geral e sistemático das palavras que ela dedicava às palavras poéticas. Em 1976, Dilman Augusto Motta publicou *A Metalinguagem na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, estudo singular da metapoesia drummondiana. Numa abordagem sucinta prescreve uma segmentação de dois tipos de metalinguagem: «intensional ou ocasional» e «crítica» (1976, 11-12), que são exploradas com base num conjunto reduzido, porém significativo de metapoemas. Sendo o primeiro a publicar uma análise exclusiva da especificidade metapoética drummondiana, a sua reflexão revela-se muito incompleta e lacunar. Embora deva considerar-se a dimensão reduzida do seu trabalho, a sua análise peca pelo facto de não ler a totalidade da *arte poética* de Drummond, mas sim a singularidade de alguns dos seus metapoemas.

Entre outras referências basilares da crítica da obra poética drummondiana, considerem-se sobretudo as de Lumma Simon (1978) e de John Gledson (1981). Em 1978,¹ com uma análise incisiva sobre a obra lírica drummondiana e a relação

¹ A obra de Lumma Simon começou por ser uma tese de doutoramento defendida em 1974, mas só foi publicada em livro em 1978.

ambígua entre «signo autónomo» e «signo comunicativo» na poética de 1945, e em 1981, com uma reflexão diacrónica acerca da arte poética drummondiana desde os anos 20 até aos anos 70, os dois estudiosos, com dois métodos de trabalho distintos, apontavam de modo coeso e sistemático aspectos relevantes da relação entre a teoria e a prática artística de Drummond:

A mudança das circunstâncias históricas altera não só a concepção sobre a arte, como sua estrutura interna que, incorporando a consciência da crise, passa a ser uma estrutura que se auto-referencia, que se faz dizendo-se a si mesma, que se indaga constantemente sobre sua própria natureza e função (1978, 51).

A preocupação drummondiana com a língua é inseparável do seu papel de sistema pelo qual o homem se comunica e entende o mundo; é, portanto, apesar das pressões impostas pela civilização moderna, o maior símbolo da unidade dos homens (1981, 279).

Se Iumma Simon associava a auto-reflexividade drummondiana à «consciência da crise» e John Gledson assinalava a presença imprescindível da realidade empírica no acto de produção artística, ambos sugeriam que a metapoética de Drummond favorece a pluralidade de leituras da sua obra.

Assim, não admira que esta seja também percebida como um anúncio da arte pela arte, ou como «direção para o formalismo» e «perturbação da realização poética» (Moraes, 1964, 26); ou então como um legado da «obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto» (Candido, 1970, 119).² De alguma forma justifica-se esta profusão de teorias, dado que a poesia de Drummond se apresenta como consciência e instrumento de uma crise que alterou circunstâncias sociais e culturais e o modo como a própria poesia se constrói. É neste ponto nodal que deve ser procurada a explicação da metapoesia de Carlos Drummond de Andrade. Consciência da crise ou instrumento dessa crise?

Um tema tão sinuoso como o da metapoesia ou o da referência obriga a reflectir sobre a complexidade das relações entre a estrutura artística e a realidade empírica. O presente estudo vem contrapor-se, sem se opor, à tendência crítica actual do «estudo “parcial”» da obra drummondiana (Gledson, 1981, 16), e pretende valer como um novo contributo na linha de uma «interpretação global» (id., *ibid.*) da poesia do poeta itabirano, à semelhança das obras de Affonso Romano de

² Cf. ainda Candido, 1970; Pignatari, 1971.

Sant'Anna (1980) e do já citado John Gledson (1981). A selecção e análise dos poemas drummondianos serão feitas de uma forma cuidada, pois a multiplicidade e complexidade dos poemas metapoéticos é um factor que não deve ser descurado. A intenção não é fazer uma análise exaustiva de todos os metapoemas drummondianos, sob risco de se perder a noção de organicidade da obra; é fazer uma nova leitura coerente e sólida, e diversificada, da poesia de Drummond a partir de expressivos *exempla*.

Compreender-se-á assim a estruturação do presente estudo: numa parte introdutória – «O propósito do culto metapoético» – será abordado o conceito de metapoesia em relação directa com noções de autismo, fim e hermetismo, sobre as quais determinada crítica insiste; num segundo capítulo – «A metapoética de Carlos Drummond de Andrade» – pretende-se observar, de acordo com a problematização exposta no capítulo inicial, a condição da poesia no metatexto drummondiano. Através de uma segmentação que obedece de alguma forma à estrutura das *artes poéticas* clássicas, será estudada a evolução da *arte poética* drummondiana em consonância com as diferentes manifestações metapoéticas de que a mesma se reveste. E por fim, num espaço que se considera complementar a esta questão, será dedicado um terceiro capítulo – «A metapoesia e a *ekphrasis* drummondianas» – à relação que Drummond estabelece entre a palavra e a imagem.

No título «A metapoesia de Carlos Drummond de Andrade: uma poética *in actu*» lê-se a intenção de um projecto que pretende recolher da estruturação anterior uma divisão unicamente metodológica, e por isso mesmo reajustável, animada pelo objectivo de encontrar renovados contornos da tensão tradicional entre as palavras e as coisas.

O PROPÓSITO DO CULTO METAPOÉTICO

À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. [...]

J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inverter un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous le sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. [...]

La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. [...]

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saleur la beauté.

(Rimbaud, 1972, 106-112)

1. «Où va la littérature?»³

À revelia, no âmbito das actuais concepções poéticas,⁴ onde o contingente, o plural e a complexidade não podem ser ignorados (Goulart, 2001), a literatura apresenta-se *variamente outra* (Pessoa, s.d., 93) e protagoniza uma abertura a um processo de alterização que potencia uma outra forma de fazer e pensar a arte. Esta tendência que ultrapassa os limites do espaço literário surge, num contexto de redefinição constante, de vulgarização de uma «ausência de continuidade» (Fokkema, 1989), impedida de se revelar enquanto acção redutora, perante a coexistência ilimitada de apelos. O *projectum* deste espaço faz-se pelo interesse comum nesses apelos a uma fuga à catalogação, no âmbito «[d]essa espécie de contra-reforma» (Cruz, 2003, 30), que é a actualidade, que rejeita critérios de ordenação, exige multiplicidade de perspectivas e acolhe o hibridismo e o próprio paradoxo (Hutcheon, 1999).⁵ A prescrição contemporânea é efectuada, através da não prescrição, da não norma e do não estilo, que acentuam a subversão da identidade única do facto artístico, bem como a impossibilidade do que se pretende prescrever (Fokkema, s.d.). Ironicamente, ou não, é o antagonismo que dinamiza o estado de revelia actual, a procura do novo que com frequência tem sido sinónima de procura de uma tradição ou orientação (Hutcheon, 1989),⁶ não só pela necessidade actual de inovar, mas também de encontrar perspectivas orientadoras, num contexto de perda/procura de identidade, que possam estabelecer «o novo».

A condição contemporânea de «alternímia» define-se, neste quadro artístico, múltiplo e dinâmico, que actualiza a fórmula oitocentista da não identidade da autoria

³ Cf. Blanchot (1959, 263).

⁴ Dado que o termo «poética» tem sido sujeito a oscilações semânticas significativas, refira-se que, para permitir situar de uma forma mais clara a aplicação do mesmo, neste capítulo inicial, o emprego do termo coincide com o de Aguiar e Silva (2002, 112-113), quando este estabelece uma distinção entre «poética explícita» e «poética implícita», como formas de manifestação da metalinguagem literária.

⁵ «Em paralelo ao que aconteceu com a prosa de ficção que, de engajada e testemunhal, passou a individualista extremada, a poesia deste fim de milénio parece ter cortado as amarras que a pudessem atar a qualquer ideal de unidade, quer ético-político, quer mesmo estético, no sentido moderno de construtivo de um objeto artístico» (Bosi, 1994, 488).

⁶ Veja-se neste sentido o que escreve Octavio Paz: «Ruptura e restauração são inseparáveis; ambas são filhas da tradição, ou seja, do tempo no seu ritmo duplo: mudança e repetição. É a hora das restaurações? Não sei. A única coisa que sei é que a história da arte é a história das suas ressurreições» (1997, 11).

do poeta Rimbaud: «Je est un autre».⁷ «L'ex-périence poétique, dans ce qu'elle a de plus spécifique, est sortie de soi» (Collot, 1989, 155): *outrar-se, transgredir-se* é o propósito encontrado pela literatura, para poder conviver, nesta «era axiológica» (Ceia, 1999, 39), com a agnosia relativamente aos limites do saber e do fazer (Goulart, 2001). Subsiste um eclectismo que prefigura uma cultura plural, que desafia a consideração em paralelo de várias perspectivas possíveis (Hutcheon, 1999). O argumento deste processo de alteridade é pois a possibilidade de conhecimento que se oferece à arte, no contexto deste devir múltiplo; é uma perspectiva em aberto, pelo poder de sugestão que potencia (Gusmão, 2002). Este fenómeno de alterização condiciona a própria criação poética que «não é vivida apenas *in altera persona*, mas também *in altera forma...*» (Guimarães, 2002b, 31):

Pedant des siècles, [...] la littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, mais jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé; bref, elle parlait mais ne se parlait pas. Et puis, [...] la littérature s'est mise à se sentir double: à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature (Barthes, 1964, 106).

2. «La littérature va vers elle-même, vers son essence»⁸

Ao fenómeno da alterização da literatura miscigena-se uma opção poética radicada no fascínio de um projecto reflexivo que traduz a actual propensão da arte ao seu comentário, durante o acto poético (Hutcheon, 1989). Subsiste uma tendência singular para a reflexividade, no espaço cultural contemporâneo, que afecta o discurso artístico, transformando-o em meta-artístico. Com efeito, o investimento colocado na presente questão transpõe a literatura e proporciona a exploração de diferentes vertentes culturais (Yllera, 1979); assiste-se ao culto do

⁷ A perspectiva contemporânea do fenómeno artístico exige uma visão plural, recreativa, fiel à abordagem caleidoscópica da heteronímia pessoana: «Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...] Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. [...] Eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?] [sic], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postico» (Pessoa, s.d., 93-94). Sobre o estado de *gaucherie* artística, no sentido em que exige a transgressão da literatura *in altera persona*, leia-se ainda a seguinte consideração de Roland Barthes: «La vérité de [la] littérature [...] est un masque qui se montre du doigt» (1964, 107).

⁸ Cf. Blanchot (1959, 265).

«meta»,⁹ que transfigura cinema em metacinema, pintura em metapintura, arquitectura em meta-arquitectura (Nöth, 2001). Esta auto-projecção artística parece procurar, no âmbito deste espaço plural, que é a contemporaneidade, algo que a individualize, que a distinga enquanto arte.

A tão aturada questão da auto-reflexividade é considerada uma das principais tendências da literatura contemporânea, porém este «ensimesmamento», de que fala entre outros, Eduardo Prado Coelho (1987), não se circunscreve ao contexto da actualidade: «L'actuel n'est pas nécessairement et simplement le nouveau» (Genette, 1969, 7). A reflexão metapoética não se distingue pelo novo, por aquela relação de estranheza que subsiste a qualquer classificação determinista (Lopes, 2003).¹⁰ A tradição deste «voltar-se para dentro», tentativa de conhecimento e de singularidade, acompanha a literatura (poesia) há milénios, através de um movimento – sublinhe-se – de modo algum linear (Doležel, 1990).¹¹ A questão da metapoesia exemplifica a dinâmica eclética actual, que encontra os seus incitamentos histórico-literários, no próprio movimento *involutivo* da literatura (Cohen, 1976),¹² onde a pluralidade e/ou a reflexividade sempre surgiram, enquanto características, mais ou menos acentuadas (Guimarães, 1999).

Perscrutar os fundamentos histórico-literários deste culto metapoético é insistir sobre a actualidade da poética aristotélica.¹³ A descrição da especificidade da arte e a apologia da unidade para o espaço da obra artística, anunciadas por

⁹ «The present increased awareness of “meta” levels of discourse and experience is partly a consequence of an increased social and cultural self-consciousness» (Waugh, 1984, 3).

¹⁰ «Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante, sem que alguma vez seja possível fixá-lo, circunscrevê-lo. Por isso o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da factualidade, a do “foi”, que é o tempo petrificado, causa de niilismo e ressentimento» (id, 37).

¹¹ Gérard Genette refere-se, precisamente, ao modo como a história da literatura é marcada por este ecletismo evolutivo, que é feito de identidade e ruptura : «L'histoire littéraire est faite de ces aller-retour et de ces fluctuations» (1966, 146).

¹² Refira-se que o termo «involutivo» associado à literatura não invalida a noção de evolução, enquanto progresso, bem como o conceito de «sistema aberto» que lhe é associado. O mesmo é utilizado, porquanto figura o movimento ensimesmado que pressupõe a análise da questão metapoética.

¹³ Procurar a tradição do fenómeno da metapoesia é percorrer o (já referido) movimento *involutivo* da literatura, desde a mais longínqua Antiguidade à Contemporaneidade. Sob o risco de incorrer numa generalização exaustiva, perante a complexidade e variabilidade de estudos acerca da tradição deste culto, pretende-se com um novo espaço de escrita uma abordagem sucinta da questão oportunamente complementada com notas de rodapé. O objectivo é, tão-somente, assinalar os principais focos histórico-literários, onde se assiste ao culto metapoético, de modo a compreender a noção de preconceito actual, relativo à questão em causa. Para um maior aprofundamento sobre a tradição da reflexão metapoética (metapoesia) – para além das sempre legítimas Teorias da Literatura – leia-se, nomeadamente: Argan, 1995; Doležel, 1990; Friedrich, 1976; Garelli, 1966; Jakobson, 1963; 1977; Meschonnic, 1970; 1975; 1985; Mukarövský, 1997; Newton; 1997; Todorov, 1989; 1999 ; Yllera, 1979.

Aristóteles, determinaram o modelo poético desta tradição reflexiva que atingiu, ao longo da sua *involução*, proporções diversas:

A ideia de especificidade da literatura enquanto arte foi enfaticamente afirmada, ou melhor dizendo, reafirmada em muitos e diferentes idiomas e numa confusa variedade de conceitos. O objectivo da poética, ou seja, a revelação e a descrição das características da literatura que a distinguem dos modos discursivos não-artísticos, foi retomado [continuadamente] com um novo vigor e novos instrumentos epistémicos (Doležel, op.cit., 202-203).

Esta incidência do fenómeno metapoético é assinalada, por diversos estudiosos,¹⁴ de uma forma mais ou menos uniforme, aquando da defesa da autonomia da arte poética preconizada, no século XIX, pelo Romantismo e Simbolismo, e, particularmente, no século XX, com o peculiar e obstinado dinamismo direccionado sobre a questão. A partir do século XIX, designadamente com a poética romântica, este movimento da literatura (poesia) sobre si mesma manifesta-se, de forma mais sistematizada, enquanto estímulo de uma nova concepção poética erigida sobre a liberdade – «*dérèglement de sens*» – que aposta na valorização da individualidade criativa artística (id., 132).¹⁵ «Ao conceber a obra literária como a expressão de uma individualidade poética original, a poética romântica retirou a ênfase não apenas ao seu carácter mimético, mas, mais radicalmente, à sua relação com o mundo em geral» (Doležel, op.cit., 86) e será esta atribuição inovadora de um certo grau de autonomia à obra artística, em relação ao mundo a que se refere, que veio sublinhar e substituir a instabilidade da poética normativa, instituída sob categorias universais de concepção aristotélica (id., 82). Esta posição romântica de defesa da singularidade e da mudança estética definiu o «não anonimato» da linguagem poética, pois a atenção dedicada à linguagem, pela linguagem, torna-se cada vez mais insistente (Meschonnic, 1975).

Após o período pré-romântico e romântico que «lançou os fundamentos da poética moderna ao declarar a autonomia das obras de arte poética face à natureza (o mundo)» (Doležel, op.cit., 129), em finais do século XIX e inícios do século XX, em

¹⁴ Cf. Doležel, 1990; Foucault, s.d.; Friedrich, 1976; Meschonnic, 1985; Aguiar e Silva, 2002.

¹⁵ Do consenso em relação ao contributo do século XIX, neste caso, com o Romantismo, para a noção de autonomia e particularidade da produção poética, registe-se a seguinte opinião de Jean Cohen: «A arte da poesia não poderia verdadeiramente desenvolver-se senão no clima de liberdade que o romantismo tem o mérito de ter introduzido na arte. [...] O romantismo não inventou a poesia, mas podemos dizer que a descobriu» (1976, 28).

particular com o Simbolismo e com os diferentes movimentos de teoria e crítica literária, que estudaram a arte, enquanto fenómeno estético autónomo, assiste-se progressivamente a uma inconsistência crescente em torno do conceito de realidade, com uma maior defesa de uma produção literária «não subordinada à representação ou à tematização» (Lopes, op.cit., 49).¹⁶ A apologia da autonomia da literatura (poesia) e uma crescente atenção na própria arte literária ganham dimensões únicas e a arte poética já não representa, não reproduz a realidade em torno de procedimentos miméticos; ela inova, cria uma sempre nova realidade: «En fait, non seulement l'oeuvre moderne, mais l'oeuvre (au sens absolu: l'oeuvre forte, forme-sens) ne “remplit” pas un forme prédéterminée, préexistante, elle la crée» (Meschonnic, 1970, 45). A relação entre a arte e o mundo é perturbada e esta focalização de interesses em torno da literatura (poesia) ocasiona a defesa de uma adulteração, talvez mesmo, subversão do conceito mimético, enquanto vínculo imitativo (Mendes, 2002),¹⁷ uma vez que é quando a atenção é direccionada para a arte em si mesma que a tradição mimética dessa relação é colocada em causa. É justamente, neste controverso vínculo, entre a arte e o real, que se acentuam os impasses, as oscilações e as diferentes experimentações teóricas e críticas à volta da poesia do século XX:

Foi sobretudo [...] com escritores simbolistas e pós-simbolistas – e mencionem-se, por mais relevantes, autores como Mallarmé, Valéry, Eliot e Joyce – com movimentos de teoria e crítica literárias como o formalismo russo e o *new criticism* anglo-norte-americano – ambos propugnadores da substituição de uma estética essencialística por uma estética técnico-semântica –, que se difundiu e foi ganhando consistente fundamentação teórica, durante a primeira metade do século XX, a ideia de que a literatura se pode e se deve definir como modalidade específica da linguagem verbal (Aguiar e Silva, 2002, 47).

¹⁶ Para uma maior percepção deste movimento *involutivo* da literatura, onde a atenção recai, tão-somente, sobre a própria experiência artística, leia-se a seguinte observação: «As reflexões de Poe e Baudelaire apontavam, em meados do século XIX, para uma concepção de arte que particularizava o seu âmbito de funcionamento, ao mesmo tempo que o sobrevalorizava. [...] Nas últimas décadas do século [procede-se] à elevação desse âmbito particular a um grau de importância tal que a experiência artística se assumirá mesmo como princípio de vida» (Fernandes, 2004, 92).

¹⁷ Segundo Vitalina de Matos, esta subversão mimética afectou não só os horizontes da poética, bem como atingiu os espaços da crítica: «Nos fins do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX, simultaneamente com o simbolismo, o surrealismo, o modernismo surgem correntes críticas e filosóficas que arruinam o conceito de imitação, pelo menos na sua versão neoclássica, impedindo que a literatura possa ser pensada como resultante directa ou reflexo mecânico de qualquer realidade extraliterária» (1977, 136-137).

Acerca da tradição e evolução do conceito da *mimesis*, leia-se, por exemplo (Matos, 1977, 123-143).

Entre estas principais correntes críticas da primeira metade do século XX (o Formalismo russo; o Ensaísmo de Valéry, Pound e Eliot; a Estilística dos romanistas proveniente da filologia germânica; a Semântica literária; o *New Criticism* americano; entre outras) estabelece-se um vínculo que a tradição da poesia sobre a poesia não pode descurar: «a prioridade dada aos métodos de interpretação *imane*nte do poema (ou narrativa, ou drama), por oposição aos enfoques *ab extra*» (Merquior, 1974, 117). A negligência, relativamente à questão referencial da linguagem; o fetiche da tónica da linguagem em si mesma; a sugestão de que a poesia é sinónimo exclusivo de metalinguagem, são só algumas das características da arte moderna, que o crítico brasileiro, José Guilherme Merquior, faz questão de relacionar, com um «ideal de incomunicabilidade» mallarmaico, que chega à poesia moderna e contemporânea, através de uma crítica que tem «a tendência de perscrutar o texto em vez de privilegiar as fontes psicológicas e sociais» (id., *ibid.*).

Em estreita relação com esta propensão do estudo da arte na sua especificidade, onde a poética simbolista acolhe a noção de «poesia pura», quando reclama a exclusividade de relações na linguagem, através da linguagem,¹⁸ destaque-se a acção desempenhada pelo Formalismo russo que se apresenta «como uma tendência central e integrante da poética modernista do primeiro quartel do século XX» (Doležel, *op.cit.*, 202) e que inaugura novos desenvolvimentos, na relação moderna entre a forma e o conteúdo da arte. O seu método define-se pelo «desejo de criar uma ciência literária autónoma a partir das qualidades intrínsecas da matéria literária» (Eikhenbaum, 1999, 33) e Todorov (1999) ao fazer uma apresentação desta poética delineia esta primeira fase do estudo imane

¹⁸ «Mallarmé était profondément convaincu que la poésie est une langue à laquelle rien ne peut se substituer, le seul domaine où puissent s'anéantir totalement la contingence du réel, son étroitesse, son indignité» (Friedrich, 1976, 150).

¹⁹ «A crítica dita formalista considera apenas os factores visuais, as formas, prescindindo dos conteúdos e dos temas» (Argan, 1995, 152). É esta a noção que se estabeleceu em relação à poética formalista, que Michel Collot apresenta propositadamente na análise da poesia e da sua relação com a referência: «A la base de la définition jakobsonienne de la fonction poétique se trouve l'idée d'une réflexivité du message poétique, qui renverrait essentiellement à lui-même. Est-ce à dire qu'il renvoie *exclusivement* à lui-même?» (1989, 172).

para a teoria formalista, o que interessa de momento é referenciar um dos principais focos teóricos e críticos da questão metapoética no século XX. Com as concepções teóricas do Formalismo russo, *a posteriori* reformuladas pelo projecto da escola de Praga (Doležel, op.cit.) e pelo próprio estruturalismo – que não dispensam a referência a Jakobson e a Mukarövký e aos seus estudos, sobre a especificidade poética – estavam demarcados alicerces fundamentais para a percepção desta tradição da circunscrição poética no século XX.²⁰

Consideradas as distinções particulares de cada sistema literário, e sem pretender colocar questões de recepção da poesia europeia no Brasil,²¹ refira-se que, em sequência do que acontece em contexto internacional e português, na poética moderna brasileira, não é descurada esta «obsessão da imanência» (Guimarães, 1999, 11) da linguagem poética. Alfredo Bosi fala mesmo em «saídas difíceis», para a poesia: «A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignação extrema, canto ao avesso, metalinguagem!» (2000, 165). Neste contexto, faz referência ao culto capitalista que está por detrás do manifesto vanguardista de Marinetti,²² e de alguma forma dá conta daquela proposta dos ideais de liberdade individual e de ruptura do Modernismo (Castro, 1999), onde se verifica um investimento na realidade verbal da poesia:

O modernismo, entretanto beneficiando-se das aberturas vanguardistas da Europa, pôde oferecer a seus poetas o livre exercício das concepções sobre a poesia. Disso resulta a necessidade generalizada de cada poeta expor, através do poema, a sua compreensão particular de poesia, numa intenção teórica às vezes incoerente e disforme, porquanto incoerência e deformação constituem a sua razão de ser como poesia. Autores como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, na mesma direcção de Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry, continuamente se voltaram e se voltam para a sua própria poesia, expressando,

²⁰ V. Chklovski afirma: «A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se «tornou» não interessa à arte» (1999, 81-82).

²¹ Questão equacionada em Castro, 1999, 83-99; Saraiva, 1986; Teles, 1994.

²² «Trata-se de um caso extremo de entrega à concepção tecnicista da linguagem poética que tem seduzido mais de um intelectual em nosso tempo. Querendo libertar o escritor, o futurista dava-lhe novas fórmulas que acabariam compondo a nova retórica do texto. A estrutura que subjaz à poética da metalinguagem é o mito capitalista e burocrático da produção pela produção, do papel que gera papel, da letra que gera letra, da rapidez (*time is money*), da eficácia pela eficácia (o que interessa é o efeito imediato); em Marinetti, da violência pela violência: *guerra sola igiene del mondo*» (id., 172).

através do poema as suas teorias, as suas experimentações estéticas e até as suas perplexidades diante do fenómeno poético (Teles, 1985, 364).

É na especificidade deste movimento de criação e de liberdade pessoal, que a pesquisa metapoética se faz como desejo de «uma linguagem absolutamente inédita e autónoma» (Castro, op.cit., 198). Na opinião de Alfredo Bosi, esta procura da linguagem é «afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna» (1994, 438) e será deste espaço herdeiro da «experiência formal simbolista» (id., ibid.) que surge a denominada «geração de 45» que descurava o espaço extra-estético do texto e cultivava a concepção da poesia, enquanto arte da palavra. Esta concentração na unidade da palavra acompanha todo o desenvolvimento da poesia brasileira que, numa segunda metade do século XX, após a renovação de certas tendências – e em relação directa com aquela necessidade de redefinição que se fazia sentir nos espaços poéticos franceses e portugueses (Mendes, op.cit.) – encontra sempre uma nova atitude, novos projectos. O Surrealismo, a Poesia Experimental – poesia concreta, poesia praxis, entre outros – são algumas dessas propostas artísticas que vêm na pesquisa da linguagem, a resolução para a intersecção de espaços entre o que é e o que não é poesia (Bosi, 1994), entre o que é do domínio da palavra e o que é do domínio do mundo.

É este o quadro de reajustamento, de ruptura com tendências anteriores, onde a questão metapoética, no século XX, procura satisfazer a sua necessidade de afirmação, em concomitância com a redefinição do próprio espaço teórico, onde está situada. Esta nova atitude poética, formulada no século XIX, é delineada no século XX, com o intuito de encontrar exclusivamente na criação artística o motivo da sua própria existência (Friedrich, 1976).²³ As tendências acentuam-se e a atenção é direccionada para uma relação cada vez mais «estreita», mais intraliterária, que se estabelece «por dentro», de modo a procurar a sua particularidade, o seu lugar, num contexto de crescentes padrões de racionalidade, que condicionam a existência de formas de autoridade como a da religião e da arte (Lopes, op.cit.):

²³ Leia-se ainda o que escreve Jacques Garelli, acerca do assunto, no contexto de um estudo sobre a concepção artística de Baudelaire: «Il n'y a plus de moi, plus de choses en soi, mais un monde qui se dit et se révèle à lui-même par un langage non conceptuel.»; «Le sujet est si intimement uni à l'objet, qu'il n'est autre que le surgissement de l'objet» (1966, 100-101; 103).

Tout se passe comme si la création artistique, à mesure que les temps se ferment à son importance en obéissant à des mouvements qui lui sont étrangers, se rapprochait d'elle-même par une vue plus exigeante et plus profonde (Blanchot, 1959, 266).

Recherche obscure, difficile et tourmentée. Expérience essentiellement risquée où l'art, l'œuvre, la vérité et l'essence du langage sont remis en cause et entrent dans le risque (id., 268).

Este fascínio por uma «circunscrição auto-reflexiva» (Mendes, op.cit.,16), na esteira dos projectos literários de Poe–Baudelaire–Mallarmé–Valéry, estimulou o desenvolvimento de uma «arriscada» tendência hermética, na prática literária do século XX (Friedrich, op.cit.),²⁴ que fixa o metapoema, enquanto estrutura enigmática, auto-suficiente e fechada, que supõe a ruptura de contacto entre o texto e o leitor, entre a palavra e o mundo.²⁵ Privilegia-se, no contexto moderno e contemporâneo,²⁶ uma obscuridade que fascina e desconcerta e que encerra, de uma forma mais ou menos acentuada, os fundamentos de toda esta literatura. Vulgarizam-se interpretações de fechamento da poesia, pela redução da mesma aos limites únicos de um processo auto-reflexivo que, enquanto *autopoiesis*, se refere exclusivamente a si (Nöth, op.cit.); noções de desumanização, despersonalização, crise e até mesmo de autodestruição da literatura,²⁷ que, ironicamente, ou não, potenciam uma apropriação, por parte da arte (poesia), das características do seu criador, assistindo-se à sua antropomorfização e, conseqüente, alterização. A poesia como que se circunscreve a um «laboratório», que invalida qualquer contacto com o

²⁴ Hugo Friedrich assinala ainda que: «Cette difficulté de l'assimilation est restée une caractéristique permanente de la poésie la plus récente [...] à tel point que le créateur lui-même n'a plus qu'une connaissance limitée des significations de la chose créée» (id., 14-15).

²⁵ «A forte tendência contemporânea para a auto-reflexividade e para a metapoesia, além de surgir associada ao momento da espera [...] tematizará frequentemente a separação entre o mundo empírico e o real do poema.

Esta circunscrição auto-reflexiva que em poetas portugueses, revelados nos anos 50, correspondeu sempre a uma “intensificação verbal” [...], quando levada até às últimas conseqüências, desenvolveu aquilo que surge designado, em *L'Horizon Fabuleux II*, como tendência hermética na poesia do século XX, que privilegia o fechamento do texto, entregue à iniciativa das palavras, e à qual se opõe uma tendência hermenêutica, onde a linguagem é encarada como meio de interpretação de si e do mundo» (Mendes, op.cit., 15-16).

²⁶ Porque a questão de ser ou não moderno é intrinsecamente controversa e porque todo o período histórico-literário é sempre complexo, refira-se que a expressão: «moderno-contemporâneo» é/será utilizada, de uma forma genérica, considerando todo o século XX. O objectivo é de frisar que o contexto contemporâneo surge associado aos projectos incisivos dos poetas Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé.

²⁷ Leia-se nesse sentido Roland Barthes que estabelece uma analogia entre a literatura e Orfeu: «On pourrait dire, je crois, que la littérature, c'est Orphée remontant des enfers; tant qu'elle va devant soi, sachant cependant qu'elle conduit quelqu'un, le réel qui est derrière elle et qu'elle tire peu à peu de l'inconnu, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d'un sens; mais sitôt qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort» (1964, 265).

mundo empírico, ao extremo de pretender *exclure* o autor do contexto poético – autor *hors texte* (Friedrich, op.cit., 152).²⁸

A poesia *perturbou-se*. A focalização *da arte na própria arte* e a convicção de que esta «existe na intensidade da experiência que proporciona, e em nada mais» (Fernandes, 2004, 96), potenciam este preconceito actual, de que a metapoesia subsiste enquanto *in-escrita tout court*. Porque esse ciclo (vicioso ou não) de leitura, da pretensa dimensão *a-referencial* do culto metapoético, tem suscitado várias reservas, impõem-se as seguintes questões/impasses:

Primeira: a (in)existência de preceitos que determinam a metapoesia, enquanto processo autista.

Segunda: a poesia sobre a poesia é uma poesia de risco?

Terceira: a exigência de individuação por parte da poesia obedece a uma suspensão empírica?

3. A metapoesia: uma poesia «perturbada» ou «perturbadora»?

La poésie [...] a pris pour thème et pour matière de la poésie elle-même. Elle a fait une poésie pour poètes qui n'ont plus rien d'autre, c'est-à-dire alors rien, à dire. Une expérimentation sans expérience. Un mime et une répétition. Le marketing intellectuel achève de brouiller les valeurs.

(Meschonnic, 1985, 180)

A persistência e o acréscimo da necessidade reflexiva atingiram proporções sem precedência possível na poética moderna e contemporânea. Esta procura incessante de uma quase auto-legitimação artística, através da *in-escrita* metapoética (Hutcheon, 1989), envolveu uma diversidade de críticas e opiniões. A arte poética do século XX ao acolher esta inclinação abstraccionista tem sido interpretada como indício de libertação da criatividade poética, de qualquer fundamento de autoridade ou então, de uma forma totalmente contrária, como

²⁸ É na poética simbolista que Friedrich encontra os estímulos da despersonalização e desumanização assumida pela poesia do século XX, ao restringir-se, de uma forma redutora, a essa atitude auto-reflexiva: «Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés» (id., 41). No que diz respeito a Rimbaud, afirma que: «La poésie, elle-même, est déshumanisée. Ne s'adressant à aucun lecteur, reatant un pur monologue [...] un énoncé totalement impersonnel» (id., 89). Relativamente a Mallarmé, considera que: «Mallarmé avouait d'ailleurs dans une conversation: "Mon oeuvre est une impasse." Son isolement est un isolement absolu et voulu» (id., 158).

conjectura de crise (Argan, 1995). Em paralelo com esta última perspectiva, assiste-se a um modelo de incomunicabilidade que, prescrito desde a poética simbolista, tem persistido ao longo da *involução* da literatura, devido à demarcação da arte, relativamente ao mundo (id.).

Esta coexistência moderna e contemporânea de um culto metapoético e de leituras críticas, cujos métodos de interpretação colocam a tónica na imanência da produção poética, fomentou a vulgarização do preconceito de que a auto-reflexividade e concomitante defesa da autonomia artística são sinónimas de uma visão autista,²⁹ sem percepção da realidade circundante (Mendes, op.cit.): «Au cours de deux dernières décennies, sous l'influence du structuralisme et du formalisme, on a souvent envisagé le poème comme un espace de langage fermé sur lui-même» (Collot, op.cit., 5).³⁰ No contexto de uma contínua auto-reflexão que supera os limites da literatura e conquista a arte em geral, a poesia aparentemente opera num registo disfuncional e restrito.

Estas interpretações da questão da reflexão metapoética devem ser consideradas, tendo em conta a recorrência singular da reflexividade, na literatura do século XX. A literatura toma-se enquanto objecto e enquanto tal, procura a sua especificidade, chegando ao conceito de «literariedade»; à «convicção de que é possível e necessário estabelecer uma definição referencial de literatura *qua* literatura» (Aguilar e Silva, 2002, 15). No entanto, devem ter-se em consideração algumas reservas, quando leituras a-referenciais do fenómeno metapoético acolhem a concepção de impasse e neutralidade impessoal da prática literária, chegando mesmo à noção de «não-literatura»:

Seule importe l'oeuvre, l'affirmation qui est dans l'oeuvre, le poème dans sa singularité resserrée, le tableau dans son espace propre. Seule importe l'oeuvre, mais finalement l'oeuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'oeuvre; l'oeuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant. [...] Qui affirme la littérature en elle-même, n'affirme rien. Qui la cherche, ne cherche que ce qui se dérobe; qui la trouve, ne trouve que ce qui est en deçà ou, chose pire, au-delà de la littérature. C'est pourquoi, finalement, c'est la

²⁹ Veja-se neste sentido a reflexão de Alfredo Bosi, acerca da poesia moderna: «A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram, enlouquecida, faz de Narciso o último deus» (2000, 166).

³⁰ Ao encontro da mesma consideração pronuncia-se, entre muitos, José Guilherme Merquior que comenta igualmente as prescrições da crítica estruturalista: «Com o advento da crítica dita estruturalista, o olvido da dimensão mimético-referencial do discurso literário tornou-se obrigatório» (1974, 119).

non-littérature que chaque livre poursuit comme l'essence de ce qu'il aime et voudrait passionnément découvrir (Blanchot, op.cit., 272-273).

Simuladamente este movimento circular, ensimesmado da literatura moderna e contemporânea conduz à vulgarização de concepções de um sistema fechado e impenetrável, pela dificuldade que existe em estabelecer vínculos com o que esteja para além da experiência poética. A arte (poesia) torna-se outra e abre uma nova forma de se pensar, que estrutura o desejo de autenticidade. O privilégio dos jogos formais e a perda de uma historicidade, de estímulos para lá da unidade da prática poética (Meschonnic, 1985), conduzem à insinuada exclusão do factor humano do seu contexto.³¹ Esta *involução* da arte poética, em direcção à sua forma pura, acolhe o preconceito de que a poesia é um monólogo, um conto solitário que elimina o triângulo autor-obra-leitor (Friedrich, op.cit.).

Neste contexto, a literariedade parece circunscrever-se à metalinguagem, lida como auto-reflexão redutora, que directa ou indirectamente postula a catalogação da metapoesia enquanto processo «arriscado», porquanto se coloca em causa.³² É esse o jogo perigoso que, na opinião de Roland Barthes, acompanha a literatura, desde o século XIX, na interrogação que esta lança sobre si mesma e conduz através de si, a partir de uma «margem extrema», «où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme meta-langage, et où la recherche d'un meta-langage se définit [...] comme un nouveau langage-objet» (1964, 107). É na existência deste risco, de que falava também Maurice Blanchot (op.cit.), que assenta o (pseudo)problema, em relação ao carácter autista da reflexão metapoética; que reside o preconceito da existência da poesia em si mesma, enquanto fim, pois ao aproximar-se de si acolhe o risco do seu próprio desaparecimento. No entanto, será que esta perspectiva crítica, que circunscreve a auto-reflexividade a um fenómeno autotélico, não se terá tornado redutora?

Aparentemente, a metapoesia deixa de ser considerada com um motivo exterior; concordar porém com esta aporia será negligenciar um factor determinante:

³¹ «Ortega abre caminho à apologia da nova arte do século XX que, alertando para a diferença radical entre a arte e a vida, se propõe ser uma manifestação desprovida de elementos humanos, uma “arte artística”, pura e desumanizada» (Fernandes, op.cit., p. 110). Para um maior aprofundamento da questão da desumanização da poesia e conseqüente defesa de uma arte dita pura (assunto que será retomado, no contexto da poética drummondiana) leiam-se as considerações de José Ortega e Gasset, acerca da questão, num âmbito geral da arte (2003).

³² «Évoquer l' "expérience poétique", c'est bien sûr s'exposer au risque d'introduire dans l'analyse une part de subjectivité» (Collot, op.cit., 155).

«ela passou a ter a função de ser arte, enquanto algo a celebrar como uma plenitude, tal como deus tem a função de ser deus, mesmo se não se pode defini-lo ou descrevê-lo. A confusão vem daí» (Lopes, op.cit., 18). Num âmbito axiológico, essa exigência de individuação, por parte da poesia, obedece a uma pretensa suspensão empírica. Essa orientação crítica, não só potencia a subversão do conceito da auto-reflexividade, como também subestima a noção de referência,³³ enquanto vínculo entre a poesia e o mundo (Mendes, 2002). Assiste-se à co-incidência do preconceito da definição da poesia *qua* poesia – que insiste na actualização da defesa mallarmaica de uma maior aproximação entre o sujeito e o seu objecto de produção artística – e da consequente apologia da separação entre esse real e o «mundo» (id.). Essa associação entre a metapoesia e uma perturbação autista acolhe (conscientemente ou não) o conceito de *l'art pour l'art*, bem como exclui a complexidade da relação entre a metalinguagem e a literatura e o facto de que, nesse contexto, a noção de referência não pode ser descurada.

3.1. Poesia e referência

Tout se passe comme si la littérature se détournait soudain du monde pour se replier sur elle-même et se nourrir de sa propre substance.

(Curtis, 1977, 323)

A afirmação de que a poesia deveria existir na sua própria experiência, de uma forma independente, tornou-se desde há séculos lugar-comum, como é a já referida validação da existência de um hiato entre a mesma e a praxis vital (Eisenzweig, 1977). Esta leitura da metapoesia, enquanto perturbação, incompetência para poder responder de uma forma adequada a estímulos de índole social, acaba por veicular também uma concepção mimética da prática literária, enquanto repetição limitada (Meschonnic, 1985). No entanto, apresente-se a seguinte evidência: a afirmação do carácter autónomo da poesia, como abordagem metapoética, e o postulado da autarcia efectiva deste processo, em relação à realidade empírica, são dois pressupostos completamente diferentes e

³³ «La notion de référence est trop souvent liée aux concepts d'identité et d'objectivité. La référence est en général conçue comme le mouvement par lequel un mot s'identifie à un objet défini une fois pour toutes en permettant de l'identifier» (Collot, op.cit.,174).

independentes (Simon, 1978). A aceitação de que a literatura (poesia) empreende um movimento de procura da sua especificidade implicará a certeza de que esta destrói a sua capacidade de referência ao exterior?

Objecções externas são apresentadas por Winfried Nöth ao analisar a presente questão e o carácter paradoxal que lhe subjaz, sob a perspectiva da Teoria dos Sistemas e da Semiótica. Segundo o ensaísta alemão, a noção de auto-referência é uma contradição, pois nos signos está implícito o conceito de explicitude; não existe a noção de uma forma pura, mas sim de uma «auto-referência concorrente» (2001, 16; 18). A afirmação da existência de diferentes graus de auto-referencialidade entre os signos, que nunca excedem uma correspondência autotélica parcial, prescreve que a possível solução para a dificuldade presente se situa na impossibilidade da ausência da referência e da mera auto-referencialidade (id.). Sob outra óptica, Henri Meschonnic «rejeita» este (pseudo)problema ao afirmar que «*l'intention de poésie, [...] est un rapport particulier du langage au monde, en même temps que du langage au langage*» (1970, 30) ; e Jean Claude Renard confirma: «le poème, tout en ne parlant que de soi, parle en même temps d'autre chose» (1970, 90). A pretensa desumanização total da poesia e consequente (ou precedente) perda de vínculos com a realidade são inconsiderados pelo poder de referência da própria linguagem (Hamburger, 1982).³⁴

As orientações críticas apresentadas invalidam o preconceito da existência da «autotelicidade pura» ou de um «esvaziamento referencial» (Aguiar e Silva, 2002, 50; 51) e implicam um reforço da tese do ensaísta francês, Michel Collot (op.cit.), que defende que uma perspectiva auto-referenciada não pressupõe a exclusão da sua referência, em relação à praxis vital. Segundo Collot, esta aproximação da poesia de si mesma admite um *desvio* que, em vez de ser sinónimo de afastamento do mundo, representa a possibilidade de reunião desse mesmo espaço. Assiste-se à noção de poesia enquanto produção e rejeição de reprodução, *poiesis* e recusa da *mimesis*; o poder criador da poesia é exigido no seu próprio espaço que, segundo o ensaísta francês, é sinónimo de abertura e de projecto (Collot, 1989) e ainda de recusa da apologia de que o estudo da poesia em si mesma conduz ao autotelismo da arte. Deste modo, a auto-reflexividade, pelo contrário, potencia um aumento do

³⁴ «El lenguaje es, por naturaleza, diálogo. El lenguaje es social y siempre implica, por lo menos, dos: el que habla y el que oye. Así, la palabra que inventa el poeta – esa que, por un instante que es todos los instantes, se había evaporado o se había convertido en objeto impenetrable – es la de todos los días» (Paz, 1956, 174).

poder de referência da poesia, pois esta atravessa as imagens estereotipadas do real empírico, para figurar uma visão singular, mas não unilateral (id.):

L'élaboration du poème comme unité organique est à la fois institution d'un monde et ouverture *au* monde. [...] Le microcosme textuel est une image du macrocosme: en se structurant à l'intérieur de ses propres frontières, il renvoie encore à l'horizon du monde. [...] La textualité du poème renvoie à la texture de l'univers (id., 173).

A tendência de um vínculo centrípeto não invalida a presença de uma correspondência centrífuga. Contrariamente, potencia uma abertura ao mundo, pois o real da poesia obedece à coexistência de um movimento entre essas duas forças. Segundo Lubomír Doležel, existe uma «necessidade antrópica», no âmbito da actividade artística, que possibilita a sua autonomia em concomitância com a impossibilidade da mesma limitar-se a um simples propósito hedonista (op.cit.). A associação errónea da auto-referência, enquanto espaço que se refere exclusivamente a si mesmo, descarta que o acto poético subentende sempre a existência de um sujeito, uma linguagem e um mundo (Collot, op.cit.) que são os pressupostos que invalidam interpretações exíguas:

Nas interpretações do fenómeno da crescente auto-referencialidade na cultura [moderno-contemporânea], confrontam-se os apocalípticos e os integrados. Para uns [integrados], o interesse crescente por este tema é um sinal de uma consciência crítica mais aguçada num mundo sem certezas definitivas [...]. Os outros [apocalípticos] [...] queixam-se da perda de referência num mundo hoje apenas auto-referencial, em que a realidade se tornou uma realidade meramente construída, simulada ou até virtual. Mas, podendo embora aos integrados faltar alguma distância crítica em relação às aporias da auto-referencialidade [...], os apocalípticos [...] correm o risco de se enredar em paradoxos auto-referenciais, enquanto não conseguirem clarificar quais são as referências cuja perda se deve lamentar (Nöth, op.cit., 23-24).

O presente contexto expõe a dificuldade que existe em apurar se a obra literária deve ser lida, enquanto organismo independente, com explicação intrínseca, ou em relação com o mundo empírico, como feedback de estímulos exteriores (Saraiva, 1993). Essa relação entre a literatura e o mundo, para além do seu carácter intensamente variável, tem obedecido a este bidireccionismo que, segundo Doležel, é uma lacuna que surge, aquando da rejeição do determinismo do século XIX, pela poética modernista (op.cit.). Porém, o argumento não pode ser limitado a tal dicotomia reticente. A questão da poesia e da referência exige um abandono desta oposição paradoxal entre a auto-referencialidade e a referencialidade

(Mendes, op.cit.). Ambas as leituras do fenómeno potenciam as questões em análise, pois descurem o carácter paradoxal subjacente à noção de autonomia e a questão do poder de referência da poesia. O virtualismo da realidade e os paradoxos auto-referenciais devem ser superados por uma visão crítica que não transponha a circunscrição reflexiva da poesia para dentro da própria leitura da mesma; o que não valida necessariamente a defesa de que a metapoesia é a projecção directa dos factos existentes na realidade.

Numa literatura, que percorre a (in)coerência da alteridade do mundo em que está inserida, procuram-se referências estáveis, porém incorre-se muitas vezes em soluções tautológicas que prescrevem noções de crise. A aceitação da noção de referência na poesia supera o preconceito da existência da experiência poética, enquanto argumento autotélico, explorado de forma incisiva, pelas teses simbolista e modernista, que condicionaram uma discussão acérrima sobre o assunto, no século XX (Martelo, 1998). Torna-se necessário estar ciente de que «toda creación engendra equívocos» e que a afirmação desta dita crise encerra várias contingências, bem como as catalogações que a mesma postula (Paz, 1956). O rótulo de autismo adicionado ao conceito de metapoesia, enquanto processo auto-reflexivo, é essencialmente redutor. Esta alegada perturbação moderna e contemporânea da relação entre a poesia e o mundo é um facto que não valida a confirmação de que a metapoesia é uma criação «perturbada»; é quando muito «perturbadora», pela capacidade de agitar opiniões e reflexões sobre a mesma. No entanto, torna-se igualmente necessário estar ciente da legitimidade do seguinte facto: uma leitura empreendida na apologia da não existência da experiência poética em si mesma não pode excluir o conhecimento de que, em momentos controversos e extremos da poética moderna e contemporânea, existem produções metapoéticas onde há uma dissociação entre referencialidade e auto-referencialidade (Mendes, op.cit.). A auto-referência, quando levada a extremos, pode determinar o surgimento de poéticas em que a opacidade e o hermetismo são características indissociáveis (Collot, op.cit.).

Em face do eclectismo, assim como das diferentes abordagens críticas, no panorama da poética actual, há que pensar a questão da metapoesia, através de um projecto que siga um percurso paralelo a esse mesmo contexto: plural, porém também coerente (que de modo algum se exaure à leitura em apresentação). Neste

momento, esta abertura de perspectivas prescreve uma leitura directa do fenómeno metapoético, no contexto brasileiro, no âmbito da poesia drummondiana, de forma a explorar as considerações modernas e contemporâneas entre a auto-referência ou a metapoesia e uma pretensa poesia hermética ou até mesmo autista, sintomáticas de uma época de crise. Sem esquecer a complexidade do assunto em causa e longe de querer estabelecer conclusões precipitadas, transcreve-se a seguinte questão a ser retomada, *a posteriori*, no âmbito específico da análise da *arte poética* de Carlos Drummond de Andrade: «Lorsqu'il [poème] occulte sa référence, ne reproduit-il pas d'une certaine manière la structure énigmatique de toute manifestation?» (id., 179).

A METAPOÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

S'il voit, c'est sur les choses, s'il pense, c'est sur les mots. Matérialiste, le poète est un rôdeur. Il circule entre les vocables comme dans les ruelles d'une ville, débusquant quelque mot âpre comme il découvre une poutre brûlée à l'angle d'une venelle, s'enfonçant dans les sonorités assourdies de quelque finale comme il perd son regard sous l'arche moisie d'un pont. Il est au langage comme il est au monde.

(Garelli, 1966, 129)

1. A (i)legitimidade de uma metapoética individual

Sendo a literatura fenômeno socializado por excelência, contudo permanece fenômeno individual quanto à produção.

(Andrade, 2003, 272)

O propósito deste culto auto-reflexivo, no âmbito da arte brasileira do século XX,³⁵ como singularmente na poesia drummondiana, exige o entendimento da complexidade que implica o conceito de metapoesia, bem como a impossibilidade de análise deste conceito fora do pensamento instituído pela modernidade.³⁶ A ausência de um conceito universal de literatura potencia o surgimento de *artes poéticas*, onde a originalidade e a pessoalidade são os alicerces de criação, num contexto de «ordem cultural diversa» (Miranda, 1999, 421),³⁷ que recusa o argumento da poética clássica, da existência de regras fixas e de dogmatismos intemporais, para a criação artística, e introduz o desígnio da liberdade criativa pela poética modernista (Castro, 1999):

*Essas artes poéticas [...] persistem na formulação de uma espécie de regulamento interno de responsabilidade individual ou esclarecem o modo como o poeta se lê (ou lê a poesia, de um modo geral). Trata-se, por conseguinte, de poemas que enunciam uma poética pessoal, através da qual se desnudam processos de gestação e de orquestração do poema, mas onde se podem ler também os conceitos de poesia de um movimento ou de uma época (Goulart, 1997, 58).*³⁸

³⁵ Note-se que a presente delimitação do fenômeno metapoético ao século XX não pressupõe um critério de exclusividade; é feita em consonância com o período de produção literária de Drummond.

³⁶ Tendo em consideração que o termo «modernidade», na literatura, pressupõe uma diversidade de perspectivas interpretativas, bem como incertezas, quanto à sua datação, refira-se que o mesmo não deve ser confundido/reduzido à ação do «Modernismo» brasileiro. Sem a intenção de explorar um tema tão polêmico e sinuoso como é o da modernidade em poesia, refira-se que a utilização do conceito pressupõe dar conta do «movimento» de inovação e subversão, que surge, de uma forma mais acentuada, no século XIX e acompanha a literatura brasileira do século XX, particularmente a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

³⁷ «Num contexto marcado pelo fim dos relatos hegemônicos e dos grandes sistemas ideológicos, a produção textual contemporânea pauta-se por uma prática descentrada e multidirecional, que não se reduz a uma coordenada exclusiva nem se encerra na unicidade da “obra completa” moderna, preferindo apresentar-se como heterogênea, antiestética e tendente à configuração alegórica» (id., 421).

³⁸ Junte-se a esta concepção de *artes poéticas*, introduzida por Rosa Maria Goulart, o significado que Henri Meschonnic aplica ao conceito: «un combine de norme et d'autoréférence, d'autoprogrammation» (1985, 81). Refira-se ainda que Philippe Hamon considera as *artes poéticas* como um dos exemplos mais explícitos de operações metalinguísticas incorporadas ou coincidentes com o texto literário – «elles sont en général imposées par le choix a priori d'un genre particulier: textes ostensiblement *autoréférentiels* [...] ou métalinguistiques (*arts poétiques divers, romans du romancier*, etc)» (1977, 266-267).

Nomes como o Carlos Drummond de Andrade, ou então Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Carlos Queiroz, Vitorino Nemésio, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre muitos outros que dispensam apresentação, são referências nesta propensão da poesia, para a reflexão metapoética, que envolve a linguagem, o poema e o poeta. Perante o culto do contingente, a literatura do século XX parece ter encontrado, no facto de cada escritor explicitar e questionar as suas próprias directrizes de escrita, o fundamento da sua identidade. A alteridade é integrada no próprio funcionamento da arte e corresponde a este poder de auto-reflexão que preceitua a globalização de uma força singular, autónoma (Lopes, op.cit.), que constitui a essência do fenómeno metapoético.

É na necessidade de interrogar a escrita, que aquelas denominadas *artes poéticas* pessoais incorporam um movimento de *in-escrita* e de interrogação onde aparentemente o autor da escrita parece ter substituído o objectivo de comunicar pelo de se exprimir:

Do mesmo modo que êle [autor] cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, êle cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que êle cria seu tipo de poema, êle cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa da sua. O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original (Neto, s.d.).

A negação total do legado classicista e o postulado da ausência de regras, no século XX, serão as conclusões a reter? Não. A questão não é tão linear. Leia-se ainda a perspectiva crítica de Dante Tringalli que, ao analisar a concepção normativa da *arte poética* de Horácio, estabelece uma analogia entre a poética clássica e a modernista, na qual Drummond encontrou a referência por excelência para o seu trabalho metapoético:

No classicismo, se concebe que não há arte sem regras. A diferença entre o classicismo que idolatra as regras e o modernismo que afirma que não há regras de arte, consiste em que as regras do classicismo são prévias e obrigatórias, ao passo que as regras do modernismo surgem com o fazer e não obrigam. Quando o modernismo doutrina que não há regras em artes, já fixa a primeira regra! Quando afirma que as regras não obrigam, enuncia uma outra regra obrigatória (1993, 63).

Esta autonomia poética, que o Modernismo projecta sobre o século XX, não invalida uma presença orientadora. O poeta que cria «seu conceito de poesia, de literatura, de arte» (Neto, s.d., 4) não o faz a partir de uma referência nula; fá-lo de uma forma inventiva, consciente (ou inconscientemente), a partir de algo que já existe e afasta sim a obrigatoriedade e a inflexibilidade das suas escolhas. O texto cria uma nova, uma outra realidade e uma poética de expressão cede o seu lugar a uma poética de (re)criação (Teixeira, 1984).

Independentemente da sagacidade e riqueza crítica que as perspectivas apresentadas podem conter, o que de momento interessa constatar é que João Cabral de Melo Neto e Rosa Goulart, apesar de apresentarem duas abordagens distintas do fenómeno da autonomia poética, focam o mesmo pressuposto: a existência de um estatuto próprio, no interior de cada *arte poética*, que constitui uma quase auto-orientação, enquanto cada poeta constrói os seus próprios limites de criação. E o que se pretende com a presente reflexão é partir deste pressuposto para recuperar as questões subjacentes à noção de preconceito associada à prática da metapoesia e projectar referências, para a análise da *arte poética* drummondiana: a presença de uma prescrição particular, que caracteriza as poéticas do século XX, entre as quais a de Carlos Drummond de Andrade, corresponde a um movimento de total autonomia? A metapoesia drummondiana é uma escrita que ignora a sua relatividade, enquanto poética pessoal que é? Mais. A *arte poética* é sinónima de autonomia. E essa autonomia é sinónima de quê? Como se define a *arte poética* drummondiana?

2. A arte poética drummondiana

Não há nada mais perigoso do que uma arte poética. Ou mais inútil. As bibliografias estão cheias de páginas vazias, tentando explicar o inexplicável. E algumas viram-se mesmo contra os seus autores. No limite, uma arte poética só faz sentido se for um poema (isto é, um poema perfeito). Ou então se resumir tudo numa frase iluminada. Como esta, de René Char, que faço minha: «Um poeta deve deixar indícios da sua passagem, nunca provas».

(Silva, 2003, 99)

2.1. A justificação de uma poética e de um poeta

A obra de Carlos Drummond de Andrade – poeta do provincianismo mineiro simultaneamente atraído pelos grandes temas universais – surge num século e num espaço – Modernismo brasileiro – que vive o fascínio por uma auto-reflexão constante e o seu discurso poético não permanece indiferente a essa realidade (Carone, 1979). É no âmbito da tomada de consciência cultural assumida, pelo Modernismo, que o poeta de Itabira do Mato Dentro recolhe esta necessidade de expor através da poesia as suas teorias estéticas (Teles, 1985). Nos postulados da doutrina modernista e nas «lições» de Mário de Andrade, Drummond encontra o seu sentido de dever artístico, bem como a liberdade necessária ao carácter não prescritivo da sua criação poética e metapoética:

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, [...] temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime (1988, 22-23).

O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. [...] Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os de França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais (id., 30-31).

No entanto, não obstante todo este legado modernista de «uma obra marcadamente brasileira, de cunho renovador e de carácter universal» (Brasil, 1971, 16), cedo a

personalidade do poeta distingue-se e é reconhecida nesse meio pela sua singularidade (Saraiva, 1971):³⁹

Quando, em 1928, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) publicava na *Revista de Antropofagia* o poema «No meio do caminho» [...] vinha fixado um marco do lirismo modernista. O escândalo absoluto provocado pelo poema drummondiano era o fim de uma época e a definitiva afirmação de uma nova.

Mais do que escandaloso, o poema obrigava os defensores do gosto tradicionalista a um grito de desespero pela afirmação de inexistência dos valores poéticos até então impostos, isto ao mesmo tempo que impelia todos, e não só os tradicionalistas, à visão ativa de outros valores líricos absolutamente inéditos e, por isso mesmo, quase absurdos (Castro, 1999, 237).

A imagem de subversão da ordem literária que o poema «No meio do caminho» impõe, naquele espaço modernista, é o que se quer retido da presente citação; a dinâmica de «quem adere ao espírito novo, ao moderno – proposto pelo Movimento Modernista, e o faz de forma completa, porém sempre mantendo uma consciência crítica» (id., 240). Apesar de Drummond não atribuir manifestamente a devida importância literária ao «poema»,⁴⁰ concorde-se com John Gledson, quando este afirma que «No meio do caminho» é «um poema-chave» da poesia drummondiana (1981, 77).⁴¹ Em dez versos, o poeta encontra a possibilidade de subverter o modo como era apresentada a poesia e como deveria ser, em oposição a uma tradição normativa. Esta transgressão valida a apresentação, de uma forma implícita,⁴² da personalidade literária do então jovem poeta modernista, onde se

³⁹ «A poesia do jovem Drummond é, sim, tendencialmente iconoclasta, antitradicionalista, livre, seja em relação aos elementos formais, seja igualmente no tocante às tópicas de que se serve. Mas é correspondentemente muito pessoal, tradutora de um mundo específico e de uma psicologia social determinada. Mesmo o uso de certos processos modernistas, [...] aquele operar drummondiano logo se identifica por características distintas, muitas vezes em contraposição à prática correspondente do Movimento enquanto coletivo» (Castro, 1999, 240).

⁴⁰ «O sr. Drummond de Andrade passa por ser o autor de um poema (?) ou que melhor tenha, a que deu o título “No meio do caminho”. Essa produção corre mundo e é considerada ora obra de génio ora monumento de estupidez. Na realidade, não é nenhuma dessas coisas, nem pertence ao estro do sr. Drummond. Com efeito, quem se der ao trabalho de examinar-lhe o texto verificará que se trata tão-somente da repetição, oito vezes seguidas, dos substantivos “meio”, “caminho” e “pedra”, ligados por preposições, artigos e um verbo. Não há neste poema algum, bom ou mau. Há apenas alguns vocábulos, que podem ser encontrados facilmente no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, revisto pelo sr. Aurélio Buarque de Holanda» (Andrade, 1998, 13-14).

⁴¹ Leia-se, neste sentido a observação feita, por Mário de Andrade, após a sua leitura do poema: «O “No meio do caminho” é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual”; “No meio do caminho. Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo» (Andrade, 1988, 32; 89).

⁴² E porquê implícita? «Porque aqui, onde a ironia matiza tudo, é praticamente impossível encontrar declarações diretas sobre a poesia» (Gledson, 1981, 80). Antônio Houaiss vai ainda mais longe e afirma que:

reconhecem e se podem ler os próprios conceitos de poesia do Modernismo.⁴³ Feita a presente reflexão/contextualização, tome-se então como ponto de partida desta leitura o metapoema «Explicação» que possui características estruturadoras da *arte poética* drummondiana dos anos 30:

Meu verso é minha consolação.
 Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
 Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
 folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
 queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
 é que faço meu verso. E meu verso me agrada. (Andrade, 2002, 36)

O poema assume aquela timidez drummondiana que Mário de Andrade afirmava ser reveladora, no livro de 1930, *Alguma Poesia* (1943). Timidez porém dissimulada. Numa estrutura classicamente organizada, a presente poesia encontra uma forma de validação intrínseca e desmistificadora, não só da poética de Drummond, mas também da poética de Mário de Andrade (Gledson, 2003). Apesar dos ideais da ausência de regras, subjacentes ao movimento modernista, e de alguma forma sugeridos neste modo displicente com que o sujeito fala do porquê do seu verso, nestas duas estrofes revela-se a introdução de uma composição poética, onde se lê uma estrutura clássica, à semelhança do prefácio que Mário de Andrade escreveu para a sua obra *Paulicéia desvairada*.

Não obstante uma orientação regulada, a presente poética vale como autoparódia que anula a *convenientia* ou *decorum*, defendidos pelas *artes poéticas* clássicas (Tringali, op.cit.). Drummond encontra, na força dessacralizante e libertária do humor, uma forma descomplexada de lidar metapoeticamente com a sua própria poesia. Neste discurso preambular, o sujeito poético justifica num tom coloquial a razão do seu verso: sua consolação; sua cachaça; seu alívio; seu queixume. Este humor, este tom irónico que também acompanha «a aparente desordem “desvairista”» (Teles, 1994, 299) do prefácio de Mário de Andrade, distingue-se

«Carlos Drummond de Andrade, no particular, é dos que não dizem, explicitamente, nada: Poeta, poeta» (1969, XXIX).

⁴³ Leia-se, enquanto «conceitos de poesia do Modernismo»: a «dialéctica da negação»; a liberdade de criação; a tonalidade antitradicionalista; a autonomia da palavra poética (Castro, 1999).

nesta justificação e cedo dá a oportunidade ao seu leitor de ler, na implicitude da presente poética, o verdadeiro porquê desta escrita, ou seja o espaço da sua poesia:

Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,
mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo. (Andrade, 2002, 36-37)

Num misto de autoparódia e de seriedade, ou seja, naquele tom de «pseudopiada» (1969, 28), que Antônio Houaiss leu neste discurso, o sujeito poético revela que encontra na poesia, no seu verso «sem-vergonha», a forma de lidar com a culpa relacionada com a «sombra mole,/ preguiçosa» do seu país. Em função de novas matrizes – ou da ausência das mesmas – a poesia drummondiana procura referências que possam invalidar o cepticismo, que conduz a um sentimento de contradição, que sempre acompanhou o poeta (Gledson, 1981), ou seja, a palavra poética é a «cachaça», para poder reagir perante aquele clima de instabilidade de quem no «elevador pens[a] na roça,/ na roça pens[a] no elevador». Colocada entre

aquela visão dicotômica, tradição *versus* modernidade,⁴⁴ tão estreita ao contexto literário de então, a poesia encontra na autoparódia – modo de estruturação poética também construído, sob uma tônica bifurcada – a sua estratégia reagente.

No entanto, nem só de humor e de ironia vive o poema. Tornou-se lugar-comum, na crítica à obra poética drummondiana, analisar a poesia de *Alguma Poesia*, e também a de *Brejo das Almas*, somente sob a perspectiva irônica e humorística. No contexto destas duas obras, a ironia e o humor são com certeza dois factores fundamentais a ter em consideração, contudo muitas vezes descuram-se outras perspectivas de leitura, pela atenção dedicada àquilo que é evidente. A auto-referencialidade poética empreendida por esta escrita irônica é uma tendência marcante, desta e de toda a poética drummondiana, que merece outra distinção. Após a introdução da justificação da poesia, e conseqüentemente do seu poeta, o presente metapoema direcciona a sua escrita, nesta parte central, para uma reflexão, onde se podem ler conceitos de literatura da época modernista. À semelhança da poética pessoal, subjacente ao «Prefácio interessantíssimo», que Mário de Andrade queria identificada com o Modernismo (Correia, 1999), a presente poética fala numa liberdade criativa, que conduz à lógica dicotômica de quem é «filho de fazendeiro» (provincianismo) e vê «fita de Hoot Gibson» (cosmopolitismo), ou seja, de quem vem de uma tradição e escreve sob uma orientação modernista.

Nesta capacidade da poesia fazer referência a si própria, encontra-se o vínculo que estabelece a articulação entre as diferentes partes que compõem esta estrutura poética. Não só entre a introdução e o desenvolvimento, mas também entre essa parte central, que termina com um elogio à língua e ao povo brasileiro, e a conclusão:

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta? (Andrade, 2002, 37)

A poesia drummondiana confirma o que havia anunciado no seu discurso introdutório. Após aquela afirmação/defesa do que é brasileiro, na ordem das lições recolhidas no movimento modernista e em Mário de Andrade, o sujeito retoma aquele humor inicial e termina a sua reflexão/explicação, acerca do porquê da sua

⁴⁴ Para um aprofundamento da questão da tradição e da modernidade, em Drummond, leia-se, por exemplo, (Cury, 1998), que explica a presente dicotomia, de uma forma perspicaz, a partir das primeiras experiências jornalísticas do poeta mineiro.

escrita poética. Na capacidade parodística, mas essencialmente auto-reflexiva da poesia, Drummond encontra o meio para revelar a singularidade da sua poética. O seu verso é o crítico e o criticado do poema que, de uma forma implícita, expõe aquele «virar-se para dentro», aparentemente displicente, com que o poeta definiu a sua arte:

Não tive um projecto de vida literária. As coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso. Não houve nenhuma programação. Por outro lado, não tendo tido nenhuma ambição literária, fui mais poeta pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e emoções que me perturbavam o espírito e me causavam angústia. Fiz da minha poesia um sofá de analista. É esta a minha definição do meu fazer poético (Neto, 1994, 25).

Eu não tive uma base escolar, uma base de conhecimento que me permitisse dizer realmente: eu sou um escritor. Nada disso. Eu fui mais uma pessoa. Além do mais tendo outras circunstâncias, problemas meus de comunicação, problema de timidez, problema de dificuldade de expressão, de contato social, de frequentar reuniões, festas, me fechando em copas como um caramujo. Então eu tinha que encontrar uma maneira qualquer de respirar, comecei a escrever. Se eu fosse um literato programado, eu fazia estudos regulares de línguas, de literatura comparada e me especializaria numa coisa qualquer, um gênero. Eu escolhi a poesia, porque acho que é o veículo literário que permite mais diretamente a expressão da emoção e a auto-confissão. Minha poesia é confessional (Cury, 1998, 154).

Há uma displicência que se vê no modo como o poeta reiteradamente construiu a sua própria arte:

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse. (Andrade, 2002, 17)

O tom paródico, de que se reveste a poesia de Drummond, assume a hibridez e duplicidade (Hutcheon, 1989) que caracteriza o verso modernista e descreve o processo de criação poética como algo completamente autónomo, em relação aos motivos da escrita, de tal modo que em «Poema de jornal» (Andrade, 2002, 19), o momento da escrita coincide com os acontecimentos, que são a própria notícia. Criam-se novos níveis de ilusão para o leitor, com esta nova ordem invertida, com

que surgem as coisas, e é o próprio sujeito que afirma: «Eu também já fui poeta» (id., 7).

Eu também já tive meu ritmo.
 Fazia isso, dizia aquilo.
 E meus amigos me queriam,
 meus inimigos me odiavam.
 Eu irónico deslizava
 satisfeito de ter meu ritmo.
 Mas acabei confundindo tudo.
 Hoje não deslizo mais não,
 não sou irónico mais não,
 não tenho ritmo mais não. (id., 8)

Este plano invertido é aplicado ao contexto particular dos seus poemas, mas personifica toda a estrutura de uma poesia incipiente que, perante uma imensidão de motivos de inspiração celestial, «perturbou-se».⁴⁵ A tónica da inspiração/composição poética, que é referida pela crítica como um dos principais elementos à volta dos quais o poeta estrutura os referidos poemas, e (acrescente-se) o tom autoparódico, que Drummond investe neste contexto, são as duas componentes correlatas de uma «poesia involuntária» que inverte/subverte a ordem natural das coisas. Num plano ao avesso (permita-se a expressão), a poesia drummondiana oferece uma visão irónica do seu próprio conceito de criação literária e coloca o seu autor em condição *hors texte*. Através de uma «inversão irónica» (Hutcheon, 1989, 17), é criada esta distância relativa entre o alvo parodiado e o texto que parodia e, desta forma, a poesia evidencia a intenção de se mostrar, enquanto criação independente do seu próprio criador (Fernandes, op.cit.). Os poemas parecem ser a consequência directa de uma imprevisibilidade paródica auto-reflexiva, que de alguma forma evoca a noção de transgressão poética, que Rimbaud chamou «le dérèglement de tous les sens» e que Drummond parece acolher, no espaço metapoético de *Alguma Poesia*:

Gastei uma hora pensando um verso
 que a pena não quer escrever.

⁴⁵ *Eu também já fui poeta.*
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se. (id., 7- 8)

No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira. (Andrade, 2002, 21)

Neste contexto particular, semelhante ao do «Poema que aconteceu» (id., 59), em que quem escreve é vítima da vontade antropomorfizada da escrita (antes na «mão» e agora no instrumento da escrita, «pena»), o poeta, novamente implícito na actividade que é expressa de fazer versos, apresenta a sua incapacidade de escrever, pela negação que é feita não pelo mundo que pára, mas pelo instrumento da escrita que não quer escrever esse mundo, que está «inquieto», «vivo». A tonalidade irónica, neste contexto, é subjugada, por esta capacidade de auto-reflexão poética, que é exposta, através da sua negação: anteriormente, a não-aceitação de nada para além da autonomia da escrita feita pela mão e, agora, a supremacia dessa autonomia sobre tudo o que seja motivo de criação. Como se tratasse de um espaço distinto de auto-gestão poética. Sinónimo de autarcia? Esta abordagem de tonalidade niilista que é feita acerca da poesia, através da poesia, será a estratégia enunciativa daquela «leitura mais literal e literária» totalmente autónoma de que falava Linda Hutcheon, quando se referia à abordagem paródica, que é feita sobre determinados textos (1989, 89)? A poesia, sujeito e objecto, da poética de *Alguma Poesia* implicará um movimento introspectivo de incomunicabilidade?

A autoparódia acompanha a subversão da ordem do texto poético drummondiano, em *Alguma Poesia*. No entanto, não o faz de uma forma gratuita. Estabelece-se uma ruptura entre o sujeito e o mundo, pela transgressão que a paródia implica.

Mas o «mundo» não desaparece no «tráfico interarte» que é a paródia. [...] Através da necessidade pragmática de códigos comuns entre codificador descodificador, e através do paradoxo da transgressão autorizada, a apropriação paródica do passado estende-se para além da introversão textual e do narcisismo estético, dirigindo-se à «situação do texto no mundo» (id., 147).

Esta apropriação da poética do poema pelo discurso paródico será a mesma que irá autorizar que esse discurso metapoético anule aquela rarefacção do que é exterior ao texto, pois «O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento

da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora» (id., 95). «A paródia não é o exemplo arquetípico da clausura formalista ou da introversão textual que muitos tentaram fazer dela» (id., 139). Esta coloca o poema no «limiar do conteúdo e da forma», mas recupera-o no movimento de intersecção entre a recriação e a crítica, autocrítica; na capacidade que a poesia drummondiana de então já possuía de integrar, no seu espaço de criação, um comentário auto-reflexivo de exposição, de procura, de análise, e mais do que isso, de autolegitimação de uma poética, ainda em formação. Esta prática metapoética surge então desta necessidade de encontrar referências de legitimidade, num restrito espaço poético, inserido, num amplo espaço cultural, ambos em construção? Também. Mas não só. E veja-se porquê, na poética do livro, *Brejo das Almas*, publicado em 1934:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ão alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça. (Andrade, 2002, 59)

Uma prática poética singularizada, pela recorrência a uma auto-reflexividade autónoma, participa deste novo espaço do projecto poético drummondiano. À semelhança do que acontece em *Alguma Poesia*, em *Brejo das Almas*, a identificação existente entre o sujeito e o objecto da poesia de Drummond permanece. O culto do verbo intensifica-se e com ele um ideal de negação, de auto-negação que, como houve oportunidade de observar, na poética de 1930, é recusa de todos os factores inibidores de uma acção poética individual. Considerado pelo Romantismo e dinamizado pelo Modernismo, este princípio de negação,

acompanha o movimento introspectivo da poesia, em 1934, que não resolve o conflito de transgressão/inversão de funções entre criador e criação, que emerge da poética do livro de 1930. A metapoesia não o anula. Torna-o antes visível.

Nesta insuperabilidade consciente da negação, Drummond encontra o seu *modus dicendi* e paradoxalmente a sua poética torna-se menos implícita. A ironia surge dissimulada pela negatividade que é explicitamente imposta a toda a poética de *Brejo das Almas*. Drummond encontra na não verbalização do sujeito a forma de expor a sua própria poética. Contraditório? Talvez. Consciente? Sim. Ao movimento centrífugo de abertura da poética drummondiana às coisas é contraposto um movimento centrípeto de regresso ao poema, que é exigido pela própria poesia, pois esta não oculta o seu lugar de linguagem e exprime-se na vacuidade, na revelação da negatividade. A negação é pois o ponto de partida e de chegada de uma singularidade e autonomia poéticas que começam a ser reveladoras, neste espaço preambular da *arte poética* drummondiana.

Na abordagem da presente questão, a crítica divide-se essencialmente, entre diferentes noções de «silêncio» e «pessimismo» (Castro, 1999, 243), e pertinentemente, entre interpretações que sublinham uma «incerteza estética» (Simon, 1978, 148) e uma «elevação da “gaucherie” a princípio poético» (Gledson, 1981, 109). No entanto, refira-se que, no conjunto das apreciações críticas realizadas, a questão da auto-reflexividade da poesia, parece ser a que mais se ajusta ao movimento bidimensional da *arte poética* drummondiana, que se lê na aparente impossibilidade das palavras perante a possibilidade das coisas. A poesia surge impossível, na figura de um sujeito *gauche*, perante um mundo vazio de função para si: «Tudo é possível, só eu impossível».⁴⁶ O segredo da poesia revela-se enquanto impoder poético autónomo, já anunciado em *Alguma Poesia*:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
 Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
 O último trovador morreu em 1914.
 Tinha um nome de que ninguém se lembra mais. (Andrade, 2002, 26)

⁴⁶ Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond (1-VIII-26), ao opinar acerca de *Alguma Poesia*, faz precisamente referência a este ambiente pouco propício à actividade poética: «Aí vão as notas que tomei numa última leitura do livro seu. Fiz isso irmãmente que nem o Manu faz comigo e eu com ele. Acho que você sabe apreciar essa sem-cerimônia. Que o livro é excelente não se discute. E me deu um conhecimento muito mais completo de você poeta, lido assim duma vez. Não faço uma crítica total porque essa eu farei quando o livro sair. Porque o livro tem que sair está claro. Você não tem direito de ficar com ele guardado aí só porque nesta merda de país não tem editor pra livros de versos» (Andrade, 1988, 84-85).

Em *Brejo das Almas* este surge sublinhado por uma poesia que incorpora o seu próprio comentário, enquanto linguagem-objecto e metalinguagem que é; enquanto autocrítica, autoparódia, que se revela, numa negação efusiva, que desconcerta e intriga reiteradamente o seu leitor. Esta negação é sintomática de uma poética do «não»? Ou de uma anti-poética? Qual a motivação subjacente a este movimento subversivamente autónomo da escrita poética do então jovem Drummond?

Recupere-se uma contextualização. Sublinhou-se, e é de rigor repeti-lo, que esta acção intratextual, que é preconizada pela poesia, acompanha a alteridade das circunstâncias históricas e incorpora a «consciência ambígua» (Paz, 1956, 75)⁴⁷ que condiciona a alterização não só da arte, mas também do próprio artista:⁴⁸ «Como poetas a gente não se pertence mais, amigo, tem que se entregar às miserinhas dos homens das sociedades. É o caso de você» (Andrade, 1988, 85). Esta consciência artística de uma ausência de função na sociedade, em concomitância com o movimento de crise universal,⁴⁹ que abrange todo o século XX, prescreve uma deslocação da arte para o nível das funções e dos valores: «Ligar o rádio, a televisão e ouvir um disco é muito mais cómodo que ler um livro, especialmente de poesias» (Sant’Anna, 1977, 180).⁵⁰ Procura-se mesmo uma articulação horizontal

⁴⁷ «Modernidad es consciencia. Y consciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo» (id., *ibid.*, 75).

⁴⁸ Leia-se neste sentido a reflexão de Décio Pignatari, que lê na crise da poesia, uma parte daquela que é a crise do artesanato, perante a revolução industrial. Vejam-se, na opinião do crítico brasileiro, quais são as consequências directas, para a arte e para o artista: «A crise do artesanato, no século XIX, é a crise do artista, que não encontra mais a função na sociedade utilitária. Interioriza a crise e exterioriza no próprio fazer-a-sua-arte. Na areia movediça, deseja “conservar”, como que num instinto de defesa “artesanal”, e quanto mais deseja conservar, mais parece acelerar a dissolvença da própria obra. Instalam-se nêle a *mauvaisse conscience* e a atitude reflexiva, crítico-analítica, não só diante da própria obra, como face à vida, em busca de novas formas-conteúdos. E a arte e o artista são obrigados a defrontar-se com a ciência e a indústria, resistindo-lhes, combatendo-as e adotando-adaptando-lhes os métodos e processos» (1971, 93).

⁴⁹ «Crise – é uma palavra que entrou definitivamente para o vocabulário dos críticos modernos, principalmente dos de literatura. Em se tratando de poesia, esta crise manifesta-se, antes de tudo, pela crise do verso e na indistinção cada vez maior entre prosa e poesia. É óbvio, contudo, que tal crise de *materiais* não é gratuita e tem suas vertentes sociais; e ainda que não se queira aceitar o extremos de uma arte como reflexo da sociedade, não se pode negar que a situação atual da poesia é manifesta incidência dos fatores da vida moderna que vieram lhe alterar a *função* dentro de nossa sociedade burguesa» (Sant’Anna, 1977, 167-168).

⁵⁰ «*Ergo*, a poesia está em crise – dizem poetas e não-poetas, dizem não poucos críticos-filósofos ou críticos-políticos. Por isso, a grande maioria dos poetas contemporâneos – dos românticos para cá – se sente compelida a justificar não apenas o fazer poesia, mas até a teorizá-la programaticamente, em manifestos ou escolas ou ismos, numa como que desesperada luta contra o seu desaparecimento, iminente, prenunciado de todos os lados: num mundo próximo ou tão torpemente mecanizado, automatizado, automatado (dissêmicamente), matematicamente previsível tanto, que a poesia nêle não há de ter um lugar possível; ou tão embrutecido, oprimido, termitizado, formicizado, que não haverá lugar para o poeta – êsse grande heterodoxo –; ou tão claro resolvido, pacificado, feliz, que não haverá lugar, razão de ser para a poesia e poeta (a poesia será o mundo)» (Houaiss, 1969, XXIX).

entre a literatura e as condições mercadológicas⁵¹ e há inclusive uma acção de concorrência e de adaptação da poesia em relação a esta nova realidade, onde está inserida:

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto. (Andrade, 2002, 27)

Uma «outra» identidade artística é conquistada e é, manifestamente, neste argumento que se inscreve a própria condição da metapoesia.

E agora, José? É tempo de poesia? É tempo de poetas? Perante o pluralismo e a alteridade, a escrita drummondiana viabiliza um movimento de procura e de autodefinição, que estabelece o surgimento desta poética individual, onde a auto-referencialidade da poesia preceitua a globalização de uma força singular, que circula de uma forma autónoma (Lopes, op.cit.). Neste movimento intratextual, neste desejo de identidade, que pressupõe a alterização, em que a escrita se insinua; nesta capacidade da arte reflectir sobre si mesma, durante o próprio momento de construção (Goulart, 1997), lê-se um acto de autolegitimação da poesia (Hutcheon, 1989). Curiosamente, esta auto-reflexão poética parece ser a atitude encontrada, pelo(s) poeta(s), para fazer face à falta de investimento, à despromoção crescente na e da palavra. Deste modo, a poética de impossibilidade não pode ser vista enquanto elemento de crise; faz parte com certeza das consequências de uma crise (particularmente os acontecimentos políticos e sociais, da década dos anos 30-40), mas não a incorpora. A voluntariedade desta inibição poética deve ser antes percebida como uma outra possibilidade de criação. Veja-se antes a dicotomia entre impossibilidade e possibilidade subjacente à poética de *Brejo das Almas*, como

⁵¹ Acerca deste movimento da literatura, enquanto adaptação ao mercado, leia-se a seguinte reflexão de Silvina Rodrigues Lopes: «Há uma tendência [...] trata-se da adaptação de grande parte daqueles que se apresentam como escritores às condições institucionais dominantes e ao mercado, o que significa que não produzem senão simples objectos de consumo, ao nível de qualquer outro artigo de supermercado. Essa adaptação vem negar a institucionalidade (que não é apenas característica do Modernismo, mas daquilo que, na sequência de Baudelaire, se designa como modernidade literária) em nome da acessibilidade da literatura, e de outros tipos de discurso, ao grande público, o que corresponde à negação máxima de qualquer dimensão inconformista» (op.cit., 22-23).

uma oposição entre duas possibilidades. A conjuntura da impossibilidade manifesta a condição drummondiana de possibilidade poética em 1934. Mas também em 1930.

Em *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, o leitor da poesia drummondiana encontra o preâmbulo de um projecto na arte de poetar.⁵² À semelhança da introdução da arte poética de Mário de Andrade,⁵³ «A escrava que não era Isaura», Drummond concentra uma apresentação, que é feita, com uma linguagem figurada e humorada, que defende a independência (libertação) da poesia, perante a sujeição aos espaços onde se encontra inserida. Ambos os livros são a justificação/exposição de uma poesia e de um poeta, que iniciam uma *arte poética* com a idealização de um projecto. Não no ideal horaciano de beleza clássica, mas de autonomia, que pressupõe a auto-reflexividade, a consciência, enquanto poder de criação e mantém sempre actual a relação existente entre as palavras e as coisas, entre a poesia e o mundo. Na fuga a um discurso assertivo e na utilização de um humor autoparódico, o então jovem poeta modernista assume a consciência literária de quem incorpora dissimuladamente um comentário crítico, dirigido à poesia, pela poesia (metapoética); dirigido ao poeta, pelo poeta (metapoeta). Perante uma situação de risco para a poesia, curiosamente (ou não), Drummond encontra na metalinguagem, num conceito literário, alegadamente também arriscado,⁵⁴ o seu poder poético.

Veja-se então o que implica para a poética drummondiana esta consciência da poesia; que desenvolvimentos metapoéticos prescreve, no âmbito da teorização

⁵² Esta segmentação do projecto poético drummondiano não obedece aos critérios gerais daquela crítica, que isola os livros *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, num período irónico; nem mesmo às orientações que estiveram subjacentes à divisão feita, por Gilberto Mendonça Teles (1985, 195), que fala num período de formação. O objectivo é partir de uma delineada macro-estrutura clássica, onde se possa reconhecer uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão de uma *arte poética*, escrita de uma forma regrada, mas individual, singular. A conexão entre as diferentes partes da *arte poética* drummondiana será feita de acordo, com as exigências e particularidades da poética de cada livro.

Refira-se ainda que aquela identificação da obra lírica de Drummond com a poética clássica não é feita, no sentido de demarcar uma estrutura rígida, mas sim para perceber um percurso de reflexão e de articulação, que é feito em concomitância com o carácter inventivo da poética drummondiana.

⁵³ «Um vagabundo genial nascido a 20 de Outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, setins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela eterogénea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas linguas, selvagem, áspera, livre, ingénua, sincera.

A escrava de Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não ha de se causar estranheza tanta pele exposta ao vento á sociedade educadíssima, vestida e policiada da época actual?» (Andrade, s.d., 202).

⁵⁴ «Ce concept [métalangage] risque donc fort de se dissondre; s'il designe un langage parlant du langage, sa sémantique, sa syntaxe, sa morphologie, sa phonologie, etc., risquent fort de ne présenter aucune particularité prope» (Hamon, op.cit., 261).

e crítica literária; o que implica aquele movimento intratextual de autolegitimação, que está subjacente às poéticas de 1930 e 1934, que Drummond resumiu, na sua crónica «Autobiografia para uma revista», da seguinte forma:

Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingénuo 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 (2003, 197-198).

2.2. Argumentar, defender a poesia

A poesia é o registo dos melhores e mais felizes momentos dos melhores e mais felizes espíritos.
(Shelley, 2001, 79)

Face à agnosia dos limites do descrédito crescente da poesia, no século XX, e à ausência de regras universais que a definam, toda a poética drummondiana dos anos 30 introduz a noção de obra, enquanto espaço de reflexão e de crítica. Este movimento intratextual e auto-reflexivo da palavra no espaço preambular da obra de Drummond é sublinhado na poética dos anos 40 – que se impõe, enquanto trabalho de resistência à subjugação do lugar da poesia, num mundo que aparentemente não a considera. Desta forma, e em concomitância com o que vinha a acontecer, com maior incidência, desde o século XIX, com o Romantismo, a poesia drummondiana incorpora a sua própria defesa, no acto de fazer poesia;⁵⁵ na acção de se construir, enquanto projecto poético, que argumenta legitimidades. Exposta a causa, leia-se então a concretização desta acção de defesa, que será dinamizada ao longo de todo o projecto literário de Drummond, mas que apresenta os seus primeiros argumentos, com a poética de *Sentimento do Mundo*:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.

⁵⁵ Leia-se neste sentido um excerto da obra romântica *Defesa da Poesia* de (Shelley, op.cit., 49), onde é sublinhado um estatuto divino para a poesia: «Toda a objecção, porém, da imoralidade da poesia, assenta numa concepção errada da maneira pela qual a poesia age a fim de produzir o progresso moral do homem. A ciência ética dispõe os elementos criados pela poesia e propõe esquemas e sugere exemplos de vida civil e doméstica; nem é por escassez de admiráveis doutrinas que os homens odeiam e desprezam e censuram e ludibriam e se subjagam uns aos outros. Mas a poesia age de outro e mais divino modo. Ela desperta e dilata a própria mente, tornando-a receptáculo de um milhar de inapreendidas combinações de pensamentos».

Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente. (Andrade, 2002, 80)

De «Mãos dadas», com as poéticas de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, a negação é novamente o que confere poder poético à palavra drummondiana, em *Sentimento do Mundo*. No entanto, neste novo espaço literário, no acto de negar pela primeira vez está explícita a afirmação da poesia de Drummond, que propõe uma poética de defesa. O poema abandona a noção de poética implícita, que nega e sub-repticiamente afirma o seu poder, enquanto palavra, e acolhe o conceito de uma poética explícita, que não ignora a sua relação com o mundo e desta forma procura o seu reconhecimento. A palavra na sua relação com o mundo é o argumento, a novidade que se expõe a partir da percepção de uma diferença, que nega um espaço literário anterior («mundo caduco») e posterior («mundo futuro») àquele em que se situa. Sintomaticamente, um «sentimento do mundo» é incorporado, neste novo desejo de fazer poesia: «O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente», e é a partir daqui que são reunidos os argumentos da defesa drummondiana da poesia.

O sujeito que se auto-define, enquanto poeta, é então sobrevivente do próprio acto de escrita e, no espaço da poética dos anos 40, assume a posição de reagente, face à irreabilidade literária, que se lê na recusa do «cantor de uma mulher, de uma história», dos «suspiros ao anoitecer», da «paisagem vista da janela», das «cartas de suicida», da «fuga para as ilhas». Novamente, há uma consciência de risco, que se revela no desejo de anular o que afasta a poesia do mundo. Empreende-se um movimento confiante de resistência ao risco, que é fundamental para enfrentá-lo, mas não para o anular (Lopes, op.cit.). E percebe-se porquê, com a leitura do poema «Mundo grande»:

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
Escuta a água nos vidros,
tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
tão calma! Vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão? (Andrade, 2002, 87)

Visualize-se o processo contínuo de reflexão que assiste a este projecto de defesa de uma poesia que, em «Mãos dadas», rejeitava «torres de marfim» e não admitia uma fuga ao real, e que aqui toma consciência da verdadeira dimensão desse propósito, no «grande mundo [que] está crescendo todos os dias». A poesia surge como mais um objecto, um produto junto do «petróleo», da «carne» e do «algodão», que não conhece distinção naquele mundo grande. Deste modo, a aparente simplicidade da tarefa do sujeito de escrita de «Mãos dadas», surge alterada, na confissão de que o seu projecto é «Maior. Muito maior do que [...] esperava». O movimento de uma poesia explícita, que expõe a sua certeza, enquanto arte poética, que enuncia as directrizes de construção do acto de escrita, é atenuado por uma consciência modesta do exagero da tamanha convicção e confiança, anteriormente expostas. A mesma modéstia que se lê, na reflexão de Drummond de Andrade, acerca da evolução da sua *arte poética*, em *Sentimento do Mundo*:

Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do Mundo* (1940). Só as elementares: meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta (2003, 198).

Nesta macro-estrutura da *arte poética* de Drummond, lê-se um antes (*Alguma Poesia e Brejo das Almas*) e um depois (*Sentimento do Mundo*) que o poeta parece justapor à micro-estrutura do poema «Mundo grande». Exposto o antes, leia-se o depois de um processo que é feito de crítica, repetidamente, autocrítica:

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.
Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.
Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
- Ó vida futura! Nós te criaremos. (Andrade, 2002, 87-88)

Dentro do poema, mais precisamente na ilha, o sujeito outrora procurou o seu refúgio, a sua linguagem particular, a sua afirmação, enquanto palavra, o seu argumento. «Mas será que se procura realmente nas ilhas a ocasião de ser feliz, ou o modo de sê-lo? E só se alcançaria tal mercê, de índole extremamente subjectiva, no regaço de uma ilha, e não igualmente em terra comum» (Andrade, 2003, 232)? Responda-se com uma releitura do poema «Mundo grande» e diga-se que na ilha o sujeito alega ter encontrado «as sonatas», «os anjos», «as confissões patéticas», a

convocação ao suicídio, a «solidão», «os poemas». A autocrítica é então dirigida a esta escolha, que cedo é recusada pela poesia que a seleccionou. No entanto, é necessário ser clarividente:

Estas reflexões descosidas procuram apenas recordar que há motivos para ir às ilhas, quando menos para não participar de crimes e equívocos mentais generalizados. São motivos éticos, tão respeitáveis quanto os que impelem à ação o temperamento sôfrego. A ilha é meditação despojada, renúncia ao desejo de influir e de atrair. Por ser muitas vezes uma desilusão, paga-se relativamente caro. Mas todo o peso dos ataques desfechados contra o pequeno Robinson moderno, que se alongou das rixas miúdas, significa tão-somente que ele tinha razão em não contribuir para agravá-las. Em geral, não se pedem companheiros, mas cúmplices. E este é o risco da convivência ideológica. Por outro lado, há certo gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer (id., 234).

Na individualidade, daquele acto de querer «pensar sozinho» é que nasce a noção de ilha e conseqüentemente de autocrítica. Ou será a autocrítica a antever a presença da ilha? Nesse espaço, a vida e a morte, o futuro e o passado, são as forças centrífuga e centrípeta que impulsionam dialecticamente o sujeito poético, na auto-questionação do «verdadeiro» lugar da poesia, no contexto em que o sujeito poético se situa. Num apelo optimista (e igualmente patético) que é projectado para o futuro «– Ó vida futura! Nós te criaremos» e numa leitura crítica, relativamente ao passado, a poesia drummondiana encontra aparentemente um equilíbrio, que cedo é defraudado pela incerteza do lugar da poesia perante estas duas realidades. Leia-se esta última afirmação no poema «Ode no cinquentenário do poeta brasileiro», dedicada ao também poeta autocrítico Manuel Bandeira,⁵⁶ e tente-se responder à questão que é lançada, pela poesia à poesia, neste contexto: «mas haverá lugar para a poesia?» (Andrade, 2002, 79).

Num movimento de leitura e de concomitante procura de respostas, o poeta mineiro projecta na poesia de Manuel Bandeira a defesa de um dos seus argumentos: «O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente» (id., 80). Ou seja, a poesia vive do seu contacto com o mundo. E onde ler isso? Curiosamente, «numa saída cada vez mais para dentro da

⁵⁶ «Movendo-se conscientemente do velho, do antigo e do tradicional para o novo, para o moderno e para a vanguarda, passando da linguagem erudita à popular e misturando-as numa expressão particularmente bela, de “sabedoria e de beleza”, o seu processo de seleção não poderia ser apenas intuitivo, como ele inúmeras vezes proclamou, caindo logo em seguida em contradição, quando começava a explicar os seus procedimentos retóricos. A sua autocrítica lhe dizia qual o caminho melhor e mais eficazmente poético» (Teles, 1999, 36-37). Para um maior aprofundamento da poesia de Manuel Bandeira, leia-se por exemplo a totalidade do capítulo, de que faz parte a anterior citação – «A poesia de Manuel Bandeira e a nova tendência lírica» (1999, 25-37).

linguagem» (Teles, 1999, 37), o poema drummondiano, tal como o do poeta pernambucano, encontra na palavra, no poema, nos poetas, ou seja, na metapoesia, a sua forma de existência. Porém, ainda que a noção de ilha permaneça, e repetidamente aplicada a um espaço de exigência de individualização, o sujeito poético sublinha que não se identifica com o conceito de alheamento que lhe está subjacente:

Debruço-me em teus poemas
e neles percebo as ilhas
em que nem tu nem nós habitamos
(ou jamais habitaremos)
e nessas ilhas me banho
num sol que não é dos trópicos,
numa água que não é das fontes
mas que ambos refletem a imagem
de um mundo amoroso e patético. (Andrade, 2002, 77)

A poesia, apesar de se revelar «por dentro», reflecte a imagem «de um mundo», ainda que «amoroso e patético», pois até «a ilha mais paradisíaca pede regulamentação» (Andrade, 2003, 233). Lê-se a projecção da questão referencial da poesia, em ruptura com aquela generalização crítica que acompanha o século da poética drummondiana, que lê a introspecção como sinónimo de autarcia poética.⁵⁷

Perante um percurso essencialmente dissonante, que assiste à antinomia arte/mundo – que neste poema está simbolizada, na projecção antagónica vida/morte – a poética drummondiana realiza-se enquanto poesia de alteridade, que lembra o desejo do «outro» em Rimbaud:

Esse incessante morrer
que nos teus versos encontro
é tua vida, poeta,
e por ele te comunicas
com o mundo em que te esvais.

[...]

Certamente não sabias
que nos fazes sofrer.

[...]

Não são os mortos do Recife dormindo profundamente na noite.

⁵⁷ «Dans une certaine mesure aucun mot poétique n'a d'objet. Ce à quoi pensait le poète français qui disait que la fleur poétique est *l'absente de tous bouquets*» (Jakobson, 1973, 21).

Nem é tua vida, nem a vida do major veterano da guerra do Paraguai,
a de Bentinho Jararaca
ou a de Christina Georgina Rossetti:
és tu mesmo, é tua poesia,
tua pungente, inefável poesia,
ferindo as almas, sob a aparência balsâmica,
queimando as almas, fogo celeste, ao visitá-las;
é o fenómeno poético, de que te constituíste o misterioso portador
e que vem trazer-nos na aurora o sopro quente dos mundos, das amadas
[exuberantes e das situações
[exemplares que não suspeitávamos.

Por isto sofremos: pela mensagem que nos confias
entre ônibus, abafada pelo pregão dos jornais e mil queixas operárias;
essa insistente mas discreta mensagem
que, aos cinquenta anos, poeta, nos trazes;
e essa fidelidade a ti mesmo com que nos apareces
sem uma queixa no rosto entretanto experiente,
mão firme estendida para o aperto fraterno
– o poeta acima da guerra e do ódio entre os homens –,
o poeta ainda capaz de amar Esmeralda embora a alma anoiteça,
o poeta melhor que nós todos, o poeta mais forte
– mas haverá lugar para a poesia?(Andrade, 2002, 77-79)

A presente composição poética, que é a primeira de um grande número de poemas dedicados a outros artistas, enuncia uma homenagem que é feita do reconhecimento da poesia de Manuel Bandeira. Numa aproximação/identificação entre dois poetas e dois mundos poéticos,⁵⁸ que coexistem nas suas semelhanças e particularidades, o presente poema expõe na morte (sofrimento), numa das mais emblemáticas motivações poéticas, não só de Manuel Bandeira mas também de Drummond, a condição da própria poesia. A sua morte?

Na primeira parte do poema, lê-se implícita ou até mesmo explicitamente uma intenção de dizer o melhor do «poeta mais forte»; do «poeta acima da guerra e do ódio entre os homens». Na fidelidade de uma escolha, a poesia drummondiana expõe convicções, acerca de um poeta e da respectiva poética e a morte é curiosamente a tónica escolhida para um discurso bidimensional, referente à realidade do verbo bandeiriano e ao real das coisas, do mundo. A morte do mundo ou a morte da poesia? Confundem-se estes dois espaços e no contexto poemático é difícil reconhecer a origem do sofrimento de que fala o sujeito poético – do contacto com a poesia de Manuel Bandeira ou com o mundo? Uma confusão que é

⁵⁸ «O que há de mais importante na literatura, sabe? é a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso» (Andrade, 1987, 58).

intencional, bem como a dúvida «mas haverá lugar para a poesia?», que encerra esta primeira parte do poema. Uma exposição da poética de Manuel Bandeira em concomitância com uma visão integrante da realidade política e social de então é interpolada, por esta questão que instala a incerteza numa segunda parte que se passa a expor:

Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,
 o poeta Maiakovski suicidou-se,
 o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...
 Em meio a palavras melancólicas,
 ouve-se o surdo rumor de combates longínquos
 (cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós).
 E enquanto homens suspiram, combatem ou simplesmente ganham dinheiro,
 ninguém percebe que o poeta faz cinquenta anos,
 que o poeta permaneceu o mesmo, embora alguma coisa de extraordinário se
 [houvesse passado,
 alguma coisa encoberta de nós, que nem os olhos traíram nem as mãos
 [apalpam,
 susto, emoção, enternecimento,
 desejo de dizer: Emanuel, disfarçado na meiguice elástica dos abraços,
 e uma confiança maior no poeta e um pedido lancinante para que não nos
 [deixe sozinhos nesta cidade
 em que nos sentimos pequenos à espera dos maiores acontecimentos.

Que o poeta nos encaminhe e nos proteja
 e que o seu canto confidencial ressoe para consolo de muitos e esperança de
 [todos,
 os delicados e os oprimidos, acima das profissões e dos vãos disfarces do
 [homem.

Que o poeta Manuel Bandeira escute este apelo de um homem humilde.
 (Andrade, 2002, 79)

Drummond é leitor e crítico de Manuel Bandeira. Mas não só. O aprofundamento daquele processo de auto-conhecimento poético, orientado por uma autocrítica, muitas vezes dissimulada em projecções poéticas na obra de terceiros, é a leitura que o poeta empreende acerca do quotidiano, em que está inserido e conseqüentemente a sua poesia. Recuperada a condição da poesia que não sabe qual o seu lugar nesse quotidiano, nesta segunda parte do poema, o poeta reassume a defesa da poesia. À semelhança de Percy Bysshe Shelley que, no século XIX, face ao ensaio escrito por Thomas Love Peacock, escreveu a *Defesa da Poesia* (op.cit.), também Drummond parece empreender uma réplica em oposição a um artigo de Augusto Frederico Schmidt, onde era feita referência à morte da poesia devido à situação sociopolítica de então (Gledson, 1981). Apesar de serem duas

defesas, muito *sui generis*, pelas particularidades que apresentam (não fosse uma um ensaio e outra um poema), têm em comum aquela confiança inabalável que depositam na figura do poeta. É possível falar na defesa romântica do poeta:

Eles [os mais celebrados escritores modernos] medem a circunferência e sondam as profundezas da natureza humana com um espírito compreensivo que tudo perscruta, e eles próprios são, talvez, quem mais sinceramente se surpreende com as suas manifestações; pois trata-se menos do seu espírito do que do espírito da época.

Os poetas são os hierofantes de uma inspiração inapreendida; os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente; as palavras que exprimem o que não compreendem; as trombetas que conduzem à batalha e não sentem o que inspiram; a influência que não é movida, mas move.

Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo (op.cit., 87).

Mas também é possível falar na defesa drummondiana e badeiriana. O poeta é visto, enquanto um líder que orienta e protege; que valida confiança e esperança com o «seu canto confidencial». No entanto, atente-se na particularidade da defesa da poesia empreendida pela própria (meta)poesia, em Drummond.

No contexto da poética de *Sentimento do Mundo*, a defesa reveste-se de um apelo à atitude do poeta perante a palavra e a vida. A impossibilidade da palavra face ao real das poéticas de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* é substituída, por esta confiança crescente no verbo, enquanto elemento transformador, interventivo. Consequentemente, este acto de defesa torna-se mais explícito e mais específico e não se limita a encontrar argumentos contra a crise da poesia face ao mundo real. O «julgamento» é o de uma época, que não parece prever um espaço dedicado à poesia, e é o daqueles que em «vão assassinaram a poesia nos livros» e neste momento enfrentam um «Brinde no juízo final»:

Poetas de camiseiro, chegou vossa hora,
poetas de elixir de inhamé e de tonofosfã,
chegou vossa hora, poetas do bonde e do rádio,
poetas jamais acadêmicos, último ouro do Brasil.

Em vão assassinaram a poesia nos livros,
em vão houve *putschs*, tropas de assalto, depurações.
Os sobreviventes aqui estão, poetas honrados,
poetas diretos da Rua Larga.
(As outras são muito estreitas,
só nesta cabem a poeira,
o amor
e a Light). (Andrade, 2002, 74)

Repetidamente, a metapoesia drummondiana transmite a noção de crise, onde os «poetas honrados», ou seja, os «verdadeiros» poetas (se assim pode ser dito) são os sobreviventes de um acto de escrita; são os «hierofantes», detentores de poderes mágicos, de que falava Shelley, que encontram na poesia a forma de reagir perante a sua tão anunciada (porém nunca concretizada! Permita-se o parêntese) morte. Perante a irresolução de um problema, é para o verbo que a poesia se volta. No entanto, a presente afirmação não implica que esta poesia seja somente um jogo de palavras, uma poesia pura, ao gosto da poética simbolista, que desinveste num mundo que também não investe nela. O poema drummondiano ao empreender aquele movimento intratextual não exclui a praxis vital do seu entendimento. Este evidencia o movimento centrífugo e centrípeto, que está sempre subjacente ao acto poético: «Le prope du langage poétique, c'est que sa réflexivité, loin de l'enfermer en lui-même, l'ouvre à un dehors. Sa visée autoréférentielle n'exclut pas son pouvoir de référence» (Collot, op.cit., 172).⁵⁹

Revalidado que está o argumento da ambição de existência de uma relação directa, entre a palavra drummondiana e o espaço vital onde se encontra inserida; validada que está a justificação de que essa relação foi de alguma forma, ignorada, pelo sujeito de escrita, quando «na solidão do indivíduo» desaprendeu «a linguagem/ com que os homens comunicam»; porquê um discurso autocrítico para transmitir esta mensagem? Avance-se com uma possível interpretação. Encontrada que estava a motivação desta falta de investimento do mundo, em relação à poesia; questionado que estava o lugar dessa mesma poesia a inclusão de um discurso autocrítico no âmbito da própria escrita poética é o método encontrado por Drummond para expor os seus argumentos, a sua defesa, como o próprio afirma: «A obra deve conter em si mesma resposta a qualquer objecção» (2003, 274). Neste processo de individuação da palavra lê-se também a crítica. Poesia e crítica; uma autocrítica, que se lê auto-exigência, trabalho metódico, é parte da concretização deste plano de defesa que, ainda no contexto da poética dos anos 40, mais precisamente na poética de José, encontra novos desenvolvimentos, agora na exposição directa desta luta pela poesia.

⁵⁹ «Drummond, além de ter coisas a «dizer» sobre a linguagem e sobre a poesia, tinha muito a investigar e a dizer sobre a sua experiência de homem vivo num mundo particular. A poesia era para ele comentário, protesto, consolação, alegria – mas sempre um instrumento de investigação do sentido do mundo e da sua própria existência» (Camilo, 2001, 67).

2.3. Arquitectar, construir o lugar da poesia

O destino da literatura, e da arte, está hoje dependente da nossa capacidade de prescindirmos de a adorar (de a rodear de um culto), sem que isso implique um menos respeito; muito pelo contrário, só podemos respeitar verdadeiramente aquilo que não é da ordem da necessidade, como o é o deus que se adora.

(Lopes, op.cit., 18)

Em ruptura com uma tradição que encontrava em formas pré-estabelecidas as orientações do próprio processo de criação poética, a poesia drummondiana reclama a necessidade de criar a partir do seu objecto: a linguagem. Este «ensimesmamento» (Coelho, 1987, 547) poético é a sua condição criativa, que, desde *Alguma Poesia*, tem vindo a experimentar diferentes projecções metapoéticas. No metapoema, o poeta mineiro encontra repetidamente um novo espaço, uma nova realidade que lhe permite pensar a poesia e a sua condição enquanto linguagem, de uma forma cada vez mais directa. O movimento introspectivo que acompanha a defesa da poesia em Drummond é parte de um processo cada vez mais intenso de circunscrição auto-reflexiva, que é manifestado na poética de 1942 pela concretização do desejo do sujeito: o «entrar para o poema», fazer parte dele, enquanto participante nessa luta com o verbo. Ou será com o mundo? Sujeito e objecto partilham espaços e é recuperado novamente um tom de confiança, mas também a consciência da questão da crise que é introduzida, pela interrogação: «E agora, José?».

A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José? (Andrade, 2002, 106)

Nesta percepção poética renovada, revela-se a apropriação da poesia pela poesia, enquanto liberdade estética individual. Consequentemente o movimento auto-reflexivo e autónomo faz-se notar e parece circunscrever-se aos limites dos

seus próprios argumentos; à subjectividade da sua própria questão: a luta na procura pelo «lugar» da poesia.

Sozinho no escuro
 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde? (id., 107)

O poema ilustra a aparente noção de isolamento, que é conquistada, pela própria poesia que, perante o desaparecimento das coisas, caminha para a palavra. O poema apresenta uma poética implícita que curiosamente é esclarecedora de toda a *arte poética* subjacente à obra drummondiana, criada até aos anos 40. Explique-se. A reflexão metapoética experimentada pela escrita drummondiana, no âmbito de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, contém um espaço de espera que é subjugado em *Sentimento do Mundo* e efectivamente anulado em *José*, mais concretamente, no poema em leitura. Estabelece-se um momento de decisão e de fim daquele espaço (não tempo) de espera, perante um mundo que «acabou», «apagou», «sumiu», «esfriou». Prescreve-se ainda uma coincidência entre o real poemático e extrapoemático e a poesia parece saber onde encontrar o seu lugar. Sinónimo do fim de uma marcha que ainda há pouco começou? As respostas não se revelam precoces:

Lutar com palavras
 é a luta mais vã.
 Entanto 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 lúcido 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. (id., 99-100)

Se o poema «José», na questão que lança ao seu sujeito, podia fazer prever um impasse, um fim, cedo o leitor da poesia drummondiana encontra na presente composição poemática um novo início.⁶⁰ E a escrita de Drummond surpreende por esta imprevisibilidade que constitui o seu único argumento previsível. Deste modo, a reflexão metapoética expõe-se, na antropomorfização do próprio acto de criação que é revelado, na metáfora da luta que é travada entre o poeta e a palavra, durante o momento de escrita. Há uma concentração na palavra que insinua uma nova realidade, mas também um trabalho específico da linguagem com a linguagem, que parece ignorar o sujeito de escrita: «Sem me ouvir deslizam,/ perpassam levíssimas/e viram-me o rosto». Antes, na imensidão do mundo («Mundo grande»), e agora na pluralidade das palavras, o sujeito surge limitado, pela sua condição individual: «São muitas, eu pouco». A palavra revela-se, enquanto espaço independente e activo que se auto-regula, e este limite imposto ao sujeito da escrita pode ser lido como consequência da autonomia absoluta do próprio poema que se autodefine como acto de criação.⁶¹ Ou então como influência directa da «obsessão

⁶⁰ «A pertença do poema ao tempo faz com que ele seja sempre começo e recomeço» (Lopes, op.cit., 75).

⁶¹ «Na verdade, a preponderância absoluta dada ao ato de fazer termina por erigir a elaboração em fim de si mesma. O trabalho se converte em exercício, isto é, numa actividade que vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho. Todos os meios são utilizados para que este se faça mais demorado e difícil, tôdas as barreiras formais o artista procura se impor, a fim de ter mais e mais resistências a vencer. Este seria o estágio final do caminho que a arte vem percorrendo até o

mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto» (Candido, 1970, 119). No entanto, leia-se para além das presentes evidências e questione-se em primeiro plano em que consiste esta luta «corpo a corpo»?

Neste momento da poética de Drummond, assiste-se à arquitectura do lugar da poesia; é tempo de o delinear enquanto projecto de escrita para *a posteriori* o construir. A luta é a condição de ser desta defesa poética que tem lugar no contexto intratextual e que configura a transformação da poesia num novo real. Através de um discurso metapoético, na sua luta com a palavra, o poeta autodefine o seu poema enquanto trabalho, que se lê na obstinação com que «O lutador» se dedica à criação poética.⁶²

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. (Andrade, 2002, 100-101)

Mas também se dedica à causa poética: a defesa da poesia. Longe das práticas românticas da inspiração, a *arte poética* drummondiana expõe-se enquanto tarefa árdua e constante que surge metaforizada em conceitos díspares, mas que possuem em comum a noção de esforço, de trabalho e até de arma, que se estende à quase totalidade da sua obra. São os críticos que o referem e é o próprio Drummond que o sublinha: poetar em Drummond é trabalhar.⁶³

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do

suicídio da intimidade absoluta. Seria a morte da comunicação, e nela êsse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática» (Neto, s.d., 16).

⁶² Leia-se precisamente neste sentido a opinião de Fernando Sabino: «Carlos era um homem de verso difícil, duro, conquistado pouco a pouco, palavra a palavra» (Neto, 1994, 145).

⁶³ «Tout texte de travail réclamant un travail sur le texte» (Hamon, op.cit., 270).

nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista... Mas iríamos longe nesta conversa (2003, 198).

Drummond e a presente reflexão vão mais longe. Mas não sem antes expor a consideração de João Cabral de Melo Neto, enquanto introdução da questão metapoética, no livro de poesia drummondiana que tem recebido mais atenção por parte da crítica até ao momento presente, *A Rosa do Povo*:

À predominância do conceito de inspiração podemos atribuir a responsabilidade de uma atitude bastante comum na literatura de hoje, particularmente na literatura brasileira. É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a «desprender-se do limbo». De certo modo se pode afirmar que quase toda a poesia que se escreve hoje no Brasil, ou a parte mais numerosa dela, é uma poesia bissexta, e que se perdeu completamente o gosto pelo poema que não seja de circunstância. [...]

Daí – esta é uma consequência também da predominância da teoria da inspiração – advém, sobretudo entres os poetas, uma certa repulsa ao sentido profissional da literatura. Esta palavra profissional não está muito bem empregada aqui. Mas a continuação pode aclarar o meu pensamento. Falei em que êsse tipo e poeta é um ser passivo que espera o poema. Note-se bem – êle não espera somente um momento propício para realizar o poema. Êle espera o poema, com seu tema e sua forma. Há nele um grande preconceito contra o poeta que se impõe um tema, contra o poeta para quem cantar tem uma utilidade e para quem cabe a essa utilidade determinar o canto. O poema é tema do poeta bissexto. O assunto do poema é o que está dito ali. É raro o poema sobre tal ou qual objeto. Quando êsse poema ocorre, apenas comunica, do objeto, a visão subjetiva que o poeta se formou dêle. Note-se, por exemplo, a frequência de poemas que se chamam – poema, ode, soneto, balada (s.d., 10-11).

Como houve oportunidade de observar desde a poética dos anos 30 que a metapoesia drummondiana se move entre duas formas de linguagem: a linguagem-objecto e a metalinguagem. Nesta relação estreita entre dois modos de dizer a poesia, Drummond evolui de uma ênfase dada à natureza do seu objecto para uma concentração do objecto poético em si mesmo, como linguagem que dita as suas próprias directrizes de construção, enquanto se pensa. E como tal, a insinuação de que a reflexão metapoética é reveladora de uma autarcia poética é reiteradamente uma realidade. Na citação do também metapoeta João Cabral de Melo Neto recolhe-se justamente esse preconceito das teorias da não-referencialidade, segundo as quais o metapoema é o limite da incomunicação, pois «o assunto do poema é o que está dito ali» (s.d., 11). Ou então de que a referencialidade reduz-se «a um processo de direcção denotativa, exclusivamente» (Martelo, 1998, 40), pois «apenas comunica, do objeto, a visão subjetiva que o poeta se formou dele» (Neto, s.d., 11). Ou seja, a introversão é o significado primeiro e único do texto. Na arquitectura do poema revela-se somente a arquitectura do

poema? Procure-se uma resposta, com a leitura da composição poemática drummondiana a que João Cabral de Melo Neto faz referência, numa atitude censurada ao poeta que cultiva o seguinte preceito: «Não forces o poema a desprender-se do limbo».

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de
[espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era. (Andrade, 2002, 117)

Esta *arte poética*, «Procura da Poesia», presentifica a estrutura classicamente delineada da carta horaciana aos Pisões e prescreve um discurso orientador, sobre questões que estão subjacentes ao acto de «fazer poesia». Com um aparente critério de divisão, nestas cinco primeiras estrofes, o enunciador empreende um discurso normativo – uma lista de «anticonselhos», que em muito faz lembrar a crónica em forma de epístola, «A um jovem» (id., 433-435), que Drummond mais

tarde viria a escrever e publicar – dirigido a um destinatário (leitor/jovem poeta?) que é instruído sobre a arte de poetar.⁶⁴ Uma mensagem didáctica abarca esta exposição do ofício de poeta que é transmitido nos exemplos apresentados pela negativa: «Não faças», «Não cantes», «Não dramatizes, não invoques/ não indagues», «Não recomponhas», «Não osciles».

Em exemplos que sugerem respostas, o sujeito coloca dois universos referenciais lado a lado, enquanto realidades incompatíveis, a palavra e o mundo: «Não há criação nem morte perante a poesia./ Diante dela, a vida é um sol estático,/ não aquece nem ilumina». É aconselhado que a poesia seja construída, através da sua singularidade, e num espaço parentético – «(não tires poesia das coisas)» – é colocada a síntese desta primeira fase do projecto de trabalho poético. A teorização deste processo de concepção poética é orientada pela ênfase colocada na própria linguagem-objecto. A poesia toma-se a si mesma como objecto autónomo que parece empreender um movimento circular de introspecção e também de uma quase atitude de resistência ao mundo, ou seja, o poema é «laboratório: onde se aprende/ a apreender as coisas por dentro» (Neto, 1986, 99). Repita-se a questão: na arquitectura do poema revela-se somente a arquitectura do poema?

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.

⁶⁴ Leiam-se alguns desses trinta e três «anticonselhos» que Drummond publicou, em 1962, como necessários àquele jovem que viera ao seu apartamento, «em busca de sabedoria grega»:
I – Só escreva quando de todo não puder deixar de fazê-lo. E sempre se pode deixar.
II – Ao escrever, não pense que vai arrombar as portas do mistério do mundo. Não arrombará nada. Os melhores escritores conseguem apenas reforça-lo, e não exija de si tamanha proeza.
III – Se ficar indeciso entre dois adjetivos, jogue fora ambos, e use o substantivo.
IV – Não acredite em originalidade, é claro. Mas não vá acreditar tampouco na banalidade, que é a originalidade de todo mundo.
V – Leia muito e esqueça o mais que puder» (Andrade, 2003, 433).

Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (Andrade, 2002, 117-118)

O real do metapoema revela-se enquanto texto. Numa segunda parte desse texto, um discurso assertivo toma o primeiro plano do discurso e aí o sujeito, que no poema «Lutador» empreendia uma luta *in loco*, dentro do poema, aconselha a mesma estratégia para o seu leitor/orientando. No entanto, é uma luta silenciosa que se faz de espera, onde o sujeito (ou será o seu objecto?) demonstra as etapas do processo específico de composição poética, de construção da poesia. É precisamente este momento, que por agora será designado como sendo de espera, que João Cabral de Melo Neto associa a uma poesia que é construída, enquanto concretização de uma teoria de inspiração. O poeta é percebido como um ser passivo que não orienta; é orientado pela autonomia introspectiva das palavras de uma denominada poesia de circunstância. A poesia é somente poesia. É esta a conclusão? Segundo esta perspectiva, o metapoema «Lutador» que fixa este aprofundamento da confiança do poeta na palavra é também produto de uma inspiração, que anula o trabalho de escrita? Será que a questão deverá ser remetida para os limites da dicotomia trabalho *versus* inspiração? Um pressuposto anula o outro, tal como uma autonomia pretensamente absoluta da palavra anula a presença do real?

A perspectiva crítica do poeta de *O Engenheiro* ao colocar a questão do processo artístico de arquitectura/construção poética, através de uma abordagem bipolar das directrizes de orientação,⁶⁵ subjacentes ao acto de fazer poesia, constitui o seu primeiro equívoco. Perante uma pluralidade de perspectivas de criação – «hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de

⁶⁵ «A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura» (Neto, s.d., 3).

expressão original» (Neto, s.d., 12) – a decisão tomada foi a de estabelecer uma perspectiva limitada, porquanto bidimensional (inspiração *versus* trabalho) e como tal pouco inclusiva. A sua opinião insere-se de alguma forma no movimento das já referidas generalizações críticas que estabelecem uma identificação da auto-referencialidade da poesia, com um «aniquilamento dos espaços exteriores à linguagem» (Carone, 1979, 115). A capacidade relacional da linguagem é descurada.

É necessário estar sempre ciente de que «a introversão constitui a própria condição de extroversão da obra» (Martelo, 1998, 50). O metapoema em Drummond estabelece a cristalização de um «projecto de lucidez» que o ensaísta Modesto Carone identificava, na poesia brasileira, nos fins dos anos 30, como uma atenção aturada, sobre o próprio mecanismo de construção poética (1979). Na verdade, há um deslocamento de «um plano eminentemente teórico para o espaço interno do poema» (id., 114), mas que está assente numa relação com as coisas.⁶⁶ No entanto, a poética de *A Rosa do Povo* não se refere somente ao metapoema «Procura da Poesia». Como tal, é tempo de reter as conclusões e ler outros metapoemas, no sentido de esclarecer este «equivoco» entre poesia e realidade, que acompanha toda a poética de Drummond, e revelar o mundo empírico, na exploração da questão referencial, inerente a este projecto drummondiano de defesa da poesia e do seu lugar como verbo:

Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa. (Andrade, 2002, 116)

Nestes dois últimos versos de «Consideração do poema» introduz-se a observação de uma nova poética que, na unidade discreta e autónoma de duas linhas, revela a síntese da *arte poética* de Drummond, em *A Rosa do Povo*, bem como prescreve a orientação que a poesia drummondiana experimenta, no espaço literário dos anos 40 – o projecto de participação, empreendido por um poeta solidário com a sua actualidade:

⁶⁶ «A atenuação da relação entre o signo e a realidade por ele denominada não exclui a relação entre a obra e a realidade, como conjunto, e que essa relação até vem a ser beneficiada por tal atenuação. [...] E precisamente esta denominação de ordem superior, representada pela obra no seu todo, entra numa relação intensa com a realidade. [...] A relação entre a poesia e a realidade é, pois, muito estreita, precisamente porque uma obra poética não alude unicamente a certas realidades mas sim a toda a realidade que se reflecte na consciência de um indivíduo e de uma colectividade» (Mukarovsky 1997, 182).

Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem. (id., 119)

Pela atenção dispensada de vários críticos à questão da poesia participativa,⁶⁷ a presente exposição reserva o direito (talvez mesmo dever) de não incorrer em repetições e de recolher, neste contexto, «o equívoco entre poesia e poetas», que Drummond, na crónica «Poesia do tempo», faz questão de sublinhar e de relacionar com o preconceito que assiste às interpretações críticas que descuram a linguagem, enquanto espaço de relação com a praxis vital:

O equívoco entre poesia e povo é demasiadamente sabido para que valha a pena insistir nele. Denunciemos antes o equívoco entre poesia e poetas. A poesia não se «dá», é hermética ou inumana, queixam-se por aí. Ora, eu creio que os poetas poderiam demonstrar o contrário ao público. De que maneira? Abandonando a ideia de que poesia é evasão. E aceitando alegremente a ideia de que poesia é participação. Não basta dizer que já não há torres de marfim; a torre desmoronou-se pelo ridículo, porém muitos poetas continuam vendo na poesia um instrumento de fuga da realidade ou de correção do que essa realidade ofereça de monstruoso e de errado. Desenvolve-se então entre eles a linguagem cifrada, que nenhum leigo entende, e que suscita o equívoco já célebre entre poesia e povo (Andrade, 1964, 581-582).

Este projecto de literatura de participação, que é feito longe de convicções políticas,⁶⁸ mas em conexão com a sociedade em que está inserido, encontra a sua concretização efectiva em 1945, após um período de projecção em *Sentimento do Mundo* e *José*. E com esse projecto de intervenção na vida pública delinea-se o próprio projecto drummondiano de intervenção pela defesa da poesia. A participação é pelo povo brasileiro, mas também pela poesia, pelo verbo brasileiro. Curiosamente, ou não, na poética de 1945, a metapoesia drummondiana procura na

⁶⁷ Saliente-se, neste contexto, a obra de lumna Maria Simon (1978).

⁶⁸ «Meditação entre quatro paredes: Sou um animal político ou apenas gostaria de ser? Esses anos todos alimentando o que julgava ideias políticas socialistas e eis que se abre o ensejo para defendê-las. Estou preparado? Posso entrar na militância sem me engajar num partido? Minha suspeita é que o partido, como forma obrigatória de engajamento, anula a liberdade de movimentos, a faculdade que tem o espírito de guiar-se por si mesmo e estabelecer ressalvas à orientação partidária. Nunca pertencerei a um partido, isto eu já decidi. Resta o problema da ação política em bases individualistas, como pretende a minha natureza. Há uma contradição insolúvel entre minhas ideias ou o que suponho minhas ideias, e talvez sejam apenas utopias consoladoras, e minha inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível, em proveito de uma verdade geral, impessoal, às vezes dura, senão impiedosa. Não quero ser um energúmeno, um sectário, um apaixonado ou um frio domesticado, conduzido por palavras de ordem. Como posso convencer a outros, se não me convenço a mim mesmo? Se a inexorabilidade, a malícia, a cruzeza, o oportunismo da ação política me desagradam, eu, no fundo, quero ser um intelectual político sem experimentar as impurezas da ação política?» (Andrade, 2003, 983).

circunscrição reflexiva um espaço, que é cada vez mais próximo do poema, mas também do mundo. É o próprio Drummond que afirma que não se identifica com a «linguagem cifrada, que nenhum leigo entende, e que suscita o equívoco já célebre entre poesia e povo» (Andrade, 1964, 582). Veja-se então de que forma este projecto de participação, em *A Rosa do Povo*, contribui para a construção do lugar da poesia; para a estabilidade (ou não?) do próprio conceito de (meta)poesia:⁶⁹

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

[...]

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela.

[...]

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? (Andrade, 2002, 115-116)

⁶⁹ O interesse presente não reside em indagar a justiça desta crise social e política, mas sim tomá-la enquanto elemento de conexão com a denominada «crise do verso» e, nesse contexto, explorar o fenómeno metapoético, enquanto preconceito/equívoco e o seu contacto com a metapoética drummondiana.

Sendo Drummond o «Poeta do finito e da matéria», «como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande?». A questão da fuga da poesia ao real empírico é assinalada como tarefa inadmissível pela própria poesia. A perda de estabilidade do conceito de realidade que a produção artística dos finais do século XIX, inícios do século XX, já acusava (Martelo, 1998) é recuperada, neste contexto metapoético. Na composição de uma nova *arte poética*, o metapoema drummondiano organiza-se enquanto espaço autónomo, mas pela primeira vez contempla a questão referencial de uma forma explícita e assertiva. Participante. De tal modo que se acha precipitada a associação da negação, presente na poética de 1945, a um «niilismo» (Gledson, 1981, 198) que é caro ao espaço preambular da poesia drummondiana. A negação que introduz o metapoema – «Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra Outono» – não descarta o propósito da rima. Na verdade, evita um tipo de rima, em cuja possibilidade já não crê, e apresenta alternativa – «Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm». Neste contexto, a criação poética concretiza-se como espaço sólido, mundano de consistência e de confiança poética: «Estes poemas são meus. É minha terra/ e é ainda mais do que ela».

No contexto do poema, do metapoema, Drummond escolhe viver esta experiência de reconhecimento (não de identificação absoluta), entre a realidade da poesia e do mundo. Deste modo, no conceito de referência, fixa-se o contacto que é feito de um movimento dialéctico entre poesia e realidade, que determinada crítica tende a isolar e até mesmo a rejeitar, devido ao processo de individuação que subjaz a estas poéticas: «O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas» (Neto, s.d., 3); e a dificuldade da crítica advém precisamente deste factor. É necessário, no entanto, estar ciente de que o texto metapoético drummondiano ainda que empreenda um movimento autónomo de criação poética, na arquitectura do poema, não revela somente o poema. A poesia drummondiana assume-se enquanto produção e criação que transforma; é parte de um processo heurístico que não se limita à *mimesis* do mundo. Incorpora-o.⁷⁰

⁷⁰ «Drummond não incorre na crença ingénuo da completa autonomia da arte, que levaria muitos dos poetas de 45 a um novo enclausuramento na *torre-de-marfim*» (Camilo, op.cit., 58).

Porém, a poética de Drummond revela-se deveras desconcertante. Quando o leitor considera ter encontrado uma conclusão, essa mesma conclusão revela hipóteses mil de introdução:⁷¹

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto. (Andrade, 2002, 116)

A poesia drummondiana experimenta o perigo do já referido jogo de morte, que Roland Barthes afirmava ser a condição de vida da literatura, desde o século XIX: «elle est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher» (1964, 107) e que o poeta mineiro faz por representar na sua metapoesia:

Não o morto nem o eterno ou o divino,
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente
e solitário vivo.
Isso eu procuro. (Andrade, 2002, 144)

Perante uma «Vida menor», abandona a sua posição de hierofante que detém inspiração divina e assume novamente a dificuldade do seu canto, que advém deste processo de auto-conhecimento ao qual se impõe a própria literatura. O movimento experimentado pela metapoesia drummondiana é o que simula a sua morte, enquanto linguagem-objecto que se insinua autotélica, sem se anular enquanto metalinguagem (Barthes, 1964). A poesia ao tomar-se como objecto autoriza o paradoxo. A vida e a morte. A poesia e a realidade. A referência e a a-referência. A confiança numa poética e a fragilidade dessa mesma poética:

Este verso, apenas um arabesco
em torno do elemento essencial – inatingível.
Fogem nuvens de verão, passam aves, navios, ondas,
e teu rosto é quase um espelho onde brinca o incerto movimento,
ai! já brincou, e tudo se fez imóvel, quantidades e quantidades
de sono e depositam sobre a terra esfacelada.
Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música
feita de depurações e depurações, a delicada modelagem

⁷¹ É precisamente esta característica dialéctica da poética drummondiana, que fascina ao mesmo tempo que desconcerta, que o crítico Hugo Friedrich afirma ser a essência da poesia moderna: «Ces poètes permettent à leurs lecteurs de faire une expérience, qui, avant même qu'ils en prennent une claire conscience, les mène tout près de ce qui est l'une des caractéristiques essentielles de cette poésie: son obscurité fascine le lecteur autant qu'elle le déconcerte. Sa magie verbale et son mystère exercent leur fascination bien que l'entendement ne puisse pas encore s'y orienter» (op.cit., 9).

de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las. (Andrade, 2002, 143)

Num contexto social e poético que em nada beneficiava o desenvolvimento expressivo, nem a «referencialidade directa» (Mendes, op.cit., 20), não é de admirar que Drummond tomasse a poesia como objecto particular, que figurava a relação do próprio poeta com o cenário cultural onde se encontrava inserido:

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério? (Andrade, 2002, 142)

Não há notícias de Espanha.

Ah, se eu tivesse navio!
Ah, se eu soubesse voar!
Mas tenho apenas meu canto,
e que vale um canto? O poeta,
imóvel dentro do verso,

cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer do poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper

o muro que envolve Espanha. (id., 236)

Como tal, também não é de estranhar que essa estratégia discursiva metapoética tome o espaço interno do poema, enquanto revelação da ambiguidade daquele sujeito poético dividido que afirmava: «No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador» (id., 37). À noção de auto-confiança de um sujeito e de um objecto, com que o poeta presenteia o seu leitor em alguns metapoemas de *A Rosa do Povo*, é contraposta esta imagem de fragilidade, que dá nome ao poema e que é reportada ao verso, à poesia, que é um arabesco «não mais/ que um arabesco, apenas um arabesco». Porém, essa fragilidade/instabilidade não é só a do objecto. Também é a do sujeito que questiona:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até ao enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

[...]

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima. (id., 118-119)

O real extrapoemático surge amalgamado com o real poemático e as dúvidas ressurgem. Perante um tempo que «é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera», o sujeito da escrita parece desacreditar na palavra e no mundo. A precariedade da poesia é a do mundo. Ou será o contrário? O sujeito e o objecto «fundem-se no mesmo impasse» e a poesia e o mundo acabam por formar uma só imagem que é transmitida na ambiguidade das próprias palavras. Na arquitectura do poema fixa-se a arquitectura do mundo, que fornece as metáforas a esta «osmose entre o poema e o real» (Goulart, 1997, 83), no que ambos possuem de «pobre». Contudo, este espaço de espera cedo é interrompido por «uma esperança mínima»:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude o polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralistem os negócios,

garanto que uma flor nasceu.

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

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (Andrade, 2002, 119)

É este o paradoxo da poesia drummondiana. De uma atenção que é dada ao poema como meio de comunicação de uma mensagem para a sociedade, para uma concentração da mensagem poética em si mesma, como trabalho de linguagem, a poética do livro de 1945 oscila entre uma visão dinâmica e confiante sobre as palavras e as coisas e uma perspectiva inversa. Na metáfora de uma flor figurada, que ao contrário da flor do poema «Antiode», de 1947, de João Cabral de Melo Neto, «deixa de ser ilustração retórica e passa a existir enquanto palavra» (Barbosa, 1974, 140), o metapoema drummondiano assume-se objecto orgânico em transformação que agora «atravessa» o mundo: «Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio», bem como recriação poética a partir de si mesma: «em verde, sozinha,/ antieuclidiana/ uma orquídea forma-se» (Andrade, 2002, 142). E mais do que tomar para si o significado desta flor/poesia no presente, esta é projectada como futuro e é a voz do poeta autocrítico que o assume, em «Cidade prevista»:

Guardei-me para a epopéia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto-Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
Retomai minhas palavras,
meus bens, minha inquietação,
fazei o canto ardoroso,
cheio de antigo mistério
mas límpido e resplendente.
Cantai esse verso puro,
que se ouvirá no Amazonas,

na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa. (id., 199-200)

Do canto projectado também faz o poema-homenagem *post-mortem*, «Mário de Andrade desce aos infernos»:

Daqui a vinte anos farei teu poema
e te cantarei com tal suspiro
que as flores pasmarão, e as abelhas,
confundidas, esvairão seu mel.

Daqui a vinte anos: poderei
tanto esperar o preço da poesia? (id., 217)

E também em «Canção amiga», no livro de 1948, *Novos Poemas*, pode ler-se:

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças. (id., 231)

Num discurso que é feito sob forma de desejo,⁷² antevisão poética e de apelo, a reflexão metapoética drummondiana projecta a construção do «verdadeiro» lugar da poesia, no futuro. O seu projecto de arquitectura do poema no presente é aparentemente substituído, por uma apresentação em ausência, por um referente ainda inacessível:⁷³ aquela «esperança mínima» de que falava o poema «A flor e a náusea». A distância que separa o presente e o futuro é a proximidade de uma alteridade desejada:

É preciso tirar da boca urgente
o canto rápido, ziguezagueante, rouco,

⁷² «A poesia, como toda a arte, é filha do desejo e a sua função é prolongá-lo na indeterminação produtiva da realização poética» (Rosa, 1991, 18).

⁷³ «Le poème est en quête d'un referent inaccessible, d'un horizon vers lequel il tend, mais qu'il est voué à manquer» (Collot, op.cit., 181).

feito da impureza do minuto
e de vozes em febre, que golpeiam
esta viola desatinada
no chão, no chão. (Andrade, 2002, 217-218)

Mais:

Imenso trabalho nos custa a flor.
Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

Uma só pétala resume auroras e pontilhos,
sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Vede o caule,
traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

Vinde, vinde,
olhai o cálice.

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
não, é cruel existir em tempo assim filucioso.
Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão.

Rosa na roda,
rosa na máquina,
apenas rósea.

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última
rosa desfolha-se. (id., 149-150)

Neste «tempo de meio silêncio» (id., 127), não há dúvida que a poesia é reiteradamente «comércio incompreendido», num espaço onde «o verbo literário vai perdendo terreno, não apenas em relação à matéria que lhe cabia, mas ao prestígio que tinha como padrão de cultura» (Candido, 1980, 131). Este define-se como «padrão de moda»:

A vitrine da livraria ostenta as últimas novidades. O livro tornou-se, principalmente, objeto de comércio. Como as gravatas e as malas, êle obedece às flutuações da moda, e não apenas no seu aspecto material [...], mas também na sua essência, gênero, composição, idéias... Os romances estiveram em moda, entre nós há dez anos. Veio depois uma onda de contos. Seguiu-se uma débil safra de poesia. agora, parece que os contos vão voltar, enquanto perdura a vaga dos estudos brasileiros. Certas preocupações geográficas e políticas marcam desta ou daquela forma os catálogos dos editores. Os escritores estão atentos e farejam no ar a moda que passa. Irá para o Norte? Ficarà no Sul? Voltará a introspecção? Teremos os inquéritos sociais? Sente-se um cheiro vago de neotomismo... É preciso captar depressa a inclinação do momento, e tirar dela um livro, um poema, uma história (Andrade, 1964, 592).

É a partir desta noção de crise que «tem sua base nas relações *poesia/sociedade*» (Sant'Anna, 1977, 167-168), que a metapoesia experimenta um movimento que é de defesa e de «campanha» de construção do lugar da poesia, neste espaço adverso à sua concretização. A reflexão metapoética é parte deste projecto de escrita, feito de insistências, de construções e desconstruções que persistem em avanços e recuos, em começos e recomeços, *da e na* palavra:⁷⁴

E já tarde da noite
 volta meu elefante,
 mas volta fatigado,
 as patas vacilantes
 se desmancham no pó.
 Ele não encontrou
 o de que carecia,
 o de que carecemos,
 eu e o meu elefante,
 em que amo disfarçar-me.
 Exausto de pesquisa,
 caiu-lhe o vasto engenho
 como simples papel.
 A cola se dissolve
 e todo seu conteúdo
 de perdão, de carícia,
 de pluma, de algodão,
 jorra sobre o tapete,
 qual mito desmontado.
 Amanhã recomeço. (Andrade, 2002, 167-168)

O movimento é de não desistência, ou melhor, de reacção. Não só a poética da obra *A Rosa do Povo*, mas também a de *Novos Poemas* é sintomática deste investimento que John Gledson lê como um dos «anúncios de uma mudança que só se concretizou com *Claro Enigma*» (1981, 211). A poesia transforma-se em

⁷⁴ «La poésie n'est jamais la poésie qui a déjà réussi. [...] La poésie est la recherche et les recommencements de la poésie» (Meschonnic, 1985, 181).

manifestação real de uma crise e de uma conseqüente crítica, que são direccionadas para a linguagem e para o mundo. Individual e social interpenetram-se, de tal modo que, na própria opinião de Drummond, não são passíveis de se oporem um ao outro (Senna, 1978). A escrita faz-se una e a poética dos anos 40 abre perspectivas de reflexão,⁷⁵ para a década de 50, nomeadamente com *Claro Enigma*, onde uma actividade auto-reflexiva conjuga, cada vez mais, esta palavra metapoética com a palavra crítica.

2.4. Entre a poesia e a crítica: um projecto único de revisão poética

A metapoesia drummondiana não é um discurso inocente. Produto de uma forte consciência poética, não resulta da assunção de um legado, mas sim de um projecto de escrita dinâmico, que proporciona uma «experiência quiasmática» (Mendes, op.cit., 35) entre as palavras e as coisas. Possui ainda a capacidade singular de exigir do seu poeta, leitor e crítico uma interrogação, acerca do texto que escreve ou lê, de tal modo que repetidamente esse interrogar-se ultrapassa uma exigência estética e insere-se numa perspectiva ontológica: o que é a poesia? Neste movimento de questionação e de pensamento autónomo, que se tornou obrigatório na história da teoria e crítica literárias, perpetua-se uma tentativa de descoberta de uma resposta para aquela questão. Deixa-se de afirmar para interrogar; rejeita-se a aparência, pela busca do essencial (Ribeiro, 1987); e da própria ideia do que é a poesia nascem os pressupostos de uma crítica.⁷⁶ A «linguagem da poesia» converte-se em «poesia da linguagem» (Barbosa, 1974, 156), ou seja, a linguagem drummondiana transforma-se em metalinguagem e assiste-se a uma partilha da

⁷⁵ Gilberto Mendonça Teles, em notas introdutórias, à obra *Seleto em Prosa e Verso*, faz referência, a esta nova conjugação entre a palavra poética e a palavra crítica essencialmente a partir da obra drummondiana de 1945: «Há um poema em *A Rosa do Povo*, “Desfile”, que termina com o verso “fecho os meus olhos, para ensaio”, em que esta palavra (ensaio) está sendo usada no sentido de preparo, isto é, o poeta se prepara para a morte. Podíamos aqui, com evidente intenção de trocadilho, dizer que Drummond fecha também os olhos para o *ensaio*, preferindo expor as suas idéias sôbre a poesia através da própria poesia» (Teles, 1971, 218).

⁷⁶ «Os poetas [...] juntam, com muita frequência, uma actividade crítica e teórica ao seu trabalho primeiro, e dedicam-se, naturalmente, à produção de ensaios em que se expõem, de forma clara, as suas concepções poéticas. Mas, mesmo quando semelhantes ensaios não existem, é possível pelo simples convívio com a sua poesia, isolá-las, identificá-las, o que é tanto mais importante quanto é certo que a compreensão de uma obra poética e a sua avaliação não podem verificar-se senão em função do sistema sobre o qual se constrói e no seu próprio seio» (id., 10).

experiência poética dentro da própria estrutura da poesia;⁷⁷ «uma nova aventura expressiva» que o crítico Gilberto Mendonça Teles contextualiza nos postulados modernistas (1985).⁷⁸

Esta nova configuração literária e metapoética e este desdobramento entre criador e crítico, que acompanha todo o projecto artístico de Carlos Drummond, estruturam-se sobre um empenho que é dedicado à construção e concomitante revisão de um projecto de escrita. Tomando as relações entre a linguagem e a metalinguagem como o ponto sobre o qual assenta a sua noção de construção poética, a escrita do poeta mineiro faz-se de um movimento auto-reflexivo contínuo. À semelhança do que João Alexandre Barbosa assinala no espaço metapoemático de João Cabral de Melo Neto, a «leitura» drummondiana «da realidade parece ser crítica na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos» (1974, 139). A poesia reveste-se de argumentos, enquanto movimento de lucidez e de consciência da necessidade de novos veículos de expressão poética, perante um mundo em constante transmutação. Existem perspectivas críticas, como a de Linda Hutcheon, que se perguntam se este movimento introspectivo de crítica não corresponderá a uma atitude de autodefesa perante a falta de confiança na «crítica exterior»:⁷⁹

O mundo [...] pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. Mas isto tem sido verdadeiro em relação ao século inteiro. As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias

⁷⁷ «Ora desde há quase cem anos, nomeadamente desde Mallarmé, decorre um importante remodelação dos níveis da nossa literatura: a dupla função, poética e crítica, da escrita, sofre um intercâmbio, interpenetra-se e unifica-se; não só os próprios escritores fazem crítica, como a sua obra, frequentemente, enuncia as condições da sua génese (Proust) ou ainda da sua ausência (Blanchot); uma mesma linguagem tende a circular por dentro de toda a literatura e até por detrás de si própria; o livro é assim tomado, pelo seu reverso, por aquele que o faz; já não há poetas nem romancistas: já não há senão uma escrita» (Barthes, 1997, 46-47).

⁷⁸ «É fácil observar a evolução dessa dupla consciência criadora ao longo da poesia brasileira, como é também fácil concluir que foram os modernistas os que mais se manifestaram poeticamente neste sentido» (id., 364).

⁷⁹ João Cabral de Melo Neto faz referência precisamente a esta marca individual de introspecção, que está presente não só na criação, mas também na crítica que é feita a essa produção literária: «Na verdade, a ausência de um conceito de literatura, de um gosto universal, determinados pela necessidade – ou exigência – dos homens para quem se faz a literatura, vieram transformar a crítica numa actividade tão individualista quanto a criação propriamente» (s.d., 4). Acrescenta ainda aquela noção de crise ao universo da crítica: «A crítica que insiste em empregar um padrão de julgamento é incapaz de apreciar mais do que um pequeníssimo setor de obras que se publicam – aquêles em que êsses padrões possam ter alguma validade. E a crítica que não se quer submeter a nenhum tem de renunciar a qualquer tentativa de julgamento. Tem de limitar-se ao critério de sua sensibilidade, e sua sensibilidade é também uma pequena zona, capaz de apreender o que a atinge, mas incapaz de raciocinar claramente sobre o que foi capaz de atingi-la» (id., *ibid.*).

estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal (1989, 11).

É também dentro deste espírito que Meschonnic afirma que «la poésie est toujours la critique de la poésie» (1985, 184) e que Drummond valida um comentário crítico, que é parte integrante da sua própria poesia, ora para a obra alheia (heterocrítica), ora sobre a sua poesia (autocrítica): «Se algum dia compuseres um poema, recomenda o velho Horácio, submete-o ao ouvido apurado de Mécio, ao ouvido de teu pai, e ao meu ouvido; depois fecha-o nove anos na gaveta» (Andrade, 2003, 275).⁸⁰ Com *Claro Enigma*, leiam-se as repercussões desta enunciação crítica e procure-se a ligação interna que se estabelece entre a função poética exercida, pela linguagem drummondiana, e a questionação que está implícita a este modelo de estruturação textual. Inicie-se esta nova leitura com o poema «Confissão»:

Não amei bastante meu semelhante,
 não catei o verme nem curei a sarna.
 Só proferi algumas palavras,
 melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
 (Cego é talvez quem esconde os olhos
 embaixo do catre.) E na meia-luz
 tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
 e tudo que ele implica de suave,
 de concordâncias vegetais, murmúrios
 de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
 contudo próximo. Não amei ninguém.
 Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
 que se esfacelou na asa do avião. (Andrade, 2002, 249)

Este é o último de um conjunto de cinco poemas («Dissolução»; «Remissão»; «A Ingaia Ciência»; «Legado»), com que Drummond dá início ao seu livro de 1951, *Claro Enigma*. A associação entre as referidas composições poemáticas é de John Gledson (1981, 216), porém recupere-se desta associação uma outra perspectiva: a

⁸⁰ Note-se que a legitimidade da interpretação apresentada não invalida outras leituras do fenómeno, uma vez que de outra forma não seria plausível o entendimento desta falta de confiança na crítica exterior, quando um poeta como Carlos Drummond de Andrade, para além da sua actividade metapoética, também era ensaísta activo. A sua criação literária expande-se em trabalho artístico e concomitantemente crítico, porém, fora deste espaço, também exerceu actividade crítica sobre a obra de outrem ou mesmo sobre a sua. É necessário estar ciente deste facto e saber diferenciar estas duas formas críticas que se estabelecem em espaços diferentes.

da incorporação de um comentário crítico dentro da própria poesia. Na convicção de que «a auto-crítica deve exigir mais ainda do que a crítica; e a ela cabe a última palavra» (Andrade, 2003, 275), o poeta mineiro aponta na direcção da sua própria arte. Num encontro com o seu pretérito de escrita, defronta-se com a negação de um projecto poético incompleto e insuficiente: «Só proferi algumas palavras/melodiosas». A palavra metapoética implica a auto-exigência que não poupa a falha de um empenho que se lê imperfeito: «Não amei bastante»; «Dei sem dar e beijei sem beijo». É feito o balanço de uma actividade que se reserva à autoridade da palavra, para fazer a crítica de uma poesia que é um «Legado» insuficiente:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

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

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho. (Andrade, 2002, 249)

A confiança que na poética dos anos 40 era depositada, de uma forma geral, no poder da palavra é retirada do espaço do poema e a «fragilidade» do verbo que se lia sub-repticiamente na poética de *A Rosa do Povo* é confessadamente admitida. A negação, neste contexto da poética drummondiana, valida o seu significado literal. A insistência numa tonalidade negativa é a prova de que não lhe era possível compor a futura «Canção Amiga» de *Novos Poemas*, «que fale como dois olhos»; «que faça acordar os homens/e adormecer as crianças» (id., 231). A negação é a própria condição de criação drummondiana. João Alexandre Barbosa indica-a como sendo uma das principais características do poema moderno:

A auto-referencialidade não apenas *responde* ao “desígnio de representação da realidade” como ainda desde que se inclui a reflexão de um contexto sob suspeita, *inventa* um modo peculiar de compreensão do real. E a sua peculiaridade está em que é antes pela negação do que pela aceitação que o poema arma a sua rede de respostas à

realidade. O poema moderno [...] envolve, por isso, a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade (1974, 41).

No entanto, apesar de diferentes críticos terem associado esta tonalidade negativista de *Claro Enigma* ao rótulo do poeta «pessimista semiclássico, fugido da sociedade, alheio às lutas concretas, descrente de tudo e de todos» (Merquior, s.d., 100), ou então, a um período de «“inconsciência” da crise da poesia» (Pignatari, op.cit., 95),⁸¹ não se associe a afirmação de que não é testemunho de nada de «radioso», com a pretensão de que ela é o testemunho do nada (Lopes, op.cit.).⁸² Ao contrário do que alguma crítica considera um processo de desresponsabilização, o verso drummondiano documenta a exigência de uma posição poética pessoal que não se resume à evidência de um verso: «Minha matéria é o nada».⁸³ No acto de interrogar, de negar para afirmar, está implícita uma crítica, que se desenvolve dentro da poesia, mas que a considera para além deste espaço. Concorde-se que há uma hesitação acerca do valor da poesia perante momentos conturbados que, como se verificava nas poéticas anteriores, decorrem de uma forma uníssona na realidade do mundo e do poema. E questione-se se a ideia de que o «legado» de Carlos Drummond de Andrade é somente «uma pedra que havia no meio do caminho» corresponderá a uma recusa de toda a poesia não implicada nessa metáfora.

A poética de 1951 é feita «entre o talvez e o se» e coloca-se perigosamente e rudemente em causa – «Imaginação, falsa demente,/ já te desprezo. E tu, palavra» (Andrade, 2002, 248), pela questão que dirige a si mesma sobre si mesma. No

⁸¹ «Drummond foi o primeiro homem no Brasil. É fundamental, para o seu entendimento constatar que começa a tomar consciência da crise da poesia, justamente quando a Guerra da Abissínia, a Guerra Civil Espanhola e a Guerra Mundial obrigam os homens a se situar, assim como começará a ganhar “inconsciência” da crise da poesia quando se manifesta a “guerra fria” – e isto é válido inclusive para a apreciação do *valor poético* de sua obra, tanto é sensível o isomorfismo forma-conteúdo nesse poeta. É assim que, em *Claro Enigma*, em 1951, sua poesia aparece engomada com o amido de diversos autores – “espelho de projecto não vivido” [...] É de perguntar se hoje ainda se pode fazer impunemente, no projecto, ‘poemas de espera’, como os versos para a caixa de bombons de Mallarmé» (id., 95-96).

⁸² «A relação ao nada, sim, é problemática. Ela supõe o esforço que destitui os pressupostos fundadores dos mecanismos de identificação que tradicionalmente determinam a literatura, e assim a anulam ao reduzi-la a categorias morais ou estéticas» (id., 100).

⁸³ «Sem deixar de estar no deserto e no não-país, o poeta moderno especializou-se na calcinação alquímica, produzindo esse *nada* que é palavra e jardim, impulsão e universo. Assim, a partir do nada, tudo se congrega e recomeça perpetuamente sem se repetir. Ao inapagável apagamento, que é a morte absoluta do poeta, gesto sagrado e sacrificial, à usura e ao olvido que antecede a gestação poética, sucede essa turbulência elemental que salva o poeta e o mundo e reconstitui sobre as ruínas uma arquitectura de palavras vivas. Deste modo, o poeta reconquista a materialidade ardente do universo, porque o acto de criação está ligado ao movimento da matéria em nós. Na verdade, não há ruptura entre matéria, vida, pensamento, linguagem, porque o mesmo incondicionado anima a totalidade do real» (Rosa, 1991, 20).

entanto, a «pedra que havia no meio do caminho» é precisamente o que dinamiza a construção poética de uma crítica auto-centrada, que é consequência directa de uma apurada consciência da crise literária que Drummond de Andrade fez questão de sublinhar na poética de *Claro Enigma* e de recuperar, em 1952, com *Passeios na ilha*:

Resta a indagação: que fazer de nossos possíveis dons literários, entregues à nossa própria política e julgamento? O público não nos decifra: apóia ou despreza, simplesmente. A bolsa de valores intelectuais é emotiva e calculista, como todas as bolsas. Hoje temos talento; amanhã não. Éramos bons poetas na circunstância tal, mas, já agora estamos com o papo cheio de vento; somos demasiado herméticos; demasiado vulgares; nosso individualismo nos perde; ou nosso socialismo; chegamos a dois passos da Igreja; o que nos falta é o sentimento de Deus; nossa prosa é lírica, nossos versos são prosaicos.

Penso em um rapaz que de repente sinta vontade de escrever – essa vontade explosiva, incontrolável, que pode ser o primeiro signo de vocação, ou somente falso alarma – e vejo-o oferecendo seu escrito ao paladar dos colegas, dos mais velhos, de todos a quem encontre. Que lição recolherá de tantas, emaranhadas e contraditórias? Que lhe permitirá ver claro em si mesmo? Antes de definir-se, ou enquanto isso, a vocação tem de lutar contra o próximo, que tradicionalmente a ignora. Tem de achar-se a si mesma, na confusão dos modelos, estáticos ou insinuantes, que constituem o museu da literatura. E por todo o sempre continuará, solitário, a interrogar-se e a corrigir-se, não esperando que lhe venha conforto exterior (2003, 276).

Num tempo que é de legítimas incertezas, ou se se preferir de ilegítimas certezas, a poesia «encontra-se» na reflexão metapoética. A palavra procura-se inteiramente assumida na própria palavra; no movimento de auto-questionação que é feito de auto-revisão e crítica individual, que subverte a ordem poética ao falar acerca da própria linguagem (Barthes, 1997a):

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser? (Andrade, 2002, 248)

No acto de questionar reside o método e o objectivo da criação poética desta autocrítica que não pressupõe respostas e que prescreve a inconclusão e a negação de uma definição de poesia (Goulart, 1997). Nesta indefinição, nesta «não resposta», assenta a «explicação» poética drummondiana de *Claro Enigma* e, de uma forma geral, de toda a sua metapoesia dos anos 50, que troca a tonalidade explícita que de modo assíduo caracteriza a sua poética dos anos 40 pela implicitude e pela interrogação:

Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!
A mala pronta, o corpo desprendido,
resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens? (Andrade, 2002, 402)

A reticência é a única resposta possível à pergunta que é lançada à poesia sobre a própria poesia, pois «só o criador sabe que no lugar de uma forma não havia outra forma e que o dicionário é impotente para os filólogos quanto mais para os poetas» (Pimenta, 2003, 29); e acrescenta-se, para os críticos, a considerar pela seguinte reflexão de Meschonnic: «Le mot poétique n'est pas un *beau* mot – ni essence, ni idée. C'est un mot comme tout mot, d'abord doublement lié, par une chaîne horizontale au contexte proche, par une chaîne verticale aux lointans, – sa mémoire» (1970, 60).

Não decifres o enigma. Olha, o mistério
translumina o rosto que está sério. (Andrade, 2002, 385)

Poesia, até agora te procuro,
mas, se sorris no claro, vejo escuro. (id., ibid.)

A condição do metapoema é a sua obscuridade:⁸⁴ «o homem terá de se contentar com a interrogação sempre renovada e nunca satisfeita, endereçada à

⁸⁴ Leia-se o que escreve António Ramos Rosa acerca desta condição obscura da poesia: «Uma das características da poesia moderna é a sua obscuridade, quase sempre irreductível. Esta obscuridade pode coincidir com a própria evidência poética. É por isso que a poesia moderna não é hermética, uma vez que, para além da sua aparência sensível, não possui um sentido secreto que deva ser descoberto ou interpretado.

Esfinge» (Goulart, 1997, 12-13):⁸⁵ «Lorsqu'il [poème] occulte sa référence, ne reproduit-il pas d'une certaine manière la structure énigmatique de toute manifestation?» (Collot, op.cit., 179). A interrogação sobre as possibilidades da sua poesia não implica uma dúvida sobre o seu valor ou até mesmo sobre o valor da sua obra (Paz, 1956). O poeta, neste tempo que é de «madureza»,⁸⁶ está mais do que nunca consciente de seu projecto e esta obscuridade não poderia ser confundida, com noções de hermetismo.⁸⁷ Para um poeta, a questão que é dirigida à poesia, pela poesia, nunca poderia ser outra coisa, que não um poema:

Escritores, críticos, professores, intelectuais não têm, pois saída: falar de poesia nunca é pegar num texto e sair dele, é regressar sempre a ele, ou a outros, através de uma expressão que, para se efectivar, tem de passar pela sua escrita [...], e cuja leitura tem de passar também pelo respeito, pelo rigor e pelo conhecimento, tudo o que a fala dispersiva e não direccionada é incapaz de realizar.

Como falar de poesia? Simplesmente *estando* na poesia, e dessa estada manifestando o seu eco [...], e dando conta do efeito da sua convivência regular, prolongada e apreendida (Seixo, 2000, 52).

O convívio drummondiano com a palavra e pela palavra é a sua forma *poieticamente* pensada de *estar* na poesia; de fazer falar a sua poesia. A teorização metapoética, nos anos 50, é o modo sempre renovado de o poeta rever a sua escrita. Maria Alzira Seixo defende que esse talvez seja inevitavelmente o único modo de algum poeta se renovar. E Drummond talvez também o pensasse. Naquele tempo em que «A madureza sabe o preço exato/ dos amores, dos ócios, dos quebrantos,/ e nada pode contra sua ciência// e nem contra si mesma» (Andrade, 2002, 248), escreveu a sua também condição inevitável de ser: «Escritor: não

Trata-se de um aparente paradoxo: o mistério poético é a instauração da palavra que revela, na sua evidência, o sentido ou não sentido do poema» (1991, 22).

⁸⁵ «O enigma drummondiano é e permanece sendo enigma. Não há luz no fim do trajecto, senão promessa de mais caminho, e uma perplexidade que torna a obra coerente internamente» (Dall'Alba, 1996, 87).

⁸⁶ *A madureza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferenda
sob a glacialidade de uma estela,*

*a madureza vê, posto que a venda
interrompa a surpresa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.* (Andrade, 2002, 248)

⁸⁷ «O hermetismo poético não significa a obscuridade de uma significação, mas a possibilidade de muitas; não é obscuro, é anfibológico. E um dos seus valores maiores, mesmo, é essa anfibologia, ambiguidade, polibologia, multiguidade, que são concomitantemente válidas» (Houaiss, 1978, 164-165).

somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também impossibilidade de vê-las de qualquer outra maneira» (Andrade, 2003, 274).

No entanto, nesta inevitabilidade da sua condição poética lê-se uma mudança. Apesar de, desde a poética de *Alguma Poesia*, Drummond empreender um movimento de auto-reflexão, somente na poética dos anos 50 o poeta verbaliza a impossibilidade de ver as coisas de outro modo, de forma tão acérrima e até mesmo descontente.⁸⁸ Se antes, a poética drummondiana manifestava o seu descontentamento, numa expressa falta de confiança no valor das palavras, que rapidamente era substituída por uma aposta no poder do verbo, enquanto elemento transformador da realidade, neste momento, a sua atitude poética de insatisfação é contínua e chega mesmo a ser ousada, no desafio a que se propõe:

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 soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.(Andrade, 2002, 261)

Numa projecção metonímica do sujeito no seu espaço de criação – «Oficina irritada», o poeta expõe-se *in actu* (Gledson, 1981), tal como o fizera anteriormente em metapoemas como «Lutador», em *José*:

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura. (Andrade, 2002, 100)

⁸⁸ «Enquanto não chega a hora, [Drummond] tem de prosseguir no seu martírio de Sísifo: poetar indefinidamente» (Moisés, s.d., LVII).

Ou então «Aliança», em *Novos Poemas*:

Enquanto prossigo
tecendo fios de nada,
moldando potes de pura
água, loucas estruturas
do vago mais vago, vago.
Oh que duro, duro, duro
ofício de se exprimir! (id., 240)

Nesses três espaços distintos de escrita, verbaliza-se o conflito daquela inevitável forma de escrever que, desde a poética dos anos 40, vem acentuar de modo crescente as dificuldades de um poeta consciente da condição do seu duro ofício.⁸⁹ Esta dureza com que a arte de poetar é descrita assume a perspectiva do trabalho constante que o verso drummondiano desperta em quem escreve e em quem lê. Em «Oficina irritada», onde se verifica o clímax dessa gradação ascendente, assiste-se a uma vontade de colocar aparentemente o leitor ou o crítico na mesma dificuldade em que o sujeito da escrita se encontra, durante o seu processo criativo.⁹⁰ Por outras palavras, «a tensão e o rigor exigidos para o poema deverão igualmente consolidar a reflexão que toma por objecto a poesia – um texto de que a emoção não pode ser excluída e em que o poder da palavra continua a ser essencial» (Cruz, 2000, 44):

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

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender. (Andrade, 2002, 261)

A «antipatia metapoética» será para com o leitor?⁹¹ Ou para com a própria crítica?⁹²

⁸⁹ «Longe de fazer da poesia um veículo de expressão do lamento de sua condição ou de explosão derramada do (re)sentimento inamistoso que, todavia, a anima, Drummond submete a “irritação” a uma disciplina rigorosa, elevando-a a um princípio de construção literária» (Camilo, op.cit., 202).

⁹⁰ «O leitor, tal como o poeta é um cego que não tem outra luz além daquela que o poema projecta sobre si» (Rosa, 1991, 14) e assim deve permanecer. E porquê? «A alterização de quem escreve e a alteridade da escrita, em relação a quem escreveu, solicitam, suscitam ou implicam a alterização de quem lê, a possibilidade de o leitor se transformar, a possibilidade de ser transformado por aquilo que lê» (Gusmão, 2002, 118).

⁹¹ «Às vezes penso que o leitor é alguém que deseja estar no meu lugar, um concorrente em potencial, um amigo-inimigo» (Andrade, 2003, 1195).

⁹² *Um pássaro flautista no quintal*

Às vezes sentimos vontade de dizer à crítica: Meus defeitos não são os que apontas. São outros, e aqui estão.

Como, também, de advertir-lhe: O que julgas qualidade em mim não são qualidades, mas defeitos dissimulados, defeitos de que ainda não consegui desfazer-me.

Nossa fraqueza e nossa força permanecem, assim, não identificadas, à espera de que a famosa lucidez dos cinquenta-anos-depois possa reconhecer uma e outra. É, porém, mais do que provável que não haja cinquenta-anos-depois. Isto esclarece porque muitos autores organizam eles mesmos a posteridade, explicando-se, confessando-se, coroadando-se. Não chegam à perfeição de se atacar, mas, no íntimo, desejariam fazê-lo (Andrade, 2003, 276).

Ou será ainda para com o próprio «lido»? Recolha-se intencionalmente das presentes interrogações uma «não resposta», pois, independentemente de quem seja o destinatário, interessa sublinhar que é no movimento de *in-escrita* agressivo, de desejo quase que autofágico da própria palavra que Carlos Drummond de Andrade encontra o «Alimento», o motivo de autolegitimação da sua criação poética, para suportar a sua descrença, enquanto poeta desajustado:

No banquete das musas, meu telher
foi parco, minha fome foi estrita.
Era a ração de um pássaro, colher
quase vazia... Enquanto, outra, infinita
mesa surgia, branca, e nela tudo
sorrindo se propunha ao paladar.
Ceia de solidão e vento... Mudo,
eu me fartava, fazendeiro do ar. (Andrade, 2002, 352)

Tal como em *Claro Enigma*, em *Viola de Bolso*, o poeta que fala da sua poesia expõe repetidamente o protagonismo de uma crítica. Faz referência a um ambiente hostil à criação poética de um sujeito de escrita, que «no banquete das musas» recolheu uma «ceia de solidão e vento» e que no seu silêncio recolhia a sua crescente indignação: «Mudo,/ eu me fartava, fazendeiro do ar». Algo que o leitor da metapoesia drummondiana já se habituara a encontrar. Porém, comparativamente

*caça de meu verso modernista.
Afim fez-nos ambos o universo
aprendizes ao sol e à garoa.*

[...]

*Eu, pretensioso, e tu, pássaro crítico,
vence o mítico amor nossa vaidade:*

[...]

Tudo mais, em verdade, são ruídos. (Andrade, 2002, 1190)

às poéticas de 1951, as de *Viola de Bolso* e *Fazendeiro do Ar* afirmam uma percepção mais incisiva do paradoxo da própria poesia; ela é a motivação («Alimento») para o poeta suportar a sua condição *gauche*, como é o motivo («canção suicida») dessa mesma condição:

Poesia, marulho e náusea,
poesia, canção suicida,
poesia, que recomeças
de outro mundo, noutra vida.

Deixaste-nos mais famintos,
poesia, comida estranha,
se nenhum pão te equivale:
a mosca deglute a aranha. (id., 400)

Neste poema, já publicado em 1954, assiste-se à intensificação da referida relação amor-ódio, entre o poeta e a poesia, «comida estranha». Este princípio de estranheza que é a própria linguagem (Guerreiro, 2000) introduz um discurso que prescreve uma falta de identificação, não só por parte do sujeito, relativamente às expectativas depositadas nessa poesia, mas também por parte da poesia em relação ao mundo, pois esta «canção suicida» recomeça «de outro mundo», que não aquele em que o sujeito se situa. O movimento de procura que assistia à construção poética dos metapoemas dos anos 40 é substituído por uma palavra que parece simbolizar o retrato dos enganos e equívocos de um projecto. Projecto participante? O sujeito apostou tudo no poder de resistência da poesia:

Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam. (Andrade, 2002, 116)

Este parece, agora, revoltar-se contra os erros dessa mesma poesia, «morte secreta», na concretização dos objectivos de um projecto de escrita:

Poesia, sobre os princípios
e os vagos dons do universo:
em teu regaço incestuoso,
o belo câncer do verso.

Azul, em chama, o telúrio
reintegra a essência do poeta,
e o que é perdido se salva...

Poesia, morte secreta. (id., 400)

Ou seja, o projecto solidário de participação e crítica social pela palavra dos anos 40 é aparentemente substituído por um plano crítico que é direccionado para o espaço da linguagem, bem como para uma reflexão poética sobre a época literária em que se encontra inserida – a década de 50, que Antonio Candido descreveu da seguinte forma:

Ora, nos nossos dias⁹³ houve uma transformação essencial [...]. Deixando-se de constituir atividade sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética; ao fazê-lo, deixa de ser uma viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com outras actividades do espírito. Se focalizarmos não mais o ritmo estético da nossa literatura (que parece desenvolver-se conforme a dialética do local e do cosmopolita), mas o seu ritmo histórico e social, poderíamos talvez defini-la como *literatura de incorporação* que vai passando a *literatura de depuração*. [...]

Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias actividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva. [...]

Não há dúvida, porém, que o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média da produção, a omissão da crítica militante. Se encararmos estes fatos de um ângulo sociológico, veremos que eles estão ligados – entre outras causas – à transformação do público e à transformação do grupo de escritores (1980, 131;136-137).

Embora extensa, a citação torna-se necessária, pois permite equacionar motivações do teor crítico contido na obra poética dos anos 50. Drummond acolhe a perplexidade de quem discorda com o seu presente e a sua poética recupera reiteradamente aquela noção de crise da poesia, enquanto manifestação puramente estética. A crítica é a de uma época literária em crise, que acolhe uma «literatura de depuração», caracterizada pelo «abandono de todo o conjunto por um aspecto particular» (Neto, s.d., 13):

Êsse aspecto particular passa a ser considerado pelo artista que o descobre, o valor essencial da arte, e passa a ser desenvolvido a seu ponto extremo. Para muita gente, essa especialização significa um maior aprofundamento, absolutamente necessário se se quer fazer a arte avançar. Essas pessoas parecem contar com uma idade futura, em que

⁹³ «É preciso ter em mente que o «atual» deste estudo é o ano de 1950, quando foi redigido» (Candido, 1980, 109).

todos êsses aprofundamentos particulares serão aproveitados numa síntese superior. Entretanto, creio que êsse aprofundamento é apenas aparente. Desde o momento que a arte se fragmenta, desde o momento em que a sua máquina é desmontada, sua utilidade, a função que aquela máquina exercia, ao trabalhar completa, logo desaparece. Os que a desmontaram têm agora consigo peças de máquinas, pedaços de máquinas, capazes de realizar pequenos trabalhos, incapazes de recriar aquele serviço a que a máquina inteira está habituada. A fragmentação da arte limita o artista forçosamente ao exercício formal. [...] Êsses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jôgo de palavras (id., 12-13).

Neste espaço, que parece não contemplar nenhum outro para além do proposto pela arquitectura do poema, Drummond parece concentrar uma leitura que com a perda de identidade manifesta uma preocupação. No entanto, aquilo que se podia considerar um espaço de memórias nostálgicas reveste-se da possibilidade da experiência crítica do próprio texto. Quer na abordagem parodística e dessacralizante da poesia, quer na experiência da literatura participante ou da construção de objectos poéticos a partir da própria palavra, Drummond mantém sempre a dimensão metapoética da sua escrita, onde a apreensão do real se materializa no próprio acto da criação textual. É neste contexto que a sua palavra poética se revela crítica, transpondo o seu desejo de criação para a própria linguagem poética. E que melhor forma de o fazer que a de procurar as origens míticas dessa mesma linguagem?

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.

Mundo desintegrado, tua essência
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos
desaprendidos de ver; e sob a pele,
que turva imposidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma prístina ciência, agora exangue.

Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dera poder de penetrar-te. Erra o mistério
em torno de seu núcleo. E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos
que uma perda se forma desses ganhos.

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,

braços do não-saber. Ó fabuloso
 mudo paralítico surdo nato incógnito
 na raiz da manhã que tarda, e tarde,
 quando a linha do céu em nós se esfuma,
 tornando-nos estrangeiros mais que estranhos. (Andrade, 2002, 412-413)

Antes no «Canto do homem do povo Charle Chaplin»,⁹⁴ agora, no «Cântico de Orfeu», Drummond concentra no mito de Orfeu o desejo da linguagem original, «do verso antes do canto/ do verso universo, latejante/ no primeiro silêncio»; procura a unidade da palavra e do próprio poeta com o mundo, que num passado mítico foi conquistada pelo canto. Mas também, pelo silêncio, que esculpe a forma do mundo em «braços de não-saber», em indeterminação, ou então, em negação, como já houve oportunidade de ler em outros espaços da poética drummondiana. A palavra faz-se de mudez. No entanto, torna-se necessário assinalar que este silêncio não é parte de um projecto de passividade ou de desistência de conhecimento, de criação; é antes «inibição voluntária» (Carone, op.cit., 89) de uma poesia que permita a criação de outra, mais adequada ao projecto de escrita drummondiano. Mais. Ao concentrar-se na poesia, de uma forma singular, Drummond não considera exclusivamente a sua individualidade poética. Ao não se referir somente ao seu fazer poético – «sabemos»; «perdemos»; «estremecemos» – a poesia abre espaço, para que todo o «poeta ressentido» possa identificar-se com essa escrita. Na personagem mítica, Orfeu, é projectada a situação de toda uma época literária que privilegia os fragmentos de um outrora todo; que concentra individualmente e «misteriosamente» as várias partes de um corpo, que simboliza a poesia brasileira. A linguagem metapoética drummondiana revela-se «linguagem de integração» (Barbosa, 1974, 145) dos diferentes elementos que constituem o objecto poético, que é alvo de uma «leitura» poética e crítica:

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
 e comovidos membros naturais,
 e límpido reinaugura

⁹⁴ *Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
 andar aos mil num corpo só, franzino,
 e ter braços enormes sobre as casas,
 ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
 falar assim a chinês, a maranhense,
 a russo, a negro: ser um só, de todos,
 sem palavra, sem filtro,
 sem opala:
 há uma cidade em ti, que não sabemos.* (id., 224)

o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.

Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circumspecto.

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo. (Andrade, 2002, 413-414).

Através de uma concepção órfica da poesia, o poeta-crítico lança o apelo a um mundo que é feito de ausência e de silêncio, aquele «fabuloso/ mudo paralítico surdo nato incógnito», que é parte integrante de uma «agonia moderna». Apesar de toda a desintegração que assiste a este mundo, é depositada uma confiança nesta invocação que é feita por um colectivo. O discurso drummondiano faz-se pela dúvida mas também pela crença no poder da palavra poética; dúvidas e emoções são reveladas, por diferentes intervalos que, por sua vez, constituem os avanços e recuos da poética drummondiana. É como se «a poesia mostrasse no seu próprio fazer-se que ela só pode albergar o múltiplo e o contraditório, que a mestria da arte se não adquire de uma vez por todas» (Goulart, 1997, 100). Mais que isso. É como se «a poesia mais rica/ [fosse] um sinal de menos» (Andrade, 2002, 418). Perante a consciência da vida e realidade social e a inevitabilidade dos acontecimentos políticos e culturais de um tempo pós-guerra, a poética drummondiana experimenta um sentimento de impotência. A solução do «Poeta do finito e da matéria» é colocar o seu acto de criação numa espécie de tábua rasa, «grau zero da escrita», da qual esse «mundo desintegrado» é retirado; ou melhor, na qual o mundo ainda não existe, pois o poema encontra-se perante o caos original. A nudez «além dos corpos» é consequência directa de uma revisão poética e crítica, empreendida

metapoeticamente, de uma forma incessante e recorrente, que de algum modo desdiz a dramatização do «descobrimento retardado» do sujeito de escrita:

Ó descobrimento retardado
pela força de ver.
Ó encontro de mim, no meu silêncio,
configurado, repleto, numa casta
expressão de temor que se despede.
O golfo mais dourado me circunda
com apenas cerrar-se uma janela.
E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve. (id., 420)

A poética drummondiana revê-se naquele «boa-tarde» do poeta, para o poeta, a que o «Poema-orelha» de *A Vida Passada a Limpo* faz referência e que, de uma forma particular, ilustra aquele movimento da poesia de «não-estar-estando» (id., 418), referido por Massaud Moisés como uma espécie de «close-up» literário (s.d, LVII) ou de uma revisão que é também feita de aprendizagem. Trata-se pois de colocar sem dúvida a unidade de uma poética que se faz e *a posteriori* se reavalia de tal modo que assume gradativamente um projecto de reestruturação autocrítico da realidade. Por exemplo, no poema «Contos de Aprendiz», de *Viola de Bolso*:

Isto é conto ou não é conto?
Discute a crítica, acesa.
E o contista, meio tonto,
é quem tem menos certeza

§

Continuo aprendiz, mesmo em quarta edição,
e de quanto aprendi foi a melhor lição. (Andrade, 2002, 386)

Ou então «No exemplar de um velho livro», de *Fazendeiro do Ar*:

Neste brejo das almas

o que havia de inquieto
por sob as águas calmas!

Era um susto secreto,
eram furtivas palmas
batendo, louco inseto,

era um desejo obscuro
de modelar o vento,
eram setas no muro

e um grave sentimento
que hoje, verão maduro,
não punge, e me atormento. (id., 399)

Nestes exemplos está explícita a noção, subjacente a quase toda a poética drummondiana, de vida literária *passada a limpo*, intratextualmente, por um poeta que é «aprendiz» resoluto da sua especialidade. Por uma nota anexa à publicação de *Fazendeiro do Ar e Poesia Até Agora*, o leitor fica a saber que o autor não aceita a obra como trabalho completo; o «*désœuvrement*» (Lopes, op.cit., 110) de um projecto aberto à revisão é assumido por uma espécie de leitor/crítico, que não «risca» o que foi escrito, mas oferece a oportunidade renovada de mudança:

A publicação de “obras completas” não implica a aceitação pelo autor, de tudo quanto êle já compôs. Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, como a vida não pode ser passada a limpo.

O autor não se arrepende nem se orgulha de haver mudado. Reconhece, apenas, que mudou (Andrade, 1955, 549).

Nesta figura do leitor/crítico lê-se uma nova configuração autoral; o «autor textual» – «entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto» (Aguar e Silva, 2002, 227) – existe, por oposição ao «autor empírico» (id., *ibid.*), mas mantém com este uma relação de implicação (id., 223).⁹⁵ A revisão crítica pressupõe uma

⁹⁵ Leia-se mais um pouco desta controversa relação intratextual, que a presente reflexão optou por citar referências, em Vítor Aguiar e Silva: «Com efeito, o emissor oculta ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca estas relações se poderão definir como uma *relação de identidade*, nem como uma *relação de exclusão mútua* – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário –, devendo antes definir-se como uma *relação de implicação*» (id., *ibid.*).

reescrita e um projecto sempre em construção.⁹⁶ Não no sentido de uma poesia como a de Carlos de Oliveira, onde são apresentadas novas versões de obras anteriores, mas na ideia implícita de reconstrução que o acto de revisão compreende; na mudança que opera, nas produções escritas futuras; na ideia de movimento que pressupõe.⁹⁷ Movimento para a poesia; para «dentro» da poesia.

A palavra poética desdobra-se em palavra crítica e o poeta expõe «um pouco de suas concepções literárias, seu modo de ser como escritor, bem como alguns princípios de sua filosofia de arte» (Andrade, 1971, 216). Nesta perspectiva, valoriza-se o discurso poético como «produtor de sujeitos» (Barahona, 1987, 7); como vínculo de aproximação entre os poetas desdobrados em críticos da sua obra e da obra alheia,⁹⁸ que procuram uma forma renovada e redefinida de abordar o real. Assiste-se a um desdobramento de funções e a poesia é objecto de uma crítica, onde não se distingue o meio de expressão do seu próprio objecto de estudo (Goulart, 2001). No entanto, apesar desta real convergência entre a crítica e a arte poética, o poeta domina sobre o crítico, pois a resposta às suas questões teóricas é sempre uma interrogação; a actividade crítica revela-se complementar à criação poética, «porquanto o modo literário em que essa enunciação se insere não é compaginável com a presença de um pensamento discursivo e racionalizado, como é o pensamento teórico» (Goulart, 1997, 12). Este intercâmbio serve ao pressuposto

⁹⁶ «Quando é que um poema fica pronto? Nunca. Um poeta cuidadoso com cada palavra estará disposto a criar mil variações em torno do texto original: há sempre uma palavra a ser cortada, um adjetivo que pode estar sobrando: Drummond não dava os poemas como concluídos depois de publicados em livro. Sempre havia a chance de alterá-los em futura edição. [...]

Pelo visto, a luta não terminava quando os poemas chegavam à rua nas páginas dos livros. Poderia recommençar a qualquer momento» (Neto, 1994, 107;108).

⁹⁷ «O retrato do artista enquanto reescritor é sempre um “retrato em movimento”. Fixá-lo num único fotograma, seja ele qual for, será sempre destruir o sentido último daquilo que o define e que é, antes de mais, o facto de traduzir uma aventura de escrita» (Martelo, 2002, 119).

⁹⁸ Drummond manifesta o seu desejo de poesia, não só na sua obra, mas também na arte dos outros. Aquela necessidade moderna de desenvolver, durante a sua criação poética, as suas próprias regras, a sua própria crítica faz com que Drummond procure também na obra alheia, seja arte plástica, musical ou literária, o fundamento do princípio interrogativo da sua crítica. No contexto da poética dos anos 50, refira-se apenas alguns dos poemas, que perfazem a poesia que Drummond dedica à obra de outros artistas, bem como servem ao pressuposto de ser uma visão indirecta da sua própria *arte poética*: «Sonetinho do falso Fernando Pessoa»; «A tela contemplada»; «Quintana's bar»; «Invocação com ternura»; «Portinari»; «A Guignard»; «Declaração a Manuel»; «Viagem de Américo Facó»; «Circulação do poeta»; «A um morto na Índia»; «Pacto»; «A um bruxo com amor»; entre outros.

Refira-se ainda que a relação entre a poesia e as outras artes, nomeadamente visuais, será analisada, num próximo capítulo, posterior à análise da totalidade da *arte poética* drummondiana, visto que a questão interartística e a sua relação directa com uma reflexão metapoética possuem desenvolvimentos que merecem um espaço particular.

de uma poética que é feita do movimento moderno de ruptura e restauração, que é recomeço nas palavras de Octavio Paz (1997).

Longe de prescrições críticas que têm imputado a este período (anos 50) o fim da actividade inventiva do poeta, associado ao «tédio alienante» (Campos, s.d., 41), que alguma crítica já adivinha, na *significativa* epígrafe de *Claro Enigma* – «Les événements m'ennuient» – a metapoesia drummondiana reconstrói-se na capacidade sempre renovada de a linguagem poética dar azo à exploração das potencialidades significativas da palavra. Aceite-se, segundo uma perspectiva que é uma entre muitas,⁹⁹ que o poeta estabelece um interregno desde a sua produção de *Claro Enigma* e que o aprofunda até *A Vida Passada a Limpo*. No entanto, durante este período o poeta não descarta o seu projecto de construção de um lugar para a poesia, numa sociedade que cada vez menos a considera; este interregno é feito do dinamismo de uma revisão, que não é repetição, mas sim recomeço.¹⁰⁰ Talvez a crítica que descurou este espaço da obra drummondiana tenha considerado *ipsis verbis* a convicção de Antonio Candido de que a presença de uma identidade brasileira na poesia é condição *sine qua non* para ser «verdadeira poesia» (1980, 128-129).¹⁰¹ Afigura-se falaciosa a pretensão de argumentar «que x é boa poesia porque boa poesia é x» (Lopes, op.cit., 191). Perante esta perspectiva de falta de possibilidade, a presente reflexão reserva-se ao atrevimento de recuperar a questão colocada por Drummond quando marcava a sua posição face à sua mudança de atitude e de perspectiva poética dos seus últimos livros de poemas: «Querem que [o poeta] repita a vida inteira *A Rosa do Povo*?» (Saraiva, 2000, 18).

⁹⁹ «O entendimento do poema, o acerto com que dele se fala, são fenómenos tão infrequentes quanto o é a criação de verdadeira poesia. E assim como não é fácil dizer por que razão um poema é um poema e não um simples amontoado de versos ou de frases com pretensões poéticas, difícil será explicar por que um texto sobre poesia não falha (quando não falha) o seu objectivo, que é entrar no “lago escuro”, não para o iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão» (Cruz, 2000, 44).

¹⁰⁰ «Esta pausa, certamente o afélio de seu itinerário poético, compreensível numa quadra em que, sociologicamente, o País entrava em compasso de espera e, esteticamente, nossa poesia andava atacada da nostalgia da “restauração”; em que o modernismo era dado como um ciclo encerrado e “modernista” passava a ser uma caracterização depreciativa; [...] esta pausa – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como uma tomada de impulso (premeditada ou não, pouco importa), para um novo arranque qualitativo» (Campos, op.cit., 41).

¹⁰¹ «É uma constante não desmentida de toda a nossa evolução literária, que a verdadeira poesia só se realiza, no Brasil, quando sentimos na sua mensagem uma certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país» (Candido, 1980, 128-129).

Esta palavra crítica, *escrita segunda*,¹⁰² que à palavra poética se vem juntar, não deve ser ignorada ou subjugada enquanto impasse. Neste movimento dialéctico lê-se a pretensão de a arte se assumir, como criação independente do seu criador, mas dependente do seu crítico. Nesta autonomia conquistada pela poesia e pela crítica prescreve-se que a criação artística se diga em «outra» forma: na linguagem em que é perguntada; na estranheza de um novo *modus dicendi* metapoético, que serve de impulso para um novo momento de síntese poética, que é *Lição de Coisas*, onde se assiste ao redimensionar de uma metapoesia que se revê na noção de *reescrita* conferida à leitura crítica (Goulart, 2001). Leia-se então a poética de 1962, aquela que é definida por Sílvio Castro como parte integrante de um momento posterior à tópica definitiva (?) de Drummond (1999) e procure-se a metapoesia drummondiana em novos espaços metapoéticos reiteradamente no limiar da forma e do conteúdo.

2.5. Repetidamente, no limiar da forma e do conteúdo

A criação de poéticas individuais diminui o campo da arte. Em vez de seu enriquecimento, assistimos à especialização de alguns de seus aspectos, pois, em última análise, a criação de poéticas particulares não passa do abandono de todo o conjunto por um aspecto particular.

(Neto, s.d., 12-13)

A crítica da poesia, protagonizada pela poética drummondiana da década de 50, corresponde a um movimento de revelação¹⁰³ e emancipação poética, que viria a concretizar-se em 1962 e marcaria a direcção da poesia para um espaço dessacralizante da sua condição de palavra.¹⁰⁴ Sintomaticamente, após essa revisão crítica e literária, *Lição de Coisas* constitui um «momento-chave» (Simon, 1986, 101)

¹⁰² «Sem sentido depreciativo; tão-só no de escrita sobre outra escrita ou escrita que pretende ocupar-se de um objecto exterior a si própria» (Goulart, 2001, 22).

¹⁰³ *A máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.* (Andrade, 2002, 301)

¹⁰⁴ «La critique de la poésie passe par la critique de la sacralisation de la poésie. Parce qu'elle fixe et isole la poésie en mondanité, aussi bien dans la poésie que dans le discours sur la poésie» (Meschonnic, 1985, 186).

de redimensionamento de perspectivas literárias anteriores.¹⁰⁵ Drummond expõe a sua nova poética; uma poética que é feita de compensação, porquanto experimenta um novo e inovador retorno à sua antiga palavra, com o intuito de compensar um projecto, que em *Claro Enigma* ainda se lia incompleto. O cepticismo de *Alguma Poesia*, que é dissimulado pelo tom autoparódico de uma poética; o engajamento poético e social de *A Rosa do Povo*; a procura poética de *Claro Enigma*, seja na sua obra ou na de outros artistas, é recuperada em 1962 numa outra perspectiva criativa, alicerce da sua produção literária futura que o próprio Drummond fez questão de resumir, em nota preliminar ao livro *Lição de Coisas*:

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual.

São contadas estórias vero-imaginárias, sem contudo o menor interesse do narrador pela fábula, que só o seduz por um possível significado extranoticial. Há também referência direta e comovida a figuras humanas: pintor do passado, poeta contemporâneo, cômico. Aparece uma cidade: o Rio de Janeiro, que circunstâncias históricas tornam pessoa.

Reminiscências de autor foram reduzidas ao mínimo de anotações – ensaio, possivelmente, de um tipo menos enxundioso de memórias: o objeto visto de relance, com o sujeito reduzido a espelho.

O mundo de sempre, com problemas de hoje, está inevitavelmente projetado nestas páginas. O autor participante de Rosa do povo, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de novo ofendido por eles, e, sem motivos para esperança, usa entretanto essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de todo abolida de um texto de nossa época (2002, 454).

Veja-se também o que Drummond deixou dito na crónica «Livros novos»:

Não sei se o poeta perdeu a força de irritar, que o distinguia; sei que abre de novo o baú de lembranças, reage contra o excesso de bomba do nosso tempo, narra dramas amorosos e psicológicos do próximo, trata galantemente da cidade do Rio, ex-capital sempre capitalíssima, fala de pombos-correio, fazendas, muladeiros, santas, rende preito a Portinari, a Chaplin, ao pintor colonial Ataíde e a Mário de Andrade, explora a palavra como som e signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpenetrações endiabradas. Os senhores julgarão por si (Andrade, 1998, 52-53).

¹⁰⁵ «Ao longo desse percurso de meio século de produção, o livro de poemas *Lição de Coisas* representa um momento-chave, porque retoma, nos primeiros anos da década de 60, as possibilidades mais instigantes do processo de composição do poeta, para rearticulá-las de novo e de modo novo, dentro daquele arriscado espaço de tensões entre a poesia e a vida, ou entre o construir e o comunicar» (id., ibid.).

Ambas as citações reproduzem um movimento retrospectivo poético. Aquele resgate do passado é efectivo. Porém, sublinhe-se que a poesia drummondiana expõe uma nova poética; um novo modo de se dizer, de experimentar poesia. À realidade dos anos 60, Drummond propõe a incorporação da «vida na forma» e arrisca novamente a sua palavra poética, no limiar da forma e do conteúdo (Simon, 1971, 105); «explora a palavra como som e signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpenetrações endiabradas» (Andrade, 1998, 52-53), onde o estilo marcadamente clássico de *Claro Enigma* deixa de ter razão de ser, pois o verso «tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir» (Andrade, 2002, 454). Deste modo, há um certo equívoco em querer subordinar toda a poesia, após *Claro Enigma*, num *topos* definitivo,¹⁰⁶ como se aparentemente nada houvesse a acrescentar, por exemplo, entre um livro como *Fazendeiro do Ar e Lição de Coisas*. É necessário estar ciente de que o livro de 1962 surge, num contexto artístico e cultural, segmentado por uma diversificação intensa de perspectivas e desafios, face aos acontecimentos sociais e políticos, que abraçavam a realidade brasileira de então. Neste espaço, *Lição de Coisas* é uma nova (ou renovada?) e positiva proposta poética que, na opinião do próprio Carlos Drummond de Andrade, devia merecer a «atenção do público consumidor, desejoso de encontrar na literatura indícios ou reflexos de uma atitude concreta (não concretista) perante as coisas, as situações, a problemática da vida» (Andrade, 1998, 52-53) e a palavra poética.

Ler a metapoesia de Carlos Drummond de Andrade é procurar repetidamente este incessante ritual de identidade e de alteridade. A singularidade do verso transmuta-se incessantemente numa identidade renovada. Cada livro seu de poesia encerra uma poética, uma parte de um todo que perfaz a universalidade de um «projecto poético pensante» (Sant'Anna, 1980, 34) que, em *Lição de Coisas*, veio a «sintagmatizar-se»¹⁰⁷, como o livro de *Claro Enigma* já fazia prever:¹⁰⁸

¹⁰⁶ «Depois de *Claro Enigma*, a poesia de Carlos Drummond de Andrade assume a dimensão da natural classicidade pela conquista reiteradamente expressa da força das palavras e das correspondentes potencialidades, da magia do processo rítmico reinventado praticamente a cada poema, da posse da língua e de suas referências com o sentimento do povo, da gente, da cultura nacional, pela disponibilidade inabalável de estar-no-mundo. Assim é cada um dos seus livros de poemas, começando com *Fazendeiro do Ar e A Vida Passada a Limpo* (1954), seguido numa continuidade natural por *Lição de Coisas* (1962), *Boitempo* e *A Falta que Ama* (1968), *As Impurezas do Tempo* e *Menino Antigo – Boitempo II* (1973), *Esquecer para Lembrar – Boitempo III* (1979), *A Paixão Medida* (1980), *Corpo* (1984)» (Castro, 1999, 254).

¹⁰⁷ Expressão recolhida, no âmbito de uma leitura de Pedro Serra (2000), acerca da poesia de Ruy Belo.

Este novo livro de poemas [...] está dividido em nove partes: «Origem», «Memória», «Ato», «Lavra», «Companhia», «Cidade», «Ser», «Mundo», «Palavra». Cada um desses substantivos busca indicar, sem artifício, a natureza daquilo que serviu de pretexto aos versos ou que, em última análise, os resume (Andrade, 2002, 454).

Nestas nove divisões, ou melhor, nestas nove «faces temáticas» (Saraiva, 1989b, 17), Drummond expõe uma «síntese poética» (Teles, 1985, 204), que marca simultaneamente um ponto chegada e de partida da sua obra poética e metapoética, dentro daquela circularidade centrípeta e centrífuga que o «fazendeiro do ar» impõe continuamente à sua criação. O processo de escrita drummondiano faz-se e refaz-se, naquele tentar construir-se «de novo a cada instante, a cada cólica» (Andrade, 2002, 1189), como se a criação poética pudesse ser comparada a um «jogo óptico, em que cada movimento motiva novas combinações de forma ou, melhor, [...] a um caleidoscópio porque a essência da criação literária estaria justamente nessa possibilidade infinita de combinações» (Teles, 1985, 190).¹⁰⁹

Nesta nova segmentação de *Lição de Coisas*, à metapoesia é dedicado um espaço específico, «Palavra». Mas, o mesmo não incorpora a totalidade das manifestações auto-reflexivas sobre a poesia do livro de 1962. «Origem», com o poema «A palavra e a terra», e «Ato», com o poema «Massacre», dividem, com aquele contexto privilegiado, projecções poéticas que se situam, na contiguidade do limiar entre a forma e o mundo; entre as palavras e as coisas. Em todos estes contextos, Drummond propõe uma nova linguagem autónoma, uma nova ordem poética, encontrada na fragmentação da própria palavra:

I

Aurinaciano

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

Aurinaciano

¹⁰⁸ O livro de 1951, *Claro Enigma*, embora não tenha merecido referência suplementar de Drummond, também já continha uma subdivisão: I – «Entre Lobo e Cão»; II – «Notícias Amorosas»; III – «O Menino e os Homens»; IV – «Selo de Minas»; V – «Os Lábios Cerrados»; VI – «A Máquina do Mundo» (Andrade, 2002, 1589); facto que mais tarde também passaria a fazer parte da obra poética de *Viola de Bolso*, ainda que com outras denominações.

¹⁰⁹ «Seu processo poético – como queria Pound – sempre foi desenvolvido no sentido do inventor, do criador de novas realidades, cuja primeira preocupação é a palavra. Quer fragmente a sintaxe, desarticule a palavra, crie novas relações semânticas, a preocupação é uma só: a poesia-objecto, a poesia-criação» (Brasil, op.cit., 18).

o desenho ocre
sobre o mais antigo
desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo

Auritabirano

(Andrade, 2002, 455)

Em consonância com o que acontecia nas poéticas dos anos 50, onde o sujeito da escrita drummondiana procurava a sua unidade, nas origens míticas de uma concepção órfica, perante a fragmentação do corpo, do verbo, nas poéticas de *Lição de Coisas*, essa subversão da ordem da poesia é incorporada, na própria construção do poema. Na independência da própria palavra, que aparentemente coloca o autor *hors texte*, «a vida na forma» é a realidade nomeada, pelo primeiro de seis fragmentos, que compõem o poema «A palavra e a terra». No presente verso, concentra-se o risco de uma poética que se articula, e se procura, através da desintegração que se lê nas diferentes páginas de *Lição de Coisas*. Curiosamente irá atingir a súpula da sua procura, em «Isso é aquilo» e «F», dois poemas, que constituem a essência daquela desintegração, que procura uma ordem individual, «sem entretanto aderir a qualquer poética vigente» (id., 454).

Num contexto artístico e cultural monopolizado por diferentes grupos de vanguarda – Poesia concreta; Poesia práxis; Poema-processo – e por variadas propostas poéticas, que procuravam fazer face a uma época social e política igualmente heterogénea (Castro, 1999), o poeta de *Lição de Coisas*, ainda que não integre nenhum destes grupos, e marque a sua posição poética, enquanto «aspiração a uma ordem individual» (Andrade, 2002, 454), não escapa (ou será que não pôde escapar?) à tomada do seu livro como lição de poesia concreta:

Não sabemos como os eternos custódios do bom-tom formal e os adversários empedernidos de toda a poesia de aventura criativa – gente que tem do «humano» uma visão esquemática e pouco lisonjeira – não sabemos como vão fazer para «eludir e despistar», mas o fato é que o último livro da CDA é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda, perante a qual já se situaram, cada um por seu turno, com maior ou menor radicalidade, episódica ou definitivamente, poetas como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgar Braga. Referimo-nos especificamente às questões levantadas pelo movimento de poesia concreta e às suas demandas em prol de uma

transformações operadas no mundo, activa uma mudança da palavra que incorpora «em sigilo», na única forma de dizer poesia, a consciência dessa transformação. Perante uma «voz dispersa» e uma mudança da ordem anterior, Drummond revela-se um «corajoso desorganizador» (Houaiss, 1969, 20). Contudo é desta desordem que se organiza a exigência de individuação que o metatexto drummondiano reclama. No horizonte do texto perante o texto, na essência da palavra, o sujeito recolhe o «segredo egípcio», o nome, para a partir daí «gerir o mundo», «viver», «ressuscitar». A dúvida e a hesitação cedem perante uma poética de afirmação do poder da palavra que recupera espaços de obras anteriores e os transforma em «Coisa livre de coisa». A poesia no limiar da forma e do conteúdo?

V

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mésons.
E a palavra, um ser
esquecido de quem o criou; flutua,
reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.

VI

Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
Quando te condensas atingindo
o ponto fora do tempo e da vida?
Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?
E esta hora, se toda hora
já se completa longe de si mesma
e te deixa mais longe da procura?
E apenas resta
um sistema de sons que vai guiando
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal
a eletrônica
e musical figuração das coisas? (Andrade, 2002, 457-458)

O leitor encontra em *Lição de Coisas* um cenário que lhe é familiar: o desejo poético de participação social e verbal, que as poéticas de *A Rosa do Povo*

reclamavam. No espaço do metapoema, a poética de 1962 descobre uma realidade semelhante à de 1945, mas sempre outra pela capacidade inventiva da palavra drummondiana. O contacto mais directo com o mundo (a união da «palavra» e da «terra»), com um projecto de participação social é feito em concomitância com um projecto de contacto intratextual, que novamente desconcerta o leitor e o faz hesitar, perante uma poesia, que se arrisca, porquanto se revê e não resiste à tentação órfica de «olhar para trás», ou melhor, olhar para dentro do próprio texto, a partir desse mesmo texto. No entanto, como Orfeu, Drummond tem noção que só pode salvar aquilo que ama (a poesia), se resistir à tentação de a pretender no seu imediatismo. A subversão da escrita poética é feita de uma forma consciente e acresce o facto de terem decorrido quase duas décadas, desde a última vez que a poética drummondiana tomou o seu sujeito e objecto e incorporou-os num espaço único de escrita, de equívoco entre a poesia e o povo; entre a palavra e o mundo. O equívoco permanece (permanecerá), porém a procura da sua dissolução é feita na aturada procura das unidades mínimas da palavra (som e signos); «O pó das coisas»; a forma «F»:

forma
 forma
 forma
 que se esquiva
 por isso mesmo viva
 no morto que a procura
 a cor não pousa
 nem a densidade habita
 nessa que antes de ser
 já
 deixou de ser não será
 mas é
 forma
 festa
 fonte
 flama
 filme
 e não encontrar-te é nenhum desgosto
 pois abarrotas o largo armazém do factível
 onde a realidade é maior do que a realidade (id., 503)

A poesia da forma ou a forma da poesia? No «largo armazém do factível», no espaço poemático, a luta permanece no acto dramático do «Massacre» de que é alvo o próprio alfabeto, o «objeto indefensável» (id., 473):

Eram mil a atacar
o só objeto
indefensável
e pá e pé e ui
o vupt e rrr
e o riso passarola no ar
grasnando
e mil a espiar
os alfabetos purpúreos
desatando-se
sem rota
e llmn e nss e yn
eram mil a sentir
que a vida refugia
do ato de viver
e agora circulava
sobre toda ruína (id., ibid.)

A noção de crise é recuperada e a poesia é novamente «comércio incompreendido». No entanto, o poeta não enfrenta «desgosto» por não encontrar a forma, pois esta existe em excesso naquele já referido «armazém do factível/ onde a realidade é maior do que a realidade»; onde as hipóteses de criação são infinitas. Este sujeito de escrita, ao contrário do que introduzia a poética de 1945, não hesita, perante «milhões e milhões de formas» (id.,116), pois agora não questiona; afirma que não pode «fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande» (id., ibid.).¹¹¹ Esta é a determinação de quem encontra na forma do verso a sua condição, enquanto poeta. Mas não no sentido verdadeiramente mallarmaico do termo. Drummond vive a sua experiência poética a partir daquela palavra que fala de si mesma e, como Mallarmé e tantos outros escritores que privilegiaram e privilegiam a condição auto-reflexiva da poesia, arrisca-se na proximidade que se encontra do seu próprio objecto. Contudo, o poeta mineiro, contrariamente à poética mallarmaica,¹¹² não

¹¹¹ «Enquanto no livro de 45 a abertura do discurso poético aos acontecimentos do mundo se realizava como risco, incerteza, desconfiança e dúvida – traduzidos na “angústia da expressão” que percorre o livro todo, neste livro de 1962 a tensão entre fechamento e abertura do discurso poético apresenta-se como um acerto da expressão, conquistado na síntese ideal que aceita, incorpora e organiza tensões, como a mostrar que a poesia se realiza exatamente nesse espaço das interrelações entre forma e comunicação: “a vida na forma”. O poeta aceita a palavra como objeto do poema e como o verdadeiro espaço em que o real e o poético se encontram» (Simon, 1981, 105).

«O poder da palavra, como fundação e até ressurreição dos seres e das coisas, que se anunciava e se realizava nas obras anteriores, mas quase sempre sob o fantasma da dúvida, incerteza e desconfiança – do poeta dividido entre a participação nos acontecimentos de seu tempo (comunicação) e a absolutização da forma poética (autonomia) – surge agora, em *Lição de Coisas*, como um encontro tranquilo do poeta com sua expressão, ou se quisermos, com sua liberdade de dizer, que é a de nomear» (id.,109).

¹¹² «Le travail poétique de Mallarmé s’applique également à la précision formelle du vers. Sa poésie conserve la convention [...]. Cette rigueur formelle contraste cepedant avec l’indécision des contenus» (Friedrich, op.cit., 153).

descure o conteúdo da sua mensagem poética em função da convenção formal. A postura metapoética do escritor de *Lição de Coisas* é de quem se debruça sobre a forma da palavra, «constituindo esse debruçar a própria essência do texto e não uma incidência no texto» (Houaiss, 1969, XVI).

No entanto, a poesia de Drummond é feita de muito «porém». Aquilo que parece ser revela-se uma ilusão, uma outra coisa ainda, de que o poema «Isso é aquilo» é símbolo:

I

o fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o enfarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o macotó
o só o sambaqui

II

o gás o nefas
o muro a rêmora
a suicida o cibo
a litotes Aristóteles
a paz o pus
o licantropo o liceu
o flit o flato
a víbora o heléboro
o êmbolo o bolo
o boliche o relincho

III

o istmo o espamo
o ditrambo o cachimbo
a cutícula o ventríloquo
a lágrima a magma
o chumbo o nelumbo
a fórmica a fúcsia
o bilro o pintassilgo
o malte o gerifalte
o crime o aneurisma
a tâmara a Câmara

IV

o átomo o átono
a medusa o pégaso. (Andrade, 2002, 500-501)

A poesia é linguagem, é substantiva. Num registo poético que coloca a mensagem poética, bem como a realidade, entre vírgulas, a poesia drummondiana, empreende um movimento auto-reflexivo e independente ao listar a própria palavra, de uma forma aparentemente desconexa que se revela singular.¹¹³ Essa singularidade é a exigência de um poeta que sublinhava, em nota complementar ao seu livro de 1962, que a sua poética aspirava a uma ordem individual, pois Drummond nunca abandonou a sua condição de «folha ao atá» (Andrade, 1987, 136). Porém, «folha pensante» (id., ibid.) que ao estabelecer aqueles jogos de palavras, nos espaços do significante e do significado (Gledson, 1981), coloca em causa os códigos literários e de alguma forma exige do leitor a procura de uma coerência textual (Fokkema, s.d.). *Lição de Coisas* constitui um momento de abertura, no contexto da produção textual brasileira, para a actualidade de uma «prática descentrada e multidireccional, que não se reduz a uma coordenada exclusiva nem se encerra na unicidade da «obra completa» moderna, preferindo apresentar-se como heterogénea» (Miranda, op.cit., 421).

«Un poème est sa prope unité» (Meschonnic, 1975, 510) e esta violação da palavra e dos seus códigos, pela poesia drummondiana, corresponde a uma «noção de objectividade aplicada à poesia» (Guimarães, 2002b, 41). O poema surge como um «corpo», um organismo independente que auto-regula a sua expressão (id.).¹¹⁴ Naquele limiar entre a forma e o conteúdo, Drummond encontra uma sempre renovada «saída difícil», para aquela condição não integrada da poesia, na sociedade (Bosi, 2000, 165). Porém, o risco é condição de criação e não de impasse. Recorra-se novamente a Alfredo Bosi que apresenta, pertinentemente, uma visão dicotómica do risco subjacente à relação auto-reflexiva, que se

¹¹³ «A imagem gerada pela conversão mútua de referências discordantes impede o trânsito entre o espaço do poema e o espaço do real, e se desenha como elaboração pura do espírito e auto-suficiente ato de linguagem» (Correia, 2002, 158).

¹¹⁴ *Mas o alfabeto existe
fora de qualquer letra,
em si, por si, na graça
de existir, na miséria
de não ser decifrado,
mesmo que seja amado.
O súbito vocábulo
queima de sul a norte
o espaço neutro, e nele
a letra não figura.
A letra inapelada
que exprime tudo, e é nada.* (Andrade, 2002, 692)

estabelece entre a linguagem dentro da própria linguagem,¹¹⁵ e sublinhe-se que este mecanismo de auto-reflexão, não obstante ser um conceito contraditório, é feito de um momento de lucidez e consciência que permite à poética drummondiana recusar e concomitantemente inventar novas formas de expressão poética:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá palavra a um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos (id., 173).

Ainda neste sentido afirma John Gledson:

Como vimos, repetidamente, a preocupação drummondiana com a língua é inseparável do seu papel de sistema pelo qual o homem se comunica entende o mundo; é, portanto, apesar das pressões impostas pela civilização moderna, o maior símbolo da unidade dos homens. É impossível separar essa unidade da ordem individual que confessa querer alcançar. Só confessa este desejo com relutância – «em consciência» – mas sabe, e de fato sempre soube, que por mais que tenha que tratar com o caos, ou tema uma ordem arbitrariamente imposta, a descoberta da forma e da harmonia na existência é o objeto da poesia (1981, 279-280).

Curiosamente, é numa acepção mais impessoal e até mesmo abstracta da poesia que a reflexão metapoética em Drummond se destaca, em *Lição de Coisas*. Plenamente submetida ao jogo autónomo e independente da palavra, a metapoesia encontra, num aprofundamento de perspectivas e manifestações metapoéticas anteriores, a renovada forma de fazer «falar o silêncio» e com ele pronunciar o (i)limite de possibilidades poéticas, mas sem que a poesia seja a «simples representação das coisas» (id., 272-273).¹¹⁶ Há uma identificação directa do verbo drummondiano com uma das principais características da poesia moderna: o poder

¹¹⁵ «Toda vez que por “metalinguagem” entendo o domínio antecipado e vinculante de um código, estou diante de um estágio avançado de reificação do fazer poético: é a ideologia acadêmica que, já na fase tecnicista, põe a nu o seu *know-how*.

No entanto, posso entender por “metalinguagem” não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto» (id., 172-173).

¹¹⁶ «O fim do trabalho poético é o próprio poema, porque a palavra poética quer constituir-se a si mesma, mas é esta mesma finalidade interna do poema que o abre ao mundo e permite a comunicação. [...] O poema revela-se como uma acção da linguagem, momento da linguagem nascente e advento do mundo que por ela se ordena e unifica. As palavras não se distinguem das coisas, o que as liga não é a relação de um signo a um referente, ou significado, mas a energia que, através da operação da linguagem, as percorre e assim desvenda a unidade do presente criador» (Rosa, 1980, 7).

de transformar (Friedrich, op.cit.). Não obstante as outras duas particularidades, essenciais ao acto de criação poético, (sentir e observar), não serem descuradas, é no poder de transformação da poesia que reside a essência do projecto metapoético de Carlos Drummond de Andrade que, em 1962, experimenta renovadas formas de ver a sua poesia e o mundo, onde esta se encontra inserida – entre a forma e o conteúdo.

Mais do que isso, a *arte poética* de *Lição de Coisas* surge também como ponto de referência centrípeta, de uma denominada «poética de excelência», e centrífuga de uma referida «poética de circunstância». Leia-se a poesia subsequente a 1962 e procure-se apurar a motivação subjacente a esta interdição de «perfeição» na metapoesia «mais recente» do poeta de Itabira.

2.6. A poesia de hoje, vítima da poesia de ontem

Primeira fase: o poeta imita modelos célebres. Última fase: o poeta imita-se a si mesmo. Naquela, ainda não conquistou a poesia; nesta, já a perdeu. Não há mais triste elogio que: "Não é preciso assinatura, isto é de X!" Esplêndido seria que só se descobrisse que é de X pela assinatura.

(Andrade, 2003, 275)

Face a um panorama literário que privilegia o plural, o incerto e a falta de uniformização de modelos literários, a produção poética drummondiana da década de 70 e 80, após um momento de abertura da poética de 1962 a esse espaço contingente, encontra, numa visão artística parcelar, o modelo a seguir. Facto mais ou menos presumível, perante a realidade histórico-cultural da época, que se reestruturava, após o golpe militar de 1964.¹¹⁷ Igualmente previsível fora também a associação directa que o concretista Haroldo Campos fez, entre a poesia drummondiana do livro de 1962 e o movimento da poesia concreta. No entanto

¹¹⁷ Leia-se a reflexão de Wander Melo Miranda, que ao analisar a nova expressão narrativa brasileira, do contexto pós-64, traça as características de um espaço e um tempo que são as da poesia desta época: «O esgotamento da eficácia dos cânones legitimadores dos vários ismos subseqüentes à revolução efectuada pelo modernismo de 1922 evidencia, em larga escala, uma ordem cultural diversa daquela em que a novidade da invenção formal é privilegiada como fator decisivo de realização artística e parâmetro absoluto de avaliação crítica. Abolidas as noções de ruptura e de unidade progressiva do tempo, a tradição modernista passa a actuar como uma espécie de tesouro de significantes, disponível como qualquer outro às mais variadas formas de apropriação literária. No processo de fluxo e refluxo diante de uma tradição já formada e das novas instâncias de legitimação cultural, o texto sublinha com ironia e espírito anárquico a auto-reflexão herdada da modernidade, abrindo-se a um trabalho de refinamento conceitual» (1999, 421-422).

pouco imaginável (e aceitável?) é a relação que o já referido líder do movimento concretista, em São Paulo, fez questão de anexar, em nota de rodapé, acerca da produção poética drummondiana, após o livro de poesias, *Lição de Coisas*:

A objetividade crítica nos impõe registrar que, nestes anos que se seguiram à publicação de *Lição de Coisas* e da *Antologia*, a produção poética de Drummond, pelo menos a julgar dos poemas divulgados em jornais e revistas, decaiu bruscamente de seu nível de invenção, parecendo enveredar para novo impasse «entediado», semelhante ao ocorrido na fase do *Claro Enigma* (Campos, op.cit., 45).

Apesar de a presente citação não corresponder à afirmação de que tudo o que Drummond publicou, após o livro de 1962, pertence a um recuo na qualidade poética do poeta – opinião que a crítica à obra poética drummondiana, de um modo geral, consciente ou inconscientemente, opta por reter – ao ser colocada a tónica sobre a excepcionalidade de determinada prática poética são descuradas grandes referências, no que diz respeito à poesia mais recente de Carlos Drummond de Andrade. Diz Osvaldo Manuel Silvestre:

O consenso crítico em torno da evolução da obra de Carlos Drummond de Andrade pode talvez reconstituir-se assim: de *Alguma Poesia* (1930) a *Lição de Coisas* (1962), Drummond produziu livros; a partir desta data e até *Farewell* (1996), [...], Drummond teria produzido poemas esparsos. Os primeiros dez livros são assim predicados como «grandes» e, mais ainda, como o núcleo duro da produção drummondiana: neles se abastecem as antologias e os críticos, num movimento fatalmente circular de legitimação. As mais de dez colectâneas seguintes são em geral qualificadas como «irregulares» ou «menores», delas se salvando alguns raros poemas. Dir-se-ia então que os primeiros dez volumes se *impõem* à antologia, enquanto os restantes *solicitam*, para o seu resgate possível, o trabalho antológico – o qual como se sabe, é um trabalho *crítico*.

Esta leitura dir-se-ia necessitar de um operador heurístico: o corte que com *Lição de Coisas* se estabeleceria qualitativamente entre o primeiro e o segundo volante da poesia de Drummond. O segundo volante não acrescenta, ou acrescenta coisas sem valor acrescentado (acima de todas, a poesia de teor memorialístico); mais do que isso [...] o segundo volante diminui a grandeza do primeiro e, por arrasto, a grandeza do poeta, devendo por isso ser considerado com cautelas, por razões mais ou menos profilácticas (2002, 39).

O objectivo presente não será o de interrogar a legitimidade deste «consenso crítico», que está subjacente à exploração da obra lírica drummondiana, mas sim, afirmar e introduzir a noção de que existe uma visão crítica geral que vitima¹¹⁸ a

¹¹⁸ A escolha do presente vocábulo serve somente à seguinte significação «tornar vítima». Sublinhe-se que o objectivo não é colocar em causa análises já anteriormente feitas à obra poética recente de Drummond, mas sim considerar essa mesma obra lírica, enquanto criação claramente associada a uma prática poética anterior e não menos inventiva, por isso.

poesia de hoje, face à excelência da poesia de ontem. Pretende-se fazer uma leitura da metapoesia de Drummond, publicada nas décadas de 70, 80 e 90, bem como nos últimos anos de 60, e tentar perceber o que motiva uma leitura crítica tão pouco inclusiva da poética drummondiana dos seus últimos anos.¹¹⁹ Se a crítica não se recusou ao grande objecto, como consegue ela «fugir ao mínimo objeto»?

2.6.1. Memórias de uma procura, em diferido

Ao contrário da imagem académica que nos mostra o pintor a montar seu cavalete para reproduzir a paisagem defronte, este poeta da memória sabe que o ver é apenas o instante inicial de uma aprendizagem que só se completa quando já não vemos e do não mais visto criamos uma outra e distinta visibilidade.

(Lima, 1986, 82)

A literatura dos anos 70 autoriza a percepção das circunstâncias biográficas e culturais que são as do escritor brasileiro e como as mesmas «interferem no processo de elaboração do objeto literário e na sua circulação social» (Miranda, op.cit., 423). Assim sendo, há uma tendência na literatura brasileira contemporânea que interessa observar de perto, no contexto da obra poética drummondiana dos anos 60 e 70: o género autobiográfico. Numa actualidade artística, onde se assiste a uma liberdade de criação literária, que «não implica *a priori* nenhum obstáculo à criatividade individual, nem impede a natural evolução dos géneros literários» (Goulart, 2001, 21-22), a poética de Drummond acolhe o conceito de um género autobiográfico, feito de memórias, que incorporam o próprio texto poético, enquanto operação metalinguística que é (Hamon, op.cit.). Este género particular de discurso, marcado pelo hibridismo que envolve os géneros literários actuais (Goulart, 2001),¹²⁰ é o que o leitor da poesia drummondiana encontra de uma forma concentrada na

¹¹⁹ Refira-se, no entanto, que esta perspectiva de leitura não descarta aqueles críticos da poética drummondiana que reconheceram, na sua poesia mais recente, «novos testemunhos da capacidade do poeta para mudanças e inovações criadoras» (Gledson, 1981, 267). O objectivo presente é partir de uma tendência que é generalizada, de forma a observar se essa «falta de excelência» é aplicada à metapoesia de Carlos Drummond.

¹²⁰ Diz Henri Meschonnic, acerca do assunto, aquando de um comentário à crítica formalista: «Paradoxe d'une critique (il est vrai qu'elle ne se veut pas critique, mais science) qui retrouve une poétique des genres au moment où la littérature s'en est dépouillée. Elle ne saurait bien s'appliquer qu'à une tradition littéraire fondée sur les genres; beaucoup moins pour la modernité. En fait, non seulement l'oeuvre moderne, mais l'oeuvre (au sens absolu: l'oeuvre forte, forme-sens) ne "remplit" pas une forme prédéterminée, préexistante, elle la crée. Quelle poésie peut-il y avoir hors de "l'oeuvre des poètes individuels"?» (1970, 45).

série *Boitempo* – *Boitempo I*, 1968; *Menino Antigo (Boitempo II)*, 1973, e *Esquecer Para Lembrar (Boitempo III)*, 1979 – mas também, ainda que de uma forma mais dissimulada, nas obras poéticas que foram publicados, na mesma época – *A Falta Que Ama*, 1968; *As Impurezas do Branco*, 1973; *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*, 1977.

A poesia deste novo ciclo, como refere Osvaldo Manuel Silvestre quando fala de *Boitempo* (op.cit., 39), coloca o sujeito de escrita e o seu leitor perante uma renovada forma de revivificação que é sinónima de abertura ao passado de Minas, ao «poeta-menino», «entre mangueiras» e entre retratos que narra peremptoriamente momentos da sua biografia, pois agora, neste tempo de madureza já sabe que a sua história «era mais bonita que a de Robinson Crusóé» (Andrade, 2002, 6). Não obstante, o ciclo poético *Boitempo* revelar, de um modo ostensivo, esta recuperação de pequenos episódios da vida biográfica do poeta, este espaço poemático traduz-se também pela presentificação de uma vida literária. Poemas como «Rosa, rosae», «Primeiro conto», «Primeiro jornal», «Iniciação literária», «Fim», «Assinantes», «Biblioteca verde», «Certas palavras», «Primeiro poema», «Mestre», «Aula de Português», «Verso proibido», «Estreia literária», «As letras em jantar», «Jornal falando no salão Vivacqua», «Verbo e verba», entre outros, dão conta daquela «primeira» busca do verbo drummondiano, das suas primeiras incursões poéticas e do próprio percurso de pesquisa e de experiência, pela e na palavra poética, do passado literário do escritor mineiro.

A recuperação de temas como a infância e o passado também abre espaço para a reintegração da questão metapoética da escrita drummondiana. Este movimento retrospectivo, desencadeado por um sujeito que encontra num passado distante a própria distância que existe entre o eu, em relação a si mesmo,¹²¹ é aquele que compreende inevitavelmente uma transformação da linguagem e da sua relação com a própria realidade, pois é no contexto da própria poesia que se

¹²¹ *Afinal*
 que é andrade? andrade é árvore
 de folhas alternas flores pálidas
 hermafroditas
 de semente grande
 andrade é córrego é arroio é riacho
 igarapé ribeirão rio corredeira
 andrade é morro
 povoado
 ilha
 perdidos na geografia, no sangue. (id., 944)

constrói e se vive esta «experiência da alteridade» (Mendes, op.cit., 30).¹²² É neste ponto de encontro entre os três vértices (sujeito, linguagem, realidade), que compõem a unidade poética (Mendes, op.cit.) e que implicam a relação referencial, entre as palavras e as coisas, que a presente reflexão se pretende debruçar, para perceber se existem novos factores a considerar no discurso poético auto-reflexivo drummondiano que é feito, a partir deste processo de rememoração; para indagar, na poesia, e a partir da própria poesia, qual a importância da figura de Mnemósine, na metapoesia de Carlos Drummond.

Assente numa poética, que recupera de *Lição de Coisas*, a fragmentação de uma estrutura escrita e a distribuição dos poemas, por diferentes divisões,¹²³ e de *Versiprosa*, a tonalidade narrativa dos versos, o sujeito busca um «resumo de existido», que é feito «de cacos, de buracos/ de hiatos e de vácuos/ de elipses, psius» (Andrade, 2002, 882) e procura aquele regresso ao real «mesmo que seja através de uma «alucinação partilhada» idêntica à que ocorre, segundo as palavras de Roland Barthes, na fotografia» (Guimarães, 2002b, 47). Seguir o trilho desta procura, no espaço metatextual, é estar ciente de que a palavra drummondiana agora é projectada em diferido, por aquele desdobramento heteronímico da voz de um «poeta-adulto» que faz, desfaz e se refaz, na voz do «poeta-menino». Os textos que abordam a questão da auto-reflexividade da poesia, do poema ou do poeta revelam-se, através de uma poética implícita que surge sub-repticiamente junto de poemas autobiográficos. Os ciclos poéticos são colocados ao lado de um ciclo de vida que é o rosto do projecto poético de *Boitempo* e este exercício de aproximação é feito entre duas realidades biográficas (presente e passado), que se revelam também bibliográficas.¹²⁴ Ainda que a questão biográfica seja o cerne da poesia de

¹²² Sublinhe-se que a poesia apresenta uma imagem «alterada» do real, pela lembrança que ficou desse real ausente de uma unidade mnésica, pois «a recordação é no poema o vestígio do acontecimento» (Lopes, op.cit., 63).

¹²³ «Pretérito-mais-que-Perfeito»; «Fazenda dos 12 Vintés, ou do Pontal, e Terras em Redor»; «Morar nesta Casa»; «Notícias de Clã»; «O Menino e os Grandes»; «Repertório Urbano»; «Primeiro Colégio»; «Fria Friburgo»; «Mocidade Solta» (Andrade, 2002, 1593-1595).

¹²⁴ Ainda que segundo duas perspectivas diferentes, leia-se Antônio Houaiss e Gilberto Mendonça Teles que fazem referência a esta ligação entre biografia e bibliografia, em Drummond, e perceba-se na medida em que esta relação se conjuga poeticamente: «Na realidade, a criação poética de Carlos Drummond de Andrade apresenta características fundamentalmente vitais; [...] a Obra de Carlos Drummond de Andrade se foi incorporando, em mentação e expressão, porque era o meio de sobrevivência do Poeta como homem a situar-se no mundo, não lhe oferecendo a sua aventura biográfica outra alternativa que a valesse ou a desvalesse; esta é Obra que é uma vida, inclusive no que esta encerra de defraudações e vacilações, de ilusões e decepções, de atritos e lubricidades. Não se quer – é claro – com isso postular que a Obra valha como elucidação de uma

Boitempo, o «poeta-menino» não descarta aquela que é a sua maior demanda artística – a própria procura poética, e traz ao convívio do leitor o poema «Procurar o quê?» e com ele aquela necessidade eminente de procurar que é recuperada de poéticas anteriores:

O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa.

Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é da conta de ninguém o que estou procurando.

Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que procuro. Deve ser por isso mesmo que procuro.

Me chamam de bobo porque vivo olhando aqui e ali, nos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas de bananeira, nas gretas do muro, nos espaços vazios.

Até agora não encontrei nada. Ou encontrei coisas que não eram a coisa procurada sem saber, e desejada.

Meu irmão diz que não tenho mesmo jeito, porque não sinto o prazer dos outros na água do açude, na comida, na manja, e procuro inventar um prazer que ninguém sentiu ainda.

Ele tem experiência de mato e de cidade, sabe explorar os mundos, as horas. Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casca do impossível.

Um dia descubro. Vai ser fácil, existente, de pegar na mão e sentir. Não sei o que é. Não imagino forma, cor, tamanho. Nesse dia vou rir de todos.

Ou não. A coisa que me espera, não poderei mostrar a ninguém. Há de ser invisível para todo o mundo, menos para mim, que de tanto procurar fiquei com merecimento de achar e direito de esconder. (Andrade, 2002, 972)

Numa actualidade artística, como a dos anos 60 e 70, em que a literatura acolheu, nas orientações do Romantismo, a insuspeita do que seriam os limites dos géneros literários (Miranda, op.cit.), não surpreende por parte do poeta mineiro a escolha de um poema narrativo, que admite, na sua mancha textual, uma questão complexa, como a miscigenação genológica, neste caso, a incorporação de características da prosa na poesia drummondiana. Curiosa é a escolha desse hibridismo textual, para veicular uma questão, igualmente híbrida, que é a da procura da palavra. Na poesia e na prosa, naqueles dois pólos literários, que

biografia; ao contrário, o que se quer dizer é que uma biografia existe e se consome e se consuma na Obra, e que esta é capital porque é uma das mais cabais realizações de concreção por palavras de uma vida e seu psiquismo a sofrerem e reagirem ao impacto bruto do viver moderno em tôdas as suas mais esconsas imposições» (Houaiss, 1969, XXII).

«A partir, portanto, de suas fronteiras vivenciais, em que a vida e o mundo se resolvem no conflito entre o homem e a literatura, se pode anotar que a biografia de Drummond é mesmo a sua bibliografia, na qual se percebe: um tempo de Minas Gerais, projectado na poesia; e um tempo do Rio de Janeiro, presente na maior parte da obra de prosa. A sua obra é, pois, uma progressão geográfica no mar celeste do tempo: da paisagem e da família de Itabira para os jardins Versailles de Belo Horizonte; dos duzentos e quinze (em 1943) municípios mineiros para esta cidade do Rio! / de dois milhões de habitantes (em 1940); e daqui para os países imaginários, fáceis de habitar, que tanto pode ser a Cidadezinha qualquer, o secreto latifúndio no país dos Andrades ou aquela palavra espacial, tatuada de sonhos,/ cálculos, que forma o belo câncer do verso naquela morte secreta, onde o perdido se salva através da poesia» (Teles, 1971, XXVI).

(i)limitam um discurso que lembra *Versiprosa*, Drummond coloca um talvez, enquanto enunciação metatextual. Ser ou não ser, eis o que talvez (permita-se a repetição) seja dado ao leitor a antever no presente poema. A partir de dois conceitos aparentemente distintos (poesia/prosa), que mereceram uma nota elucidativa (ou não) por parte de Drummond em espaço introdutório à poética de 1967,¹²⁵ o presente texto desconcerta com um jogo de palavras, que lembra o poema «Isso é aquilo» de *Lição de Coisas*, e acrescenta algo de novo à poética de *Boitempo*, a consciência de que a procura será sempre indefinida – «O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa». E no anonimato permanece aquela busca, aquele «embrulho», que o sujeito carrega sempre consigo, por via de uma força narcísica que assola todo o texto e que parodia o próprio processo de criação: «Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é da conta de ninguém o que estou procurando».

Mediante um discurso que é misto de poesia e de prosa, de ensaio e de biografia, Drummond expõe retrospectivamente a indeterminação daquela demanda poética, que é já conhecido lugar-comum da sua poesia. Um encontro vazio – «Até agora não encontrei nada» – é o que o sujeito de escrita recolhe reiteradamente deste espaço que é feito de desconhecimento («Não sei o que procuro») e de perseverança («Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casaca do impossível»). Porém, a dúvida, que em outras poéticas era companheira assídua desta busca, é substituída pelo conhecimento, pela «relativa superioridade» (Andrade, 2003, 274) de uma maturação poética, de um «poeta-adulto», que se ousa disfarçar em «poeta-menino», para merecer o direito de achar e de esconder, pois agora sabe, ou melhor, só agora admite, que a indefinição dessa procura poética é a própria condição de ser de toda a poesia, como se pode ler no metapoema «A palavra mágica», de *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*:

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida

¹²⁵ «Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me, para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*; umas poucas, no *Mundo Ilustrado*. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então versiprosa» (Andrade, 2002, 508).

a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra. (Andrade, 2002, 854)

O prolongamento da demanda poética do presente num passado e vice-versa «é a senha da vida/ a senha do mundo» (id., *ibid.*) drummondianos. Como tal, os anos 60 e 70 da poesia drummondiana são marcados por um retorno às principais linhas temáticas das poéticas anteriores, que são traçadas, por aquele incansável trabalho da palavra, na palavra, bem como por uma consciência da própria transformação da sua arte, por parte do «poeta-adulto» ou por parte do «poeta-menino»; num passado ou num presente? É precisamente desta sobreposição que se estabelece, entre estes dois níveis de conhecimentos poéticos e vivenciais que se coloca a questão da referencialidade da poesia, sob uma nova perspectiva – entre a experiência pessoal e o fingimento poético.

Recupere-se um contexto. Com o Brasil, a viver «anos de sufoco» (Miranda, *op.cit.*, 423), a poesia de Drummond de *Boitempo* coloca-se em espaço fronteiro às memórias daqueles jovens ex-revolucionários ou exilados que, «com o início da liberação política do regime» (id., 429), no final da década de 70, regressavam ao país e encontravam no gênero autobiográfico uma forma de testemunho individual de uma história e de uma História. As memórias de Drummond são também a de um «ex-revolucionário» que lutou através da palavra (engajamento social) e com a palavra e que agora «leitor de si mesmo» se olha, qual observador no escritório»; qual «ator», que faz História ao escrever inevitavelmente a sua história no passado:

Cumpre-se a lei. Está escrito:
a cada um o seu gado.
Para um escravo fugido
não há futuro, há passado. (Andrade, 2002, 896-897)

Drummond opta pela adaptação de uma tonalidade autobiográfica que é o seu encontro concreto com um quotidiano íntimo de onde deriva uma confidencialidade

de pequenos episódios a preto-e-branco recuperados pela memória. Este processo de rememoração constrói-se pelo paradoxo de uma escrita que se situa entre um ser e não ser, um «não-estar-estando», que é o de um sujeito, «falso Fernando Pessoa»,¹²⁶ regressado de uma luta, ou melhor, de duas lutas, a da vida e da palavra. O poeta constrói um testemunho que desconcerta o seu leitor, pois este não sabe se está a ler a imaturidade (permita-se a expressão) ou a maturidade de uma escrita:

Quem decifra por baixo
a letra do menino,
agora que o homem sabe
dizer o que não mais
se oculta no seu peito? (Andrade, 2002, 988)

Esta relação de alteridade, que se lê na figura do sujeito poemático que se anima em disfarçar, ora em «poeta-adulto», ora em «poeta-menino», é a mesma que o acompanha em poéticas anteriores, quando este se identifica com o homem do povo, Charlie Chaplin, com o exilado Robinson Crusóe, ou então com o simples, José, ou ainda com João Brandão, personagem que dá título a uma das suas crónicas. Assiste-se a um desejo eminente de *outrar-se*, de deter uma não identidade que impeça que «a linguagem se fixe em formas esclerosadas e converta a palavra no fundamento verbal do ser» (Rosa, 1997, 24). Em coerência com estes pressupostos alterizantes, a poesia encontra uma condição de possibilidade poética – a acção auto-reflexiva do verbo. O encontro com o outro é vivido pela memória de um sujeito que se abre não só à alteridade dos seres, mas também à do mundo e das palavras (Mendes, op.cit., 31), naquela aventura de «fugir de si», que acompanha desde sempre as suas leituras:

Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo
Voando na capa vermelha de Júlio Verne. (Andrade, 2002, 989)

¹²⁶ Joaquim-Francisco Coelho, na análise que dedicou ao poema «Sonetinho do falso Fernando Pessoa», dá a medida deste fingimento desconcertante que descompõe o leitor da poesia drummondiana: «Ao fim e ao cabo, o “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa” só tem de falso o que de falso existe em qualquer Arte, sendo que o “falso Fernando Pessoa”, no caso, é apenas a pretensa máscara antonomásica do verdadeiro autor do micro-soneto, Carlos Drummond de Andrade, cuja rica personalidade estética, na fase de 1951, confinou mais do que nunca, pelos caminhos irônicos da glosa parodística, com a do Grande-Fingidor do lirismo português» (1986, 63-64).

Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco, medievo; em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas? (id., 991-992)

Nestas viagens que o «poeta-menino» realizava, no passado, a partir dos seus livros, nasce o desejo do «poeta-adulto» de transformar-se em leitor assíduo. Deste modo, na sua poesia, Carlos Drummond acolhe um número elevado de poemas acerca de outros artistas e de outras artes, que mereceram, em *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*, um espaço específico, denominado «Os marcados». Algumas vezes o poeta mineiro não dispensa uma crítica irónica às leituras que fez e com as quais possivelmente não se identifica:¹²⁷

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchonock
De Saussure, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
De Zolkiewsky, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov
De Greimas, Fodor, Chão, Lacan *et caterva*
Libera nos, Domine (id., 868)

Mas de uma forma geral a referência aos outros artistas («A Abgar Renault»; «Murilo Mendes hoje/amanhã»; «Manuel Bandeira faz novent’anos»; «Notícia de Segall»; «Motivos de Bianco»; «Fayga Ostrower»; «Pintura de Wega»; «Lembrança de Portinari»; «Uma flor para Di Cavalcanti») e às outras artes (pintura, escultura, cinema, fotografia) é feita no sentido de prestar uma homenagem e de fazer um elogio *post-mortem*, onde se lê uma voz que é a de um amigo:

¹²⁷ Leia-se neste contexto, por exemplo, um excerto do poema de *Viola de Bolso*, «Letra amarga para modinha» que, à semelhança de «Lira romântiquinha» (id., 358), no próprio título, veicula, através do uso do diminutivo, a sua intenção crítica, bem como uma alusão paródica à escrita do Romantismo:

*Se te contemplo, em teu rosto
não me contemplo a meu gosto
pois teu semblante está posto
numa linha de sol-posto
em que por dentro me morro.
Morro de ver em teu rosto
o fel de teu anti-rosto.*

*Quando contemplo teu rosto
meu gosto é puro desgosto.* (id., *ibid.*)

A metalinguagem é utilizada numa perspectiva de reescrita intertextual (Hamon, *op.cit.*), onde o poeta dissolve a autoridade do texto romântico, pelo tom paródico, com que a ele se refere.

Oi, poeta!

Do lado de lá, na moita, hem? fazendo seus novent'anos... (Andrade, 2002, 816)

No entanto, este louvor é feito de um aplauso que não descarta um conhecimento acerca da arte e do artista lidos. No que diz respeito aos poemas que se referem a outros poetas, Drummond é leitor conhecedor da poética do autor lido e, muitas vezes, não reduz esses poemas ao elogio. Uma *segunda escrita*, uma reflexão literária, um comentário crítico perscruta regularmente uma prática poética que inclui não só o louvor, mas também uma leitura, uma interpretação sobre a poética enaltecida:

Passa ao estranho domínio
de deus ou pasárgada-segunda.
Onde não aflora a pergunta
nem o tema da
nem a hipótese do.

Sua poesia pousa no tempo.
Cada verso, com sua música
e sua paixão, livre de dono,
respira em flor, expande-se
na luz amorosa.

A circulação do poema
sem poeta: forma autônoma
de toda a circunstância,
magia em si, prima letra
escrita no ar, sem intermédio,
faiscando,
na ausência definitiva
do corpo desintegrado.

Agora Manuel Bandeira é pura
poesia, profundamente. (Andrade, 2002, 761-762)

Atente-se no presente poema, «Desligamento do poeta». Esta poesia que é escrita sobre a poesia de Manuel Bandeira não explicita a demanda poética de Drummond, mas adivinha-a. Num contexto (década de 60 e 70) que é o de «uma evocação permanente da obra anterior do poeta [Drummond]» (Merquior, 1975, 226), na presente composição poemática é projectada também uma imagem que é de retorno. Esta passagem de Manuel Bandeira para aquela «pasárgada-segunda», para um espaço que é de memória da sua própria poesia, simboliza o encontro de

dois poetas, de duas poéticas, que recuperam afinidades, neste regresso a um tempo de memória que, por ser desintegrado, lembra *Lição de Coisas*; a uma poesia autónoma, que coloca o seu autor *hors texte* – «A circulação do poema/ sem poeta. Forma autónoma/ de toda a circunstância,/ magia em si,».

Como já houve oportunidade de observar em poéticas anteriores, este discurso, que surge através de uma estratégia de enunciação poética rememorativa de outros artistas/artes, constrói-se não só pelo desdobramento do poeta em leitor, mas também por força da projecção que se estabelece entre o poeta lido e o poeta-leitor. Aprofunda-se deste modo uma relação de aproximação, entre o ser do passado e o ser do presente, por força daquela «soma de visões, de lembranças, de riquezas imponderáveis» (Andrade, 2003, 274) que o tempo confere e, como se de um filme, de um «Documentário» (Andrade, 2002, 881-882) se tratasse, o sujeito deste ciclo de memórias, «No Hotel dos Viajantes se hospeda/ incógnito./ Lá não é ele, é um mais tarde/ sem direito a usar a semelhança» (id., 881), e

*Tudo regista em preto-e-branco
afasta o adjetivo da cor
a cançoneta da memória
o enternecimento disponível na maleta.
A câmara
olha muito olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita. (id., 881-882)*

Metonicamente, a escrita é então a experiência da palavra em registo, sem cor, «carruagem/ de fugir de mim e me trazer de volta/ à casa a qualquer hora num fechar/ de páginas» (id., 991-992); aquela viagem que é «fuga relativa», para a ilha,¹²⁸ de modo que, à semelhança do (outro?) diário, «Observador no escritório», o sujeito-poeta escreva «por força de motivação psicológica obscura, inerente à condição de escritor, alheia à noção de utilidade profissional» (Andrade, 2003, 965). Mais que isso. Que o poeta escreva daquela perspectiva de quem observa de longe e capta o real, em movimento, através do *travelling* que impõe à sua memória. Perto do real passado que retrata – «Eu não contei o meu passado, eu procurei vivê-lo

¹²⁸ «Minha ilha (e só de imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente. Porque esta é a ciência e, direi, a arte de bem viver; uma fuga relativa, e uma não muita estouvada confraternização» (Andrade, 2003, 231).

aqui e agora» (Saraiva, 2000, 18) – e longe de um real presente de «humanidade desiludida» (Andrade, 2003, 1084)? Com o poema «As arcas e os baús» de *Discurso de Primavera e Algumas Sombras* percebe-se melhor esta escrita entre planos que desconcerta e desafia o seu leitor para uma constante questão:

Não canto
as armas e os barões assinalados.
Canto
as arcas e os baús de Minas Gerais
já sem ouro e diamantes,
sem escrituras de terras e escravos,
sem belbutinas, veludos,
chamalotes,
rendas.

Canto
as arcas e os baús despojados
de turvos segredos familiares,
mas guardando ainda e sempre
um não sei quê de eterno,
a respiração discreta, o silêncio,
a vida recolhida
dos mineiros do Setecentos,
que lara Tupinambá, o lindo nome,
veio mostrar na Galeria Chica da Silva
recriando com flores? criando
o tempo-e-alma em forma de objeto. (Andrade, 2002, 790)

A poesia drummondiana enuncia metapoeticamente quais os objectos motivadores do seu projecto de escrita. A partir de uma referência intertextual à poética camoniana, lê-se um sujeito de escrita que peremptoriamente, à semelhança da atitude assumida no poema «Nudez» de *A Vida Passada a Limpo*, nega um canto (e não o canto).¹²⁹ Mas em 1977 apresenta uma alternativa à sua negação: «Não canto/ as armas e os barões assinalados./ Canto/ as arcas e os baús de Minas Gerais». A poesia é feita por um sujeito que recusa uma realidade macro-social e a substitui por um contexto real micro-social, Minas Gerais e a sua família. Seguramente a relação do sujeito com o real não é descurada e é substituída por um espaço mais íntimo, mais particular, porém a questão permanece para o leitor: Esta criação literária de «tempo-e-alma em forma de objeto» que coloca a linguagem

¹²⁹ Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida. (id., 419)

poética drummondiana, naquele espaço autónomo de «vida recolhida» é a mesma que recolhe a um silêncio absoluto?

Equívoco consciente. Como já houve oportunidade de observar, quando a poesia drummondiana assume directamente a sua autonomia, fá-lo a partir de um espaço de refúgio individual, mas que mantém sempre e inevitavelmente uma relação também directa com o real empírico, pois esta é a condição de ser da poesia drummondiana.¹³⁰ A escolha de uma visão poética em perspectiva não foi nos anos 40, nem é nos anos 60 e 70 a escolha de um poeta alienado da sua realidade. Curiosamente, nos anos 80 e em entrevista a Arnaldo Saraiva, é o próprio Drummond que desmistifica a presente questão, relativa a *Boitempo*, quando fala da falta de confiança do público nesses seus livros de «memórias poéticas»:

Não tenho a certeza de que meus últimos livros, de memórias poéticas, receberam o mesmo favor público de outros anteriores. Houve mesmo opiniões restritivas, que de certo modo me convidavam a retomar temas sociais, fugindo ao confessionalismo autobiográfico. Opiniões respeitáveis sem dúvida. Mas que poderia eu fazer se o que me tentava, nesses últimos anos, era exatamente a técnica das memórias em verso, presentificadas? Eu não contei o meu passado, eu procurei vivê-lo aqui e agora. Se deu certo ou não, os leitores que o digam. Engraçado é que, ao me cobrarem poemas «sociais» ou que nome tenham, não se lembraram de que com frequência ocupo meu espaço de cronista com poemas sobre a favela, a poluição, a injustiça, a violência e demais temas do género; não repararam no meu *Clorindo Gato*. Ou querem que eu repita a vida inteira a Rosa do Povo? (Saraiva, 2000, 18).

Neste contexto, o cronista assume a sua posição de escritor engajado num projecto de participação, que não se alienou da realidade; simplesmente mudou de perspectiva. Tomou aquela perspectiva de filósofo, que Linda Hutcheon associa à própria condição do artista pós-moderno (1989), cuja escrita não é determinada por regras preconcebidas, mas sim pelo o que o texto reclama na sua essência criadora. E neste sentido, concorde-se com Vagner Camilo, que a sua óptica não é a de um filósofo como Jean-Jacques Rousseau que encara a ilha como espaço de isolamento completo (2001); é antes a de Montaigne que se isolou num espaço também familiar e a partir daí contemplou e interveio no mundo (Starobinski, 1993).¹³¹ Drummond

¹³⁰ «É pela linguagem, parece dizer Drummond, que se consegue apreender a eterna metamorfose do real; a linguagem é o nosso único guia num universo, em que isto é sempre (também) aquilo» (Merquior, 1975, 203).

¹³¹ A perspectiva poética de Drummond permanece a mesma que, em 1952, levava o autor a apresentar a «ilha», paradoxalmente, enquanto espaço de evasão e concomitante engajamento: «De há muito sonho esta ilha, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: “Como podemos amar as ilhas, se buscamos o centro mesmo da ação?” Engajados, vosso engajamento é vossa ilha, dissimulada e transportável. Por onde fordes, ela irá convosco. Significa a evasão

reservou a poesia essencialmente para o «confessionalismo autobiográfico» e a crónica para o seu projecto de participação social.¹³² Procurou em *Boitempo* um «Fim» para aquela história de «Infância» de Robinson Crusóé:

Por que dar fim a histórias?
Quando Robinson Crusóé deixou a ilha,
Que tristeza para o leitor do *Tico-Tico*.

Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira,
na exemplar, na florida solidão,
sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.

Largaram-me entre marinheiros-colonos,
sozinho na ilha povoada,
mais sozinho que Robinson, com lágrimas
desbotando a cor das gravuras do *Tico-Tico*. (Andrade, 2002, 989)

Fechou um ciclo de memórias, mas não se despediu da ilha. Desde 1952, das suas «Divagações sobre as ilhas», guardou o sentido da autonomia da sua criação poética e aquela liberdade individual consciente que aplicou em toda a sua arte: «A ilha é, afinal de contas, o refúgio último da liberdade, que em toda a parte se busca destruir. Amemos a ilha» (Andrade, 2003, 234).

A ilha é o «lugar da poesia» (Teles, 1985, 166) e é a partir deste ponto e para este ponto que se manifesta toda a metapoética drummondiana. As forças centrífuga e centrípeta da sua poesia são o que estimula um projecto de escrita que, nos seus últimos livros, sublinha a circularidade de um verso que se revê, através de uma

daquilo para que toda a alma necessariamente tende, ou seja, a gratuidade dos gestos naturais, o cultivo das formas espontâneas, o gosto de ser um com os bichos, as espécies vegetais, os fenómenos atmosféricos. Substitui, sem anular. Que miragens vê o iluminado no fundo de sua iluminação?... Supõe-se político, e é um visionário. Abomina o espírito de fantasia, sendo dos que mais o possuem. Nessa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito da imaginação, administra-a e até mesmo a tiraniza. Seu mito vale o da liberdade nas ilhas» (Andrade, 2003, 231).

¹³² Leia-se neste sentido um excerto da crónica «História do cidadão no poder», incluída em *Caminhos de João Brandão*, que é um exemplo, entre muitos, do contributo participante de Drummond, nesta época: «TODO O MUNDO SENTIU que a situação chegara a um ponto extremo de gravidade, quando, no sábado, a praia do Arpoador amanheceu interdita. Não era a situação sanitária, mas a situação político-administrativo-econômico-financeiro-militar-trabalhista-educacional-virtuoso-coreano-amazônico-ipasiano-café-soluviano-etc. O frescobol foi proibido, o surf também. O próprio mar recebeu intimação para não fazer muita onda; só a estritamente necessária para efeitos decorativos. Os banhistas entreolhavam-se, assustados, sem ousar comentários. Tinha chegado a hora.

A hora de quê, mesmo? O carro blindado parou junto ao edifício em frente à praia, onde reside em paz João Brandão. A alta patente desceu veloz, acompanhada de escolta, dirigindo-se ao apartamento do meu amigo. Alguns vizinhos já choravam pela sorte de João, que sairia dali preso, destinado sabe Deus a que exílio cruel, enquanto outros, menos emotivos, tomavam posição simplesmente para apreciar a cena de um bom ângulo visual» (Andrade, 2003, 582).

Sublinhe-se ainda que o facto de Drummond optar por direccionar a questão social, para as crónicas, não invalida que existam poemas que abordam a questão social e crónicas que se debruçam sobre questões metapoéticas.

memória confessa. Ainda que Drummond procure no seu passado, esta procura é a de todos os tempos. Deste modo, a questão metapoética, neste contexto, faz-se no encontro do poeta com linhas temáticas anteriores: a relação entre a palavra e a realidade; a definição e leitura poética da obra alheia, no sentido de uma autodefinição poética;¹³³ a procura do lugar da poesia e da própria poesia. A memória de uma vida é acompanhada, pelo lembrar de uma poética, que se divide entre a visão do jornalista e do poeta (Barbosa, 1986). Não obstante esta tomada do passado, a metapoesia drummondiana tem sempre confessadamente um elemento que é de simultânea repetição e estranheza:¹³⁴

É certo que me repito,
é certo que me refuto
e que, decidido, hesito
no entra-e-sai de um minuto.

[...]

É tudo certo e prescrito
em nebuloso estatuto.
O homem, chamar-lhe mito
não passa de anacoluto. (Andrade, 2002, 719-720)

Mas também de inventividade poética que confirma e amplia outras e sempre renovadas leituras. Na capacidade mnemónica e evocativa da poesia, a questão da auto-reflexividade drummondiana é feita sempre do imediatismo da operação de procura do lugar da poesia, que assume o texto como um espaço de implosão de novas ideias, novas formas, novas linguagens que primam pela ousadia de se refazer em diferentes corpos.

¹³³ «Às vezes é mais fácil para um poeta discutir o fenómeno poético ou artístico de uma maneira precisa ao distanciar-se dele, sem ser abertamente introspectivo» (Gledson, 1981, 131). «O escritor, ainda que escreva sobre outras pessoas e personagens, escreve sobre si mesmo» (Sant'Anna, 1980, 180).

¹³⁴ «A poesia de Carlos Drummond gira em torno de círculos concêntricos e, por isso, sempre volta aos mesmos temas e motivos, sem deixar de sofrer o impacto provocado pela passagem do tempo e das modas literárias» (Moisés, op.cit., LII).

2.7. Uma poética feita de *déjà vu*

A poesia não nos proporciona apenas um prazer estético, ela abala o nosso ser, abre-nos ao mundo, propicia a presença das coisas, faz-nos participar no mistério vivo do real.

(Rosa, 1991, 17)

Em matéria de reflexividade metapoética, a actualidade dos anos 80 e 90 brasileiros retém um espaço singular, onde se assiste a um reordenamento poético constante que não mais experimenta uma necessidade incisiva de ruptura com modelos anteriores. A poesia abriga o conhecido e reiteradamente constrói-se a partir de uma multiplicidade de perspectivas que estabelecem um diálogo inventivo com a tradição (Bueno; Miranda, 1999):

Na actualidade, cada poeta inventa sua poética, cria seus próprios limites. Nos anos 80 e 90 não há uma ruptura em relação às décadas anteriores, no sentido de surgimento de novas escritas. Não há mais «grandes gestos inaugurais», não se articulam grupos, não se escutam as vozes guerreiras dos manifestos. O que se ouve são vozes heterogêneas e de timbre marcadamente pessoal (id., 1999, 456)

Assim, acolhe-se a noção de que a produção poética é feita daquele sentimento de *déjà vu*, entre duas realidades temporais distintas, que se identificam, no impoder de um momento presente.¹³⁵ Porém, renovadas formas de pensar o objecto implicam inevitavelmente novas exigências artísticas e a última poesia drummondiana é exemplo ímpar desta realidade. Similarmente ao que acontecia com as poéticas dos anos 70, a poesia de Carlos Drummond, nas décadas subsequentes, constrói-se a partir do conteúdo de livros precedentes, mas acresce-se o facto da *arte poética* drummondiana, para além de retomar/repensar os temas desenvolvidos anteriormente, confirmar os argumentos iniciais da sua defesa poética. Há um reconhecimento por parte da poesia, a partir da poesia, em relação ao próprio projecto de escrita drummondiano que, após um período cúmplice de um espaço de «direção narrativa» (Merquior, 1978, 126) e de um tempo de rememoração poética,

¹³⁵ Note-se que o próprio Drummond, em entrevista a Arnaldo Saraiva, em 1981, ao ser questionado acerca da fase que a poesia atravessava, no Brasil, naquela época, faz referência precisamente a uma multiplicidade de vozes poéticas em formação, bem como àquela noção literária de reconhecimento/retorno a uma poesia já existente: «Ao contrário do que você supõe, não estou em dia com a poesia brasileira de hoje. Há inúmeros poetas em formação e desenvolvimento, e seria difícil acompanhar-lhes a evolução, não sendo crítico literário e tendo de exercer actividade jornalística regular [...]. Pelo pouco que observo, não se caracteriza, no momento, a existência de movimento ou tendência de renovação que permita pressentir conquistas importantes. Acho que, na maioria, o pessoal trabalha sobre o *déjà vu*. Mas, repito, não sou observador atento» (Saraiva, 2000, 22).

encontra, nas suas obras líricas das últimas décadas do século XX, um novo clímax poético. O último.

A Paixão Medida, em 1980, *Corpo*, em 1984, *Amar se Aprende Amando*, em 1985, *O Amor Natural*, em 1992 e *Farewell*, em 1996, são as partes que compõem o «corpo», a última poética de Carlos Drummond. Peça final de um puzzle artístico, este conjunto de obras é a sétima face do poeta-*gauche*, agora interessado particularmente nos temas do amor, da vida/morte, da presença de Deus, que marcam de forma peremptória a abordagem metapoética de então. A consciência ontológica e poética do escritor mineiro é o que motiva a diferença, neste contexto, onde toda uma poesia se coaduna com um retorno renovado e visível a linhas temáticas anteriores. Não obstante a totalidade das obras poéticas drummondianas, das décadas de 80 e 90, tomarem a metapoesia como processo de enunciação é indubitavelmente com a publicação do livro *A Paixão Medida* que a reflexão da poesia sobre a poesia alcança proporções singulares.

À semelhança do que acontecera, nos anos 60, com *Lição de Coisas*, o livro *A Paixão Medida* encerra um novo momento de síntese poética que será a referência por excelência para as obras posteriores. Ainda que sem aquela organização interna explícita, familiar ao leitor, da obra lírica de 1962, a poesia drummondiana e a sua linguagem, enquanto unidade de significação, em 1980, também possui uma estrutura em torno de variados *topos* poéticos, dentro dos quais se destaca a questão da própria poesia. Neste contexto especificamente metapoético, uma vez mais Drummond encontra forma de desconcertar o seu leitor, agora não pela novidade, mas antes pela sua capacidade inventiva de fazer do acontecido um momento renovado. Com «A suposta existência», um dos poemas que abre o livro de 1980, tome-se um ponto de partida convencional, para a *posteriori* ler a inconveniência de uma escrita que se insinua atrevida e reiteradamente arriscada:

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

[...]

Estrela não pensada,

palavra rascunhada no papel
que nunca ninguém leu?
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?

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

Ou tudo vige
planturosamente, à revelia
de nossa judicial inquirição
e esta apenas existe consentida
pelos elementos inquiridos?
Será tudo talvez hipermercado
de possíveis e impossíveis possibilíssimos
que geram minha fantasia de consciência
enquanto
exercito a mentira de passear
mas passeado sou pelo passeio,
que é o sumo real, a divertir-se
com esta bruma-sonho de sentir-me
e fruir peripécias de passagem? (Andrade, 2002, 1187-1188)

Ainda que no contexto da última poética de Carlos Drummond, é na interrogação que a escrita drummondiana revela a manifestação de uma incerteza que se lê poética e ontológica. Inserido no espaço dos últimos poemas publicados em vida, pelo poeta mineiro, a estruturação do presente poema consubstancia-se com a noção de uma poética que se aproximava de um desfecho, mas que nunca o sentiu como fim permanente.¹³⁶ Possivelmente sentiu como revisão. Deste modo, conjuga-se, na hipótese de uma existência, a relação heideggeriana entre o verbo e o ser que se articula com as noções paradoxais de abertura e de fechamento, subjacentes à questão da referência poética (Mendes, op.cit.). O encontro entre a palavra e o mundo é colocado entre vírgulas e interrogações que exprimem a dúvida, em relação à existência real desse mesmo mundo: «Existem as coisas/ sem ser vistas?»; «Existe, existe o mundo/ apenas pelo olhar/ que o cria e lhe confere/ espacialidade?», ou seja, será que o mundo é ilusão, até que seja visto? O objecto

¹³⁶ «Ainda que o ceticismo, o sentimento de desencanto, a tendência niilista e a perspectiva pessimista constituam os seus acentos dominantes, *Farewell* não é um livro-despedida unívoco nem monocorde» (Correia, op.cit., 172).

só existe a partir da existência do sujeito? Ou será ainda que «tudo vige/ planturosamente, à revelia/ de nossa judicial inquirição/ e esta apenas existe consentida/ pelos elementos inquiridos?». Após este cruzamento de perspectivas entre o primado do sujeito ou do objecto, a questão ontológica e poética atinge um espaço de interdependência tal que se verifica uma inversão de posições: o sujeito passa a objecto e o objecto a sujeito – «exercito a mentira de passear/ mas passeado sou pelo passeio,/ que é o sumo real, a divertir-se/ com esta bruma-sonho de sentir-me/ e fruir peripécias de passagem?». A procura poética projecta-se em procura ontológica, ou será o inverso?

Drummond, neste momento específico da sua arte, encontra nos temas ontológicos a identidade da sua poética. No entanto, a reflexão da poesia sobre a poesia lê-se nos intervalos desta reflexão heideggeriana sobre o ser. Inevitavelmente, a dita supremacia da questão ontológica ou da questão poética permanece, pois o sujeito e o objecto poéticos drummondianos articulam-se de tal forma que o sujeito, «objeto pensante, mas objeto» (Andrade, 2002, 1254), transforma-se no próprio acto de escrita:

Eis se delinea
 espantosa batalha
 entre o ser inventado
 e o mundo inventor.
 Sou ficção rebelada
 contra a mente universal
 e tento construir-me
 de novo a cada instante, a cada cólica,
 na faina de traçar
 meu início só meu
 e distender um arco de vontade
 para cobrir todo o depósito
 de circunstâncias coisas soberanas. (id., 1189)

Ainda que Carlos Drummond se encontre, num momento afastado temporalmente e inventivamente da sua referência poética de sempre, *A Rosa do Povo*, a leitura do poema sublinha que o trabalho da poesia sobre a própria poesia não é descurado. Permanece aquela perseguição (permita-se o substantivo), em ambos os sentidos, entre criador e criação, que o leitor acompanha, desde *Alguma Poesia*, e que, em 1980, assiste à aproximação de um culminar, com a metamorfose do sujeito em palavra – «ficção rebelada». Transmuta-se características entre

criação e criador que se aproximam cada vez mais, mas nem por isso a solução enigmática da poesia está mais perto. Na imagem daquela batalha «entre o ser inventado/ e mundo inventor» persiste a luta de sempre de Drummond com a própria poesia, que neste momento é feita, à semelhança do poema de 1942, «O lutador», corpo a corpo, «de novo, a cada instante, a cada cólica», no espaço poético:

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

A luta não cessa e integra novamente a negação e a dúvida como pré-requisitos permanentes desta «suposta existência» que é feita essencialmente de verbo e também da nostalgia da limitação desse verbo, em atingir a sua concretização global:

O verso não, ou sim o verso?
Eis-me perdido no universo
do dizer, que, tímido, verso,
sabendo embora que o que lava
só encontra meia palavra. (id., 1254)

O verbo é somente «meia palavra», «o pressentimento de uma palavra absoluta» (Rosa, 1991, 15). Confissão do limite tímido do verso ou de quem verseja? Independentemente de haver uma resposta imediata ou não para a presente questão, interessa sublinhar que a impossibilidade é repetidamente o poder de criação poética em Drummond:

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

Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos

todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a. (Andrade, 2002, 1207-1208)

No contexto específico da poesia de *A Paixão Medida*, o poeta mineiro substitui a implicitude de uma escrita que se lê nos seus primeiros poemas, por uma poética explícita *tout court*, que curiosamente se revê cada vez mais íntima e mais física naquela demanda poética de sempre. O sujeito e o objecto de escrita assumem uma nova configuração de proximidade, que é também feita de um acto de transmutação, que se lê curiosamente representado no presente metapoema. Pela intuição de um presente que reivindica uma mudança, desvenda-se um passado que já não oferece resposta às novas exigências que o sujeito reclama: «Já não quero dicionários/ consultados em vão./ Quero só a palavra». O poema exige «a palavra» que restitua a presença das coisas, concomitantemente com a projecção da sua própria ausência:¹³⁷ «Quero só a palavra/ que nunca estará neles/ nem se pode inventar», pois «a canção absoluta» «não se escreve/ à falta de instrumentos não terrestres» (Andrade, 2002, 1190). E como é que esse desejo de encontro do sujeito e da palavra se concretiza; como se materializa no verbo poético?

O silêncio é condição *sine qua non*, para que essa relação entre o sujeito e o objecto se consolide, para que o inexprimível possa penetrar no tecido do poema: «Quero só a palavra [...] mudos,/ saboreando-a». Através da criação da palavra, que se abre ao silêncio, este objecto de desejo ganha a concreção de uma presença viva, porém misteriosa, que somente permitiria que o sujeito(s) saciasse(m) o seu desejo calado(s), numa contemplação indizível. O silêncio enigmático será pois o espaço onde a palavra encerra as suas potencialidades, pelo *imponder de dizer* e pelo *poder de ser*. A palavra poética reclama através deste silêncio a sua presença, enquanto espaço organicamente estruturado: o poema que é, na sua essência, local de realização e de libertação desse silêncio (Rosa, 1991). É «esta estranha forma de se manter calado» (Sant’Anna, 1980, 138), esse desejo substantivado que dinamiza

¹³⁷ Leia-se a opinião que é de António Ramos Rosa que vê, numa análise geral da poesia moderna, a «ambivalência humana» como origem desta «ambivalência poética», que acompanha de forma peculiar a metapoesia de Carlos Drummond: «Na verdade o ser-no-mundo implica duas instâncias opostas e complementares: uma é a participação imediata e contínua no mundo através dos nossos sentidos e estruturas corporais, a outra é a separação que existe entre o ser humano e o real. [...] Esta ambivalência da realidade humana está na origem da ambivalência poética, ou seja da sua vocação para a restituição da presença e da ausência que lhe é inerente. A linguagem reflecte esta dualidade na medida em que, por um lado, restitui a presença das coisas e, por outro, as converte na sua própria ausência. Esta ambivalência, que, aliás, existe ao nível da linguagem não poética, é uma implicação mútua e simultânea da presença e da ausência, de tal modo que se pode dizer que a presença das coisas é a presença da ausência ou presença ausente» (1991, 18).

a palavra metapoética de Carlos Drummond no espaço da sua poesia dos anos 80. A palavra assume uma concreção manifesta, de tal modo que exhibe uma configuração autotélica que parece conter o fim em si mesmo como um espaço, «que resumiria o mundo/ e o substituiria». «A Palavra», à semelhança do poema «O nome», é conteúdo e continente – «dentro da qual vivêssemos/ todos em comunhão» – que possibilita o encontro entre o sujeito e o objecto da poesia, num silêncio que já é conhecido, mas que neste espaço projecta-se, numa nova forma, um corpo, e «eis que se revela o ser, na transparência/ do invólucro perfeito» (Andrade, 2002, 1233):

Coxas bundas coxas
 bundas coxas bundas
 lábios línguas unhas
 cheiros vulvas céus
 terrestres
 infernais
 no espaço ardente de uma hora
 intervalada em muitos meses
 de abstinência e depressão. (id., 1373)

Através da metáfora do corpo, que é dinamizada repetidamente pela poética drummondiana dos anos 80 e 90, é projectada a anulação da clássica dicotomia entre sujeito e objecto de escrita. O Verbo torna-se carne (Sant’Anna, 1980) e uma nova imagem de sensualidade é o elemento de troca entre o interior e o exterior do texto. A poesia surge antropomorfizada; é «corpo quase, muito mais que corpo» (Andrade, 2002, 1214) revelador de sentido:

Trocaica te amei, com ternura dácila
 e gesto espondeu.
 Teus iambs aos meus com força entrelacei.
 Em dia alcmânico, o instinto ropálico
 rompeu, leonino,
 a porta pentâmetra.
 Gemido trilingo entre breves murmúrios.
 E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
 senão a quebrada lembrança
 de latina, de grega, inumerável delícia? (id., 1189-1190)

Na medida imposta pelo vocabulário técnico da métrica e da prosódia greco-latina é projectada a sensualidade de um acto amoroso que, no contexto da poética de *A Paixão Medida*, se lê igualmente poético. Pela memória de um passado, o sujeito

desenha esta imagem de um corpo, que reúne a forma de um agrupamento de sílabas métricas, para denunciar uma presença feminina e sensual, que é *topos* poético recorrente nesta época literária. Assiste-se à antropomorfização da poesia drummondiana que confessadamente assume o que o próprio Drummond revelou, em 1981, a Arnaldo Saraiva:

Em momentos de desamparo, eu prefiro procurar um livro do que procurar uma bebida ou um álcool. O livro me dá muito mais tranquilidade; a literatura me traz um conforto que só a voz dos amigos, dos companheiros realmente mais próximos me oferece. Então é como se fosse uma companhia viva, a companhia de um escritor de há séculos passados ou de um escritor presente, do meu tempo, mas que me impressiona, que me interessa muito, eu a tenho como uma presença humana (2000, 25).

A presença humana é a de um objecto e do seu sujeito que, de forma insinuante e insinuada, se conjugam, no dinamismo daqueles versos, pelo que contém de energético e erótico. O poema surge como um *meta-objecto* (Sant'Anna, 1980, 199), que contém sujeito e objecto como seres indissociáveis de um mesmo sistema organizado, e uma nova unidade (clímax) é conquistada, através da dinâmica subjacente à relação eu-outro que neste momento toma novas proporções e novas exigências. Através da analogia estabelecida entre o acto amoroso e o acto de criação poética, o sujeito e o objecto fundem-se, elidindo a cisão entre amante e amado, criador e criatura, pela acção do verbo de Eros que reúne, junta e mistura.¹³⁸ A poesia funde-se em sujeito-objecto do mundo que recusa a atitude do *gauche*, que inicialmente observava à distância o seu objecto, numa postura marginal. No drama da criação, esta presença da imagem do corpo como lugar de escrita «não pode, pois, ser entendida apenas como efeito de interiorização ou circunscrição auto-referencial, mas também – e sobretudo – como sinal de um dinamismo redentor de abertura ao mundo» (Mendes, op.cit., 20). Na verticalidade de uma época que se reinventa na singularidade de cada escritor escrever uma poesia que se auto-regula, enquanto linguagem independente (Bueno; Miranda, op.cit.), o poema drummondiano revela-se enquanto unidade orgânica, que cria um mundo interior, ao mesmo tempo que o abre ao mundo exterior (Collot, op.cit.). Sublinhe-se que não

¹³⁸ Em entrevista a Geneton Moraes Neto, Drummond faz referência justamente a esta relação metafórica entre o acto de escrita e o acto amoroso: «Você sabe: pelo menos na minha experiência pessoal, há uma emoção grande e uma alegria no momento de escrever o poema. Uma vez feito, é como o ato amoroso. Você sente o orgasmo, sai a poluição e depois aquilo acabou» (Neto, 1994, 44).

mais é observado o *gauche* «torto no seu canto», mas antes integrado na intersecção do verbo e do ser:

Duas riquezas: Minas
e o vocábulo.

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

Numa, descansar de outra. Palavras
assumem código mineral.
Minérios musicalizam-se em vogais.
Pastor sentir-se: reses encantadas. (Andrade, 2002, 1197)

Na unidade poemática de «Património», observa-se em pequena escala o que o leitor encontra, de uma forma geral, na poética drummondiana dos anos 80 e 90: um cruzamento poético, entre duas realidades, que explicitamente não mais recusa a experiência do mundo. O sujeito da escrita miscigena o espaço de Minas no/com o espaço do vocábulo/palavra, pelo que contêm de comum e assiste-se à revisão de uma paisagem que é vocabular, bem como à reinterpretação de um espaço físico: Minas (província). Porém, o poema determina uma revisão da condição da província, que não é caracterizada em oposição ao resto do mundo; antes surge integrada nas experiências vividas pelo sujeito (Sant'Anna, 1980, 71). O metatexto toma as proporções de espaço de retorno, onde a simbiose entre o mundo e a linguagem permite a recolha de metáforas e imagens, no mundo extraliterário, que definirão *a posteriori* a poética drummondiana.

O contexto da última, porém não definitiva – «Condenado a escrever fatalmente o mesmo poema/ e ele não alcança perfil definitivo» (Andrade, 2002, 1257) – poética de Carlos Drummond é o de uma auto-reflexão que toma a linguagem, enquanto meio de interpretação do sujeito e do seu objecto, bem como dos mesmos na sua relação com o mundo. A experiência do mundo está implícita naquele conceito de corpo, que é espaço privilegiado de escrita, ou melhor, é a própria escrita, a própria poesia (Mendes, 2002). É nesta escolha de um amor erótico pela linguagem, que se lê um desejo que persiste pela cumplicidade que se efectua, entre quem (se) escreve e o que é escrito – «celui qui veut écrire doit savoir qu'il commence un long concubinage avec un langage» (Barthes, 1964, 14). A cumplicidade que se adivinha nesta relação directa que Drummond estabelece entre

o amor e a poesia, de uma forma mais explícita, no livro *A Paixão Medida*, talvez seja o que tenha levado o poeta a escrever, somente neste contexto, a sua manifesta «Arte poética»:

Uma breve uma longa, uma longa uma breve,
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura,
conforme a cor da vida no papel. (Andrade, 2002, 1189)

O leitor da obra lírica drummondiana é surpreendido em 1980, pela expectativa de uma definição explícita de arte, sugerida pelo título do presente metapoema, que emerge pela necessidade que o texto apresenta de *se dizer*, no próprio momento em que se constrói. No entanto, a explicitude desta definição não surge. É apenas reticentemente sugerida, numa aproximação que é feita aos modelos de escrita classicistas, através de alusões explícitas à métrica greco-latina. O presente espaço poemático não apresenta nenhuma exceção significativa que o diferencie de outros metapoemas que, apesar de não possuírem nos seus títulos a manifesta nomeação clássica – «Arte poética», se constroem em torno da questão da própria estruturação poética. Não obstante este facto, a poesia de Carlos Drummond consegue sempre acrescentar algo ao que foi criado anteriormente. A poesia revê-se, mas o desejo de escrita persiste de uma forma sempre renovada.

À semelhança do que acontece, no livro de 1980, em 1984, com *Corpo*, o sujeito está mais consciente do que nunca desta condição de procura constante e inconclusiva que esse desejo pressupõe:

Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.(id., 1256)

O espaço poemático é feito também da revelação poética que não significa ruptura, mas sim ciência, maturidade. «A chave», outro poema do livro de poesias, publicado logo após *A Paixão Medida*, guarda exemplarmente a noção do «Segredo», de *Brejo das Almas*, com a particularidade de acrescentar o conhecimento de um poeta octogenário que reconhece no segredo a condição da sua própria escrita:

E de repente
o resumo de tudo é uma chave.

A chave de uma porta que não abre
para o interior desabitado
no solo que inexistente,
mas a chave existe.

Aperto-a duramente
para ela sentir que estou sentindo
sua força de chave.
[...]

[...]
A porta principal, esta é que abre
sem fechadura e gesto.
Abre para o imenso.
Vai-me empurrando e revelando
o que não sei de mim e está nos Outros.
O serralheiro não sabia
o ato de criação como é potente
e na coisa criada se prolonga,
ressoante.
Escuto a voz da chave, canavial,
uva espremida, berne de bezerro,
esperança de chuva, flor de milho,
o grilo, o sapo, a madrugada, a carta,
a mudez desatada na linguagem
que só a terra fala ao fino ouvido.
E aperto, aperto-a, e de apertá-la,
ela se entranha em mim. Corre nas veias.
É dentro de nós que as coisas são,
ferro em brasa – o ferro de uma chave. (id., 1245-1246)

A fusão entre sujeito e objecto é cada vez mais real. Trespagam-se espaços particulares e mais uma vez sujeito e objecto encontram-se, misturam-se, de tal modo, como se a chave e o sujeito não fossem uma metáfora, mas sim a metonímia um do outro: «E aperto, aperto-a, e de apertá-la,/ ela se entranha em mim. Corre várias veias». O poeta, «serralheiro não sabia/ o ato de criação como é potente/ e na coisa criada se prolonga,/ ressoante» este é «empurrado», pela própria escrita e na sua última poesia aprende uma nova lição de vida poética: «O problema não é inventar. É ser inventado/ hora após hora e nunca ficar pronta/ nossa edição convincente» (id., 1258). A procura do lugar da poesia, que o leitor recorda de espaços poemáticos drummondianos anteriores persiste. O seu lugar é conquistado precisamente por esta condição incessante de procura. A linguagem autonomiza-se e o poeta é «escravo da matéria anunciada» (id., 1253), pois «a ode cristalina/ é a

que se faz sem poeta» (id., 1250): A poesia fica independente do poeta? O poeta é a própria linguagem.¹³⁹

Hoje sou costurado, sou tecido,
sou gravado de forma universal,
saio da estamperia, não de casa,
da vitrina me tiram, recolocam,
objeto pulsante mas objeto
que se oferece como signo de outros
objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou coisa, coisamente. (id., 1254)

No presente poema, «Eu, etiqueta» (id., 1252-1254), Drummond concentra a outra face da antropomorfização do objecto, ou seja, a coisificação do sujeito,¹⁴⁰ e recupera, na sua última poética, a mesma noção de capitalismo que assombrava a condição da sua própria poesia nos anos 30.¹⁴¹ O poeta revê-se novamente «sobrevivente» à «morte» da poesia,¹⁴² através de um acto de escrita que é de vida. Esta poesia que, segundo o próprio poeta, é escrita sob a mesma emoção,

¹³⁹ *Luís, homem estranho, pelo verbo
és, mais que amador, o próprio amor
latejante, esquecido, revoltado,
submisso, renascendo, re florindo
em cem mil corações multiplicado.
És a linguagem.* (id., 1227)

¹⁴⁰ Diz Octavio Paz: «El poeta es, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto de la creación poética: es la oreja que escucha y la mano que escribe lo que dicta su propia voz» (1956, 162).

¹⁴¹ Diz Drummond, em 1987: «Há uma indústria no Brasil que acho horrível: é a indústria dos editores que comerciam os chamados poetas. Oferecem duas páginas de uma antologia em troca do pagamento de tanto. Então, aparecem sucessivamente, a cada ano, antologias de poetas que nunca foram poetas, coitados – e estão sendo explorados. Isso eu acho terrível.

Não exijam prefácios e posfácios
Ao ancião que mais fala quando cala» (Neto, 1994, 53).

¹⁴² Leia-se a seguinte reflexão de Gilberto Mendonça Teles, que constitui mais uma perspectiva, num tema tão sinuoso que é o da «morte» da poesia, face a sua falta de função na sociedade. O crítico coloca a presente questão ao nível da «morte» ou (in)existência de Deus: «Há pouco tempo assistíamos aos “funerais” do romance antigo. Já não havia mais lugar para o romance, exigia-se um *nouveau roman*, como se o tradicional e o renovador não pudessem fazer parte da mesma época, como se houvesse apenas um tipo de público para um tipo de literatura elitizada como ideal. De vez em quando aparece algum saudosista dizendo que a crítica está morta. Enfim, gente que não tem nada para dizer, mas que se sente impelido por tradição, dor de cotovelo, etc., a dar o seu palpite na literatura. Tinha razão o poeta: “*Et tout le reste est littérature*”...

Daí a conclusão, óbvia: é preciso crer na poesia como é preciso crer na existência do homem. Ela só desaparecerá quando o homem desaparecer. Mesmo assim sobreviverá na linguagem das coisas, à espera sempre de um criador (deus ou poeta) que novamente a pronuncie, e articule, tal como se fazia na mitologia primitiva» (1985, 79-80).

subjacente ao espaço preambular da sua obra poética, mantém o mesmo conceito (Saraiva, 2000)¹⁴³ e assiste à recuperação de um novo ciclo poético: a dessacralização da poesia.¹⁴⁴ O poeta não obstante apresentar um percurso poético que obedece de alguma forma a uma estrutura clássica – na leitura de um espaço preambular, outro de interrogação da tese apresentada nesse espaço inicial, e outro ainda de recuperação e síntese do que fora apresentado, em primeiro plano – prescinde daquela noção clássica de adoração da palavra, para não menos respeitá-la, mas sim tomá-la enquanto contingência, enquanto mundo (Lopes, op.cit.).

De uma forma mais explícita, em *A Paixão Medida*, e de um modo mais implícito, em *Corpo, Amar se Aprende Amando*, e nas suas obras póstumas (espécies de posfácios), *Amor Natural* e *Farewell*, é através de uma metamorfose poética, que os anos 80 e 90 reinauguram na poesia de Drummond, que o poeta de Itabira concentra a sua reflexão metapoética. Na imagem do corpo, a poesia recupera espaços literários anteriores, mas encontra também uma nova forma de se identificar com eles. O corpo/ser é a abertura da poesia à alteridade, à noção de que se estabelece sempre uma mediação com a experiência do mundo (op.cit., 2002):

A alteridade do mundo, que decorre da alteridade infiltrada no próprio funcionamento da linguagem, corresponde – nunca será demais sublinhá-lo – a um poder de referência acrescido, na medida em que a(s) imagem(s) do real que sobressaem do poema ultrapassam em todos os sentidos o «déjà vu» (id., 34).

Se de alguma forma a poesia drummondiana dos anos 30 é revista, na sua poesia dos anos 80 e 90, se há uma recuperação do que foi o projecto drummondiano, no fim do mesmo, estes livros são a corporificação de duas escritas distantes temporalmente, que recuperam neste contacto a unidade primordial da *arte poética* drummondiana. Este encontro com o outro dentro da própria poesia não pode ser lido como identificante ou objectivante, mas sim modificante e mundificante

¹⁴³ Cite-se um excerto de uma das poucas e últimas entrevistas que Drummond concedeu. À questão de Arnaldo Saraiva, «Escreve agora [1986] a poesia com o mesmo impulso ou com a mesma emoção com que a escrevia no início?», o poeta mineiro respondeu da seguinte forma: «Eu acredito que fundamentalmente é a mesma, porque o meu conceito de poesia permanece o mesmo, apenas a frequência do acto poético é menor, porque eu, no momento, não tenho os mesmos impulsos que tinha em outras épocas para fazer poesia» (id., 24).

¹⁴⁴ A opinião é do próprio Drummond de Andrade, que em entrevista a Geneton Moraes Neto, em 1987, desabafa e acusa: «Os tempos estão ruins. É um fenómeno universal, uma espécie de deterioração dos conceitos e do sentimento estético. Em qualquer país do mundo é a mesma porcaria! E não só em poesia como em literatura em geral, nas artes plásticas e até na música. É uma cacofonia de sons que não me parece que seja uma coisa agradável ao ouvido ou à vista. É um fenómeno universal, porque, com a massificação dos meios de comunicação, tudo ficou igual no mundo inteiro» (Neto, 1994, 22).

(Collot, op.cit., 174), pois apesar de Drummond afirmar que o seu conceito de poesia permanece o mesmo o processo de concretização poética é diferente. Esta articulação integradora e diferenciada que existe entre os livros de poesia drummondiana revela que «toda a escrita é referencial, isto é, que não há poesia que fale apenas de si própria, mas mostra também como o referente é sempre ex-crito, isto é, que não há poesia que, ao falar do resto, não fale de si própria» (Pereira, 2002, 104).¹⁴⁵ A «ex-crita» do corpo é a condição renovada da poesia se reinventar num espaço que é de despedida, mas nem por isso de fuga da realidade, pois o mundo permanece integrado na plenitude daquele desejo de uma escrita feita de *déjà vu* e de renovação. Mais. A excelência do passado literário drummondiano não é impedimento de transformação e renovação criativas, porquanto os últimos livros de poesia são a demonstração da coerência e experiência da totalidade da obra poética de Drummond (Gledson, 1981).

E porque esta focalização da poesia na poesia ultrapassa o espaço poemático, explore-se um último capítulo, na conexão que se lê entre a palavra e a imagem, pois «la métalangage n'a pas pour seule fonction de parler de la langue à laquelle il appartient» (Rey-Debove, 1978, 4).

¹⁴⁵ «O poema pode enrolar-se em bola, mas fá-lo ainda para voltar os seus signos agudos para fora. Ele pode, sem dúvida, reflectir a língua ou dizer a poesia mas nunca se refere a si mesmo, nunca se move por si como estes engenhos portadores da morte. A sua ocorrência interrompe sempre, ou desvia, o saber absoluto, o ser junto de si na autotelia. Este “demónio do coração” jamais se congrega, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte, preferia deixar-me despedaçar por aquilo que sobre ele avança» (Derrida, 2003, 10).

A METAPOESIA E A *EKPHRISIS* DRUMMONDIANAS

Os objectos estão a modificar-se profundamente. Tornou-se evidente que a linguagem não é um puro signo, e que nem tudo é produto da linguagem. Depois da separação total (as coisas em si versus o sujeito transcendental), depois das aventuras da mediação, depois dos equívocos da incomensurabilidade entre os dois pólos, tudo está a ser agora objectalizado pela imagem.

(Mourão, 2001, 291)

1. A poesia entre a imagem e a palavra

Às actuais concepções artísticas associa-se uma praxis literária pluridimensional e heterogénea que não ignora a dinâmica evolutiva da tecnologia, nas relações que se estabelecem entre os domínios da imagem e da palavra. A imprensa, a fotografia, a televisão, o cinema, o computador, a internet são espaços únicos desta evolução de uma «civilização da imagem» (Joly, 1996, 116), que é assimilada pela literatura (poesia) através de um percurso de transformações, que acompanham a acção subversiva de uma era electrónica, recentemente superada pela força de uma era informática (Barbosa, 1996) ou pelo poder de revolução de uma cibercultura que não permite que a literatura permaneça alheia a este contexto de impetuosa proliferação do real.

«O Império dos Signos substitui o Império do Meio» (Mourão, op.cit., 291) e

não há dúvida de que estamos mergulhados num universo de sinais em que predomina o estado virtual da maioria deles [...]. Esta realidade nova é particularmente flagrante no domínio das imagens. A grande massa das imagens que recebemos já não provém do mundo das coisas ou do mundo dos sonhos. E para o domínio da palavra algo de equivalente se está a passar [...]. O ciberespaço não é apenas uma nova tecnologia, mas uma nova forma de escrita e uma nova filosofia, pronta a conquistar o mundo, portadora de consequências económicas, sociais e culturais revolucionárias (Barbosa, 2001, 303-304).

Novos comportamentos, novas resistências, novas questões perfazem esta realidade cibernética e as consequências surgem:

A realidade é aquilo a que chamamos à nossa melhor interpretação. A realidade já não é algo dado, os factos brutos *não dizem (não são nada)*; a realidade é-o enquanto expressão mediada, interpretação, racionalização; virtualizada, sujeita a múltiplas possibilidades dos processos mediados da expressão. Não está aqui nem ali: é constituída pela interacção entre um texto, seja um livro ou o mundo, e um intérprete que questiona (Mourão, op.cit., 290).

Inutiliza-se a clássica relação mimética do real para criar um espaço novo, o ciberespaço, o virtual. Uma outra dimensão (cibernética) permite novas conjugações entre a imagem e o verbo e assiste-se à massificação de um interesse comum nestes dois domínios, pela pluralidade de relações existentes entre uma nova forma de ver e de escrever a realidade (Oliveira, 1999).

Uma questão actual que não é nova. À semelhança da questão da auto-referencialidade, esta ligação entre a palavra e a imagem, entre a poesia com a forma visual, encontra as suas origens na Antiguidade Greco-Latina e acompanha todo o percurso evolutivo da literatura até à contemporaneidade (id.).¹⁴⁶ É na actualidade de uma «estética antilessinguiana» (Parret, 2001, 203),¹⁴⁷ que anula de forma determinante a oposição entre as artes do tempo e as artes do espaço, que «a marcação de um ponto de vista singular é cada vez mais dissolvida numa multiplicação de olhares» (Mah, 2002, 132). Acentua-se um contexto de convergência artística e a arte aposta na osmose da imagem e da palavra, numa arte intersemiótica, numa literatura que não pode ser concebida enquanto fenómeno artístico isolado (Oliveira, op.cit.).

A literatura abre-se ao plural e a esta tendência actual de interpenetração artística associa-se uma prática poética de enunciação peculiar, a *ekphrasis*, pela capacidade que a poesia tem de apreender «discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes» (Avelar, 2006, 9). «This desire to see the world [captured] in the Word» é o significado original atribuído, pelo crítico Murray Krieger (1992, 11), a esta escrita que utiliza a descrição, desde a Antiguidade Clássica, como estratégia de expressão, por excelência, para expor as relações que se estabelecem, neste contexto de convergência entre artes.¹⁴⁸ No entanto, a presença desta escrita de cariz interartístico, no espaço cultural contemporâneo, tem

¹⁴⁶ Desde a máxima de Simónides, da poética de Platão e de Horácio, passando pelo Renascimento – e pela atenção dedicada à fórmula horaciana *ut pictura poesis* – até aos séculos XVIII e XIX, com as teses de Lessing, e, com o Simbolismo de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, o tema da correspondência das artes foi teorizado e desenvolvido de uma forma determinante, para a abordagem desta questão, no século XX (Avelar, 2006). Esta linha de realização estética das correspondências entre a forma verbal e a forma visual, entre a literatura e as artes visuais, em particular a pintura, tornar-se-á um princípio dominante, na produção estética do Modernismo, essencialmente, com as vanguardas históricas, na afirmação do próprio conceito da modernidade (Aguar e Silva, 1990), e, com a segunda metade do século XX, desenvolver-se-á um novo espaço de encontro entre a poesia e as outras artes, com a incorporação dos já referidos recursos imagéticos das novas tecnologias – elementos efectivamente renovadores do código poético da contemporaneidade.

¹⁴⁷ «A estética contemporânea é uma estética antilessinguiana e aplica-se sobretudo às práticas pós-modernas da arte contemporânea que nos confronta com a “confusão das artes”. Para voltarmos à questão da interpenetração do poético, do musical e do plástico, podemos constatar que utilizamos os termos *melodia* e *métrica* tanto em poesia como em música, e o termo *harmonia* em todas as artes. Embora este termo encontre a sua aplicação ideal na música, aí designando a teoria dos acordes, “harmonia” aplica-se também às cores, e, em arquitectura, aos volumes e massas. Esta possibilidade assenta no facto de que as artes, na concretização das obras de arte singulares, têm *correspondências*, diria eu, objectivas, e que é desta forma que elas “comunicam” sincreticamente. [...] É evidente que a estética lessinguiana, com a sua rigorosa “divisão das artes”, já não tem nenhum impacte na produção artística do nosso tempo» (id., 203; 205).

¹⁴⁸ O interesse presente é o de recuperar o conceito de *ekphrasis*, no contexto literário actual, de modo que se possa introduzir a questão interartística, na poética drummondiana. Para um maior aprofundamento da tradição deste conceito e compreensão das suas variações semânticas, ao longo da evolução da literatura, leia-se, por exemplo: Bergmann, 1979; Krieger, 1992; Smith, 1995; Avelar, 2000.

superado a sua mais directa definição, enquanto «género de poesia que se caracteriza por descrever uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (Aguiar e Silva, 1990, 163) e tem-se afastado da percepção mimética do objecto defendida por Leo Spitzer (Krieger, op.cit.)¹⁴⁹. Este «fenómeno de transposição intersemiótica», como o define Aguiar e Silva, tem surgido também associado a uma estratégia enunciativa de recriação, comentário, exaltação e é o teórico que o afirma: «a poesia efrástica, isto é, como ficou dito, a poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)» (1990, 165). O trabalho desempenhado pelo poeta não será o de observador inactivo, mas sim de construtor, inventor e (re)criador de novas relações interartísticas.

As artes correspondem-se. Os artistas estabelecem diferentes diálogos com a realidade. A literatura não tem que se fechar em si mesma e abre-se a modalidades e técnicas inspiradas por outras artes. Tempo e espaço misturam-se para criar um mesmo objecto; há uma transposição/confusão de limites; deformam-se cânones e questões ressurgem,¹⁵⁰ agora, no contexto particular desta relação interartística: a poesia despersonalizou-se? Esta fusão entre as artes, este encontro com o outro é tão estreito, que já não permite estabelecer vínculos entre a palavra e a imagem? Neste contexto de convergência artística, há certamente espaço para a questão da metapoesia. Onde é que se estabelece (se existe) o vínculo entre a questão interartística e o fenómeno metapoético da auto-referencialidade?

As artes têm as suas especificidades e o estudo das suas correspondências não pode ser feito de modo precipitado. De modo que arriscar uma conclusão, acerca da questão da interartisticidade, não será o objectivo da citação que se segue:

Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressaram (Wellek; Warren, 1955, 165).

¹⁴⁹ «Ekphrasis, under this definition, clearly presupposes that one art, poetry, is defining its mission through its dependence on the mission of another art – painting, sculpture, or others» (id., 6).

¹⁵⁰ Refira-se que o objectivo presente não é o de reiterar a inviabilidade do carácter autotélico, desprovido de referencialidade, da metapoesia drummondiana, mas sim explorar em que medida uma dimensão interartística assiste ao fenómeno metapoético em Carlos Drummond de Andrade.

As «relações dialécticas» interartes assinaladas, por Réne Wellek e Austin Warren, serão antes um ponto de partida, para a análise dos poemas de Drummond, onde o verbo e a imagem se encontram; onde a *ekphrasis* convoca a presença de um diálogo com diferentes objectos, sejam eles poemas e poetas, quadros e pintores, fotografias e fotógrafos, filmes e actores/cineastas.

2. «Ut pictura (fotografia, fotograma) poesis»¹⁵¹

O panorama da poesia de Carlos Drummond ostenta uma relação efectiva com o espaço de criação das artes visuais. A escultura, a arquitectura, a fotografia, o cinema e, em especial, a pintura são alguns elementos correlativos de vários poemas, escritos em diferentes momentos da vida artística do escritor, que dão conta da abertura da poética drummondiana a novos espaços de alteridade.¹⁵² Com uma formação literária radicada no Modernismo no convívio com as vanguardas históricas que dinamizaram a integração das artes; com o contacto com a «inquietação intelectual» (Teles, 1994, 277) do tempo do pós-guerra, tornou-se inevitável o interesse do poeta mineiro pela questão interartística e consequentemente pelo espírito de abertura à mudança e à reflexão.¹⁵³

Diante do programa da Semana de Arte Moderna verifica-se, de imediato, o interesse típico da vanguarda brasileira nascente pelo discurso da integração das artes.

¹⁵¹ Título recolhido na leitura de um artigo de Pedro Serra, acerca de objectos fotográficos e cinematográficos, na poesia de Ruy Belo (2003, 89).

¹⁵² A questão da interartisticidade foi abordada, por Drummond, em vários textos em prosa e poesia e em diferentes contextos literários. No entanto, atente-se no facto de que a presente reflexão se reporta somente à actividade poética de CDA, exposta no livro (Andrade, 2002). O corpus de análise da poesia drummondiana irá incidir, sobre o período *Claro Enigma* (1951) a *Farewell* (1996), pois o objectivo não é o de proceder a uma análise exaustiva dos poemas de Drummond, que abordam o tema interartístico. Pretende-se sim privilegiar uma reflexão que realce perspectivas de análise ainda não contempladas, em alguns poemas; explore aqueles poemas menos considerados, pela crítica; percepcione as subtilidades desse diálogo entre as artes, no que diz respeito ao movimento reflexivo que acompanha esta «relação dialéctica»; e considere as implicações implícitas ou explícitas, para a questão da referencialidade, na metapoesia drummondiana.

Uma vez que esta convergência das artes visuais com a poesia, num mesmo espaço, é algo abrangente, na poética de Drummond, a presente reflexão interartes será direccionada proeminentemente para relação poesia/pintura, de modo que se alcance a verdadeira dimensão deste diálogo interartístico. A presente escolha prende-se, entre outros factores (como o grande número de poemas drummondianos acerca da arte pictórica), com o facto de que o preceito horaciano, *ut pictura poesis*, será considerado, durante todo o capítulo, na relação entre as diferentes artes e a poesia.

¹⁵³ Sobre a integração das artes no Modernismo brasileiro, nomeadamente, no que concerne à relação entre literatura e artes visuais, leiam-se, por exemplo, os capítulos 39 e 43 da seguinte obra: (Castro, 1999, 39-66; 119-39 respectivamente).

Sendo o Movimento Modernista predominantemente literário, a maioria dos seus membros não ignorava a importância para a linguagem poética do inter-relacionamento com as linguagens específicas de outras expressões artísticas. Além disso, para a explosão da dialética modernista, esses mesmos escritores sabiam que os produtos artísticos de tipo visual, antes de quaisquer outros, podiam exercer com eficácia o ato de provocação destinada ao público e finalizada à ruptura com as expressões da arte tradicionalista (Castro, 1999, 44).

Esse contexto de transformação frenética e de «crescente interação entre diferentes formas de expressão» (Avelar, op.cit., 160), que dominava a Semana de Arte Moderna¹⁵⁴; esse contacto directo com um movimento que apostava vivamente na procura incessante de novas estratégias de enunciação, que celebrava a reflexão poética, fez com que Drummond tomasse muitas vezes as outras artes e seus criadores como *leitmotif* da dinâmica do seu discurso.

A questão da interartisticidade e todo o processo de (in)definição dos limites das artes, que lhe subjaz, encontra espaço já em alguns poemas dos primeiros livros de poesia de Drummond. O ainda jovem poeta de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* aborda o tema de um modo subtil e reflectido que adivinha as abordagens futuras do fenómeno interartístico. Uma projecção/identificação do próprio poeta com outros artistas é a forma por excelência encontrada por Drummond, para abordar a questão, na fase inicial, da sua actividade poética. Com alusões intersemióticas a obras e artistas distintos, os seus poemas publicados entre os anos 30 e 40 desempenham a função de suporte de um discurso que se dinamizará reiteradamente em interrogação a outra linguagem. A escultura e o cinema são objectos de alguns desses poemas de então – «O vôo sobre as igrejas», de *Brejo das Almas* (1934); «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin», de *A Rosa do Povo* (1945) – que ostentam este contacto interartístico, entre a palavra e a imagem, e já evidenciam associações efrásticas sob o signo da meditação poética.

No entanto, a corporalização na poesia drummondiana desta relação com as outras artes, particularmente com a arte visual, será dinamizada, de uma forma mais activa, a partir de 1951, com *Claro Enigma*. É no campo literário dos anos 40 e 50 que renasce a tradição da imagem associada à palavra, numa nova configuração,

¹⁵⁴ «A Semana de Arte Moderna de 1922 [...] representou o primeiro esforço de conjunto dos escritores, músicos e artistas plásticos para a emancipação das letras e das artes brasileiras, estagnadas depois de muitas décadas, manietadas que estavam ao que de pior e mais reaccionário o século XIX havia produzido. Seu objetivo era sacudir o marasmo cultural e repensar estética e socialmente o Brasil, desatrelando-o das velhas amarras e lhe revelando o quanto o mundo se modificara, para que enfim pudessemos ingressar no século XX afinados com a modernidade que então se produzia» (Leite, 1999, 130).

que mistura sujeito e objecto de representação (Castro, 1999).¹⁵⁵ A maturidade literária – e mesmo pessoal – do escritor de Minas Gerais impõe uma organização do tema, de uma forma mais passional e construtiva, e o processo de alteridade inerente à questão interartística é dinamizado. É justamente nesse contexto de auto-reflexão que reside o interesse em saber até que ponto a formulação de espaços de representação de outras artes, no contexto específico da poesia drummondiana, pode ou não condicionar a auto-referencialidade do discurso poético e a sua relação com o mundo empírico.

2.1. «A plástica é vã, se não comove»¹⁵⁶

Com *Claro Enigma*, estava iniciada a «segunda maturidade» (Merquior, 1975, 124) de Drummond, a sua obra agora distingue-se pela regularidade com que o poeta anuncia peremptoriamente um ciclo de rememoração de outros artistas, através das suas artes. E fá-lo como? Com referências intersemióticas à outra arte, a poesia drummondiana configura a memória visual na reconstrução da percepção que o poeta tem do fenómeno interartístico.¹⁵⁷ Ao tomar, por exemplo, um quadro como objecto de escrita, não necessita da presença simultânea do poema e do quadro para o explorar. Este intenso diálogo entre a poesia e o seu objecto faz-se então através da capacidade mnemónica que a arte possui, para reproduzir uma realidade ausente (Krieger, op.cit.), para projectar o objecto artístico contemplado. Veja-se como exemplo o poema «A tela contemplada»:

Pintor da soledade nos vestíbulos
de mármore e losango, onde as colunas

¹⁵⁵ Note-se que a intenção presente não é a de estabelecer uma identificação directa entre a actividade literária de CDA, com a geração de 45 ou de 56, mas sim a de contextualizar a sua poesia, no espaço literário brasileiro de então. É Massaud Moisés que o afirma: «Drummond é poeta de seu tempo e faz questão de o ser, mas não se prende a nada que lhe tolha a individualidade» (op.cit., LII). Desde sempre, na opinião de Arnaldo Saraiva, revelou-se um «verdadeiro moderno [...] na sua consciência instrumental, que o levou à teorização poética, às experimentações poético-linguísticas e à recusa e ao “exorcismo” de modas literárias ou ensaísticas» (1989b, 22-23).

¹⁵⁶ (Andrade, 2002, 253).

¹⁵⁷ «O conhecimento vem de fora para dentro e vai a seguir de dentro para fora, sempre através do olhar, sempre centrado neste. Claro que o conhecimento que fica dentro (o da memória) facilmente se conceptualiza e dá lugar a um logos qualquer que substitui o acto de olhar e apreender concretamente, fonte única do conhecimento real» (Pimenta, op.cit., 208).

se deploram silentes, sem que as pombas
venham trazer um pouco do seu rufo;

traça das finas torres consumidas
no vazio mais branco e na insolvência
de arquiteturas não arquitetadas,
porque a plástica é vã, se não comove,

ó criador de mitos que sufocam,
desperdiçando a terra, e já recuam
para a noite, e no charco se constelam,

por teus condutos flui um sangue vago,
e nas tuas pupilas, sob o tédio,
é a vida um suspiro sem paixão. (Andrade, 2002, 253)

O poema exposto incorpora a capacidade da poesia tornar presente o seu objecto; toma referentes explícitos da arte pictórica e explora-os, não na sua materialidade imediata, mas sim na propensão que esses objectos têm de fazer despertar imagens – «vestíbulos de mármore e losango»; «colunas»; «finas torres»; «branco»; «terra»; «noite»; «charco»; «sangue» – através de uma característica particular à qual estão associados: a visualidade. A mesma capacidade de «dar a ver» que estimula, também em *Claro Enigma*, o poema «Contemplação no banco» (id., 254-256) que, apesar de não evidenciar uma relação interartística, é outro exemplo da faculdade poética drummondiana de dar forma verbal a imagens, através da intelectualização do que o sentido da visão faz despertar, como se se tratasse de uma *poesia meditativa*, onde «a observação aturada de uma paisagem ou cenário servisse de estímulo para o despertar da mente» (Camilo, op.cit., 217):

Vejo-te nas ervas pisadas.
O jornal, que aí pousa, mente.

Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.

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

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

Dissolvendo a cortina de palavras,

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

Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desorbitado,
para envolver tua efígie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre. (Andrade, 2002, 255-256)

O objecto quer-se visto, contemplado. Ver e dar a ver, através da palavra será a tarefa da poesia, neste contexto interartístico. Esta estabelece-se entre a imagem e o referente e a aparente linearidade da relação de imediação existente entre os códigos de linguagem da poesia e da pintura é questionada justamente, «porque a plástica é vã, se não comove»; se estes «sentimentos compartilhados» (Gledson, 2003, 258) não permitem uma relação entre o homem e o seu real. Ou seja, a hipótese de exclusão do vínculo referencial da poesia, neste espaço de conexão com a pintura, é negada.¹⁵⁸ Este vínculo da poesia drummondiana, relativamente a «emoções compartilhadas» (Gledson, 2003, 258), é assumido, mas fica claro que esta relação de convergência entre artes não pode invalidar um espaço de abertura entre a poesia e o mundo empírico.

A questão, como a própria poesia de Drummond, não é superficial e é tempo de abertura a novos espaços de análise.

2.2. Poesia – «objecto que se abre»

A relação entre os domínios da poesia e da pintura, no contexto cultural dos anos 50, encontra exemplos expressivos, na publicação dos livros *Viola de Bolso I e II*. Ao contrário de *Claro Enigma*, as referidas publicações, com «alguns poemas de circunstância», como diz Massaud Moisés (op.cit., LIII), não têm merecido uma atenção regular por parte da crítica. É certo que o conteúdo desses poemas muitas vezes roça a dedicatória do poeta a um amigo ou conhecido, que é artista e que merece a sua admiração ou respeito, porém não se pode ignorar que há nesse discurso enaltecido uma projecção/identificação entre artistas ou entre artes e que

¹⁵⁸ Nos estudos dedicados a este poema, destaque-se a análise feita por Vagner Camilo. Este estabelece afinidades entre o poema e a poética parnasiana, a partir de um paralelo semelhante, feito por Antonio Candido, em outro contexto poemático. O poema é explorado, sob a condição de *arte pela arte*, «mas o que o exílio revela aqui ao eu [...] é que nenhum contentamento pode ser alcançado pela arte purista» (op.cit., 197).

implícita ou explicitamente caracteriza a poética de Carlos Drummond de Andrade, justificando a presente reflexão.¹⁵⁹

Em *Viola de Bolso I e II*,¹⁶⁰ como no livro anterior, estabelecem-se subdivisões, sob uma temática comum. «Meigo Tom» foi o título seleccionado, para uma dessas subdivisões, que abarca um conjunto de poemas dedicados a diferentes artistas essencialmente de duas grandes áreas culturais – literatura e pintura. Neste espaço, os poemas assumem as dimensões das artes que comentam e são «objects-sujets» (Bachelard, 1978, 83), mas também «objets qui s’ouvrent» (id., 88).¹⁶¹ Estes poemas preconizam, por dentro da linguagem, uma abertura da poesia. Mas a quê? Coloque-se a questão ao poema, «Portinari»:

De um baú de folha-de-flandres no caminho da roça
 um baú que os pintores desprezaram
 mas que anjos vêm cobrir de flores namoradeiras
 salta João Cândido trajado de arco-íris
 saltam garimpeiros, mártires da liberdade São João da Cruz
 salta o galo escarlate bicando o pranto de Jeremias
 saltam cavalos-marinheiros em fila azul e ritmada
 saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem óculos, transfigurados
 saltam *caprichos* do Nordeste – nosso tempo
 (nele estamos crucificados e nossos olhos dão testemunho)
 salta uma angústia purificada na alegria do volume justo e da cor autêntica
 salta o mundo de Portinari que fica lá no fundo
 imaginando novas surpresas. (Andrade, 2002, 331)

O poema, qual matrioska, «objecto que se abre» ao «mundo de Portinari», surge após a acção desencadeada pela abertura de um baú, de um objecto que, tal como com a própria composição poemática, tem a capacidade de conter outros objectos. O baú é «um espaço de intimidade» (Bachelard, op.cit., 83) que o poema possui para antes guardar e agora revelar memórias, que autorizam a recuperação da arte de Portinari através da própria linguagem poética. O sentido da visão que, como já se verificou, permitiu a retenção de imagens é o mesmo que possibilita a

¹⁵⁹ Note-se que o crítico José Guilherme Merquior, aquando da análise de um desses poemas, acerca da outra arte, naquele caso o cinema, considerou este facto: «O “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” pertence, por assim dizer, a duas áreas temáticas da poesia drummondiana: o domínio das odes de celebração e o campo da poesia-sobre-a-poesia, ou metalirismo» (1975, 106).

¹⁶⁰ Os poemas, que fazem parte de *Viola de Bolso II*, mereceram a seguinte nota do editor, na publicação (Andrade, 2002, 361): «Os poemas de *Viola de Bolso II* que reproduzimos a seguir não estavam incluídos na pasta organizada por CDA».

¹⁶¹ Refira-se que a presente e futuras referências a Gaston Bachelard foram motivadas pela leitura da obra de Affonso Romano de Sant’Anna (1980).

visualização de um quadro de movimento e de cor, que é introduzido e sublinhado anaforicamente sob a forma verbal «saltar»: «saltam garimpeiros, mártires da liberdade São João da Cruz/ salta o galo escarlata bicando o pranto de Jeremias/ saltam cavalos-marinheiros em fila azul e ritmada/ saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem óculos, transfigurados/ saltam *caprichos* do Nordeste – nosso tempo/ [...] / salta uma angústia purificada na alegria do volume justo e da cor autêntica».

Essa dinâmica repetitiva de construção do poema enumera uma série de objectos pictóricos e faz adivinhar uma associação efrástica, entre os códigos da pintura e da poesia através de um discurso de enaltecimento que é feito à obra de Carlos Portinari. A *ekphrasis* assume assim os contornos de uma escrita que invalida o juízo restrito de simples descrição poética de uma obra de arte pictórica e anula o sentido mimético de representação dessa realidade. Pela memória é apresentado, de uma forma aparentemente aleatória, este espaço de criação pictórico que, apesar de permanecer «lá no fundo» de um baú, continua «maginando novas surpresas». O interesse reside nesse factor surpresa que permite que o processo de rememoração seja sempre o anúncio do novo¹⁶² – a capacidade de inovação ou de (re)criação da arte do pintor Portinari. A arte do pintor ou a do poeta? A realidade da pintura ou a realidade da poesia?

A identificação entre a figura do poeta e do pintor é real, bem como a convergência entre a poesia e a pintura. Num outro poema, do livro *Viola de Bolso II*, em que Portinari merece, junto de Guimarães Vieira, Percy Deane e Augusto Bandeira, uma outra homenagem, as duas artes unem-se para dizer o real: «Portinari pintura poesia/ abraçam-se compondo/ um sonho único e real» (Andrade, 2002, 382). As correspondências entre artes, de que falava o crítico Herman Parret, são indicadoras desta afinidade interartística que se vai tornando mais contígua com o avançar do percurso poético de Drummond, e que faz lembrar o lema horaciano *ut pictura poesis*, que «condensaba el espíritu del movimiento intelectual de la estética renacentista, manierista y barroca» (García Berrio, 1988, 16).

«Arte visual», título dado pelo poeta mineiro à poesia que, em contraposição a *Claro Enigma*, expõe a sua relação com a arte, é sintomático desta abertura da

¹⁶² «A identificação da poesia com a memória nunca significou a sua identificação com a simples preservação de informações do passado [...] justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva» (Lopes, op.cit., 74).

poesia drummondiana a contextos de alteridade artística. Referindo o primeiro motivo do poema, adverte que este é metalinguagem. Contudo, a relação de contiguidade interartística não se limita à apresentação manifesta da outra arte. Pela primeira vez, os seus artistas surgem também nomeados nos próprios títulos dos poemas: «Portinari», «A Guignard», «Tomás Santa Rosa», «A Sylvia Chalhéo», «A Dália Antonina». Drummond abandona a timidez, que reservava a outra arte ao contexto particular do poema, e assume a insinuação da *ekphrasis*. Consequentemente, confessa que o real, a partir do qual constrói esta poesia, que toma como objectos motivos efrásticos, é o real de outra arte, de outro artista. No entanto, ciente de que não há uma autonomia absoluta, um predomínio do objecto sobre o seu sujeito de enunciação. Há antes a necessidade de existir um objecto para que surja o texto efrástico, pois a sua existência depende, como a da própria poesia, do mundo quotidiano preexistente à escrita do poema (Martinho, 1996). Apesar das manifestas modificações que acompanham a evolução do fenómeno interartístico, entre as poéticas de *Claro Enigma* e *Viola de Bolso I e II*, mais uma vez a pintura, «dentro» da poesia drummondiana, funciona como motivo, como um meio para o poeta expor a sua relação com o mundo, com a realidade.

2.3. A poesia. A outra arte. A interrogação. A resposta.

A arte poética de Drummond é continente, mas também conteúdo. Toda a arte é linguagem (Dionísio, 1983); e fazer a análise de uma linguagem objecto, ao mesmo tempo que se faz a reflexão sobre a linguagem verbal (poesia) que suporta essa análise (Bauret, 1977), implica estar ciente da especificidade de uma metalinguagem, de um discurso auto-reflexivo que acompanha a escrita efrástica. Tome-se o exemplo da pintura.

Le langage est donc à la fois l'objet et le véhicule (ou le support) du discours sémiotique et par conséquent du métalangage. Ce qui signifie plus précisément qu'il s'agit en premier lieu d'appréhender le tableau comme un système de significations, et déjà en quelque sorte d'identifier le langage pictural (l'objet du discours) au langage verbal (le support du discours), puis de rechercher les éléments constitutifs du système: ce qui fait sens, ce qui fait signe (id., 27).

Ela é objecto e sujeito desse discurso intersemiótico e dessa metalinguagem; desse movimento de reflexividade que se encontra, de uma forma implícita ou explícita, na poética drummondiana que aborda a relação interartes. Uma linguagem funciona em função de outra linguagem (id., 26). Isso implicará uma subordinação? Ou será antes então uma insubordinação? As questões permanecem e é tempo de recuperá-las na própria interrogação que a arte drummondiana faz à arte de um outro representante do «movimento da modernidade» (Castro, 1999, 49),¹⁶³ Di Cavalcanti:

Que união floral existe
entre as mulheres e Di Cavalcanti?
Se o que há nelas de fero ou triste
A ele se entrega, confiante?

Que chave lhe deram, em São Cristóvão,
para abrir a porta dos olhos
– e no labirinto escuro se acendem
lumes de paixão, ignotos?

Quem lhe soprou a ciência plástica
de resumir em cor o travo
das mais ácidas, o mel intenso
de corpos que sonham dar-se?

E o que ele aprendeu do corpo
sem alma, porque toda a alma,
como uma víbora calma,
coleia na pele do rosto?

E essa pegajosa linguagem
de desejo a surdir da gruta,
e esse suspiro, ai Deus, telúrico,
de sangue moreno-sulfúrico?

É o Rio que, feito rio
de vivências, lhe flui nas tintas
de um calor pedindo nudez?
O engenho de cana avoengo,
a mastigar doçuras de vez?

São os instintos em grinalda,
em movimento lento e grave,
tão majestoso, que a pintura antiga
explode nos jogos modernos
da angústia?

¹⁶³ «Com a Semana de Arte Moderna, a importância das artes visuais como elemento de catalisação para o surgimento do gosto modernista se acentua. Além de Segall, Anita Malfatti e Brecheret, outros artistas evidenciam a própria pesquisa de vanguarda – como Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro – apresentando-se como ponta de lança no processo de formação do Modernismo brasileiro» (id., 120).

Tudo é pergunta, na criação,
 e tudo canta, é boca,
 no belveder dos sessenta anos,
 entre nuvens escravas.

Multiamante,
 Di Cavalcanti fez pacto com a mulher. (Andrade, 2002, 437-438)

Numa poesia que surge cada vez mais associada à exploração da memória e ao próprio conceito de imagem, o poema «Pacto» representa um esforço consciente, para superar o tempo, a partir da reconstituição desse mesmo tempo (Sant’Anna, 1980), e o título do livro onde se insere o poema é sintomático. *A Vida Passada a Limpo*, publicado em 1958, oferece uma poética que «emergindo de dentro de si mesma, não fazendo composições memorialistas, e sim uma memória da memória numa actividade metapoética, [...] elide definitivamente sujeito e objeto e atinge a intemporalidade do verbo» (id., 216). O poema é então espaço de reflexão ou de interrogação poética, sobre a criação de Di Cavalcanti, mas também de Drummond.

Construído sob a égide de uma interrogação constante, o texto é a projecção poética da «pegajosa linguagem» do pintor que compactua com um espaço temático privilegiado: o corpo feminino. Um vocabulário com uma forte carga erótica («união», «lumes de paixão», «mel imenso», «corpos», «desejo», «suspiro», «calor», «nudez», «doçuras», «boca») e a utilização de um conjunto de verbos que instituem uma acção progressiva, que atinge o clímax, com uma explosão de pintura («entrega», «abrir», «sonham dar-se», «pedindo», «flui», «mastigar», «explode»), faz lembrar a própria estruturação do então futuro poema drummondiano «Arte Poética» de *Paixão Medida*. Em 1958, o atrevimento da escrita drummondiana já evidencia, de uma forma não menos comedida que a de 1980, a exibição de um pacto erótico entre o motivo estético de criação e o seu próprio criador.

O acto amoroso coincide com o acto de criação pela condição de arte que lhe está subjacente. O poema contém uma reflexão metapoética que se adivinha na comunhão – entre a arte de Drummond e a arte daquele artista «que preferia que o considerassem não como um pintor, mas como um intelectual que pintava» (Pontual, 1987, 38) – de uma capacidade de conter, num mesmo espaço, criação e criador, objecto e sujeito, através da exploração que fazem da sensualidade do corpo. O poema não se limita ao objecto que o faz surgir; na penúltima estrofe há uma

reflexão final sobre o processo de criação artística – «Tudo é pergunta, na criação» – o que é motivo de uma nova metalinguagem. Sintomaticamente, no interior do(s) poema(s), coexiste um movimento centrífugo mas também centrípeto de uma poesia que se auto-reflexiona, pela forma como se adivinham características suas no discurso feito acerca da pintura. Um carácter multifacetado artístico, que é o do poeta mineiro, é encontrado no contexto dos poemas metapoéticos de *A Vida Passada A Limpo* que tomam outro espaço artístico e integram-no na sua experiência, não só nos aspectos em que a poesia se revê nessa nova arte, mas talvez também naquilo em que o poeta se revê no outro artista:

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real. (Andrade, 2002, 431)

A sensualidade dos corpos da pintura de Di Cavalcanti é substituída, neste contexto particular da xilogravura de Osvaldo Goeldi, pelo carácter moral da arte deste artista – «ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física». O «dualismo cromático», esta alternância entre o claro e o escuro, de que fala Sant’Anna (1989), a propósito do mesmo poema, é a estratégia de enunciação utilizada por Drummond, o poeta-*gauche*, para caracterizar a arte de Goeldi. Um vocabulário dividido entre duas realidades díspares («noite»; «sombra»; «luz»;

«preto»; «sol, noturno»; «treva do entardecer e a da manhã»; «tempo»; «silêncio») substitui o calor e cores vivas da descrição do acto amoroso, que Di Cavalcanti/Drummond empregavam, na sua obra.

A disparidade temática existente entre os poemas dedicados a Di Cavalcanti e a Oswaldo Goeldi poderá ser motivo aparente para questionar a referência a este último poema. Porém, a questão é relativamente simples. Drummond não é poeta de um só tema. «É um poeta vário, um poeta que tem a faculdade de ser múltiplo» (Neto, 1994, 94) – esta é a convicção de Antônio Callado que ilustra a opinião de muitos outros críticos, que dedicaram a sua atenção à poética drummondiana. A sua versatilidade, este ser «tão solitário», entre o preto e o branco é o que melhor define a sua forma de ser poeta, de ser *gauche*. O universo poético de Carlos Drummond mantém, com certeza, uma afinidade com a temática da sensualidade dos corpos de Di Cavalcanti, mas também com o universo temático de Goeldi. E acrescenta-se que a aparente disparidade entre os dois poemas é mesmo isso, aparente. A interrogação permanece como estratégia de uma escrita e como característica presente na personalidade indagadora do artista retratado e da sua arte – «És metade sombra ou todo sombra? / Tuas relações com a luz como se tecem?»; «Estás sempre inspecionando».

Uma poesia em questionação e em auto-questionação. A arte faz-se, novamente, conteúdo e a sua (auto-)reflexividade assume os contornos da linguagem que é objecto e suporte deste discurso interartes (Bauret, op.cit.). O mesmo discurso que progressivamente revela as respostas às suas interrogações nas homenagens que faz e anuncia uma relação cada vez mais estreita com a outra arte através de um processo de rememoração. Uma visão da arte que é cada vez mais retrospectiva transforma-se em introversão (Coelho, 1973), buscando a actualidade a partir da introdução do passado que pretende, para a sua escrita.

O traço claro-escuro que caracteriza a arte de Goeldi dá lugar à predominância da tonalidade escura, soturna e até mesmo violenta, nas últimas três estrofes do poema:

Estás sempre inspecionando
As nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, a chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva

comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! mas pressinto
No glauco reflexo furtivo
Que lambe a canoa de teu pescador
E na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
Uma dádiva de ti à vida.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor. (Andrade, 2002, 432)

Um vocabulário particularmente lúgubre domina a escrita de Drummond e a própria descrição da arte de Oswaldo Goeldi, que é interrompida, somente pela cor «sanguínea» de vida¹⁶⁴, que desconcerta este ambiente de «irrealidade do real», ou seja, de morte. Pela primeira vez nos poemas, com referências interartísticas, este processo de rememoração vem acompanhado, de uma forma evidente, pelo contingente da morte. Um louvor *post-mortem*, que o poeta de Itabira estende à crónica «Os Mortos»:

Falo em gravura, e vejo à minha frente um desses originais de Goeldi, em que o esplendor noturno é raiado de vermelho ou verde, numa condensação de treva tão intensa e compacta que não se sabe como a penetra esse fecho de luz deslumbrante, coexistindo daí por diante numa espécie de casamento sinistro, à primeira impressão. Não, não é sinistro. Posso informar pessoalmente que a imbricação da idéia de morte na idéia de vida não é arrasadora para o homem, senão que constitui uma das sínteses morais a que o tempo nos conduz, como parte da experiência individual (Andrade, 2003, 362).

Num diferente género literário, persiste o louvor e reconhece-se a reflexão crítica. O enaltecimento de uma obra é trespassado por uma apreciação de uma arte, mas também de um artista. No entanto, nem o «pesquisador da noite moral sob a noite física», permanece imune à sua condição humana. Como tal, as formas verbais pretéritas das duas primeiras estrofes do poema «A Goeldi» assumem este facto físico, a morte, que é dissimulado pelo uso do presente. No entanto, uma dissimulação aparente, pois a morte é finitude, que contrasta com a «dádiva [de Goeldi] à vida», ou seja, a sua obra artística que é sinónima de eternidade.

¹⁶⁴ «Na morte dos artistas amigos reponta um entendimento maior do conflito entre a vida e morte, uma vez que o artista parece ser dos indivíduos que mais renitente e continuamente tentam exaurir e combater a morte através de formas vivas» (Sant'Anna, 1989, 184).

Esta perspectiva de limite, que acompanha a morte biográfica do artista, esta «irrealidade do real», a que o poema faz referência, será uma declaração de impotência para capturar este real? Mantenha-se a questão em suspenso e afirme-se, por agora, que a morte é, neste espaço, outro motivo a partir do qual se estrutura a poética drummondiana, que experimenta novas relações com o real e consequentemente novas projecções interartísticas. Explore-se então o que é, na opinião do crítico brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna, sintomático de uma «desnudificação» de um percurso de vida:

À medida que a obra-vida avança, não só a percepção da *viagem mortal* se torna mais evidente como mais pungente a *percepção a posteriori* de que a morte já é um *a priori*, que o homem vive antes mesmo que a descubra conscientemente. O começar a viagem já era, portanto, o irromper do fim, confirmando o axioma: tão logo o homem nasce já está maduro bastante para morrer (1980, 179).

2.4. A ecfrase do morto

Dizia Kierkegaard que não há ninguém mais astucioso que o defunto. Não dispõe de nenhuma arma contra nós, e entretanto nos força a nos revelarmos a nós mesmos, pela conduta que temos diante dele.

(Andrade, 2003, 362-363)

Escrever sobre o percurso da poesia de Drummond é, inevitavelmente, escrever, em determinado momento, acerca de uma obra, que é conduzida por uma poética da memória, mas também por uma poética da morte.¹⁶⁵ À lembrança de um tempo passado sucede outra lembrança que toma referentes mortuários e integra-os no discurso poético. Neste contexto particular de convergência de artes, a morte surge (como todas as outras referências poéticas, anteriormente apresentadas) associada à homenagem que o poeta faz ao outro artista. O tom elegíaco é o princípio em função do qual se estrutura uma poesia cada vez mais amadurecida pela experiência e pelo próprio tempo. Ao enaltecimento da outra arte associa-se a representação de uma nova realidade: a morte, móbil privilegiado de rarefacção de movimento.

¹⁶⁵ Arnaldo Saraiva, entre outros críticos, refere-se, precisamente, a esta predisposição da poesia drummondiana, para o motivo da morte: «Como para tantos grandes poetas de todos os tempos, a morte é para Drummond uma obsessão progressiva com os anos» (1989b, 19).

Curiosamente, até ao momento, a presença da marca efrástica em Drummond tem sido apresentada sob a tónica de uma exaltação, que é celebração de arte e de vida. Será então caso para perguntar se este novo referente fúnebre condiciona a presença de uma escrita efrástica. O poema «A um morto na Índia», ainda no livro *A Vida Passada A Limpo*, pode ser útil para introduzir a presente hipótese de análise. Leia-se a primeira estrofe:

Meu caro Santa Rosa, que cenário
diferente de quantos compuseste,
a teu fim reservou a sorte vária,
unindo Paraíba e Índias de leste! (Andrade, 2002, 422)

O real a partir do qual se constrói esta poesia de Carlos Drummond é o real de uma morte – a do artista Tomás Santa Rosa. Quando o poema, nesta primeira estrofe, evoca o cenarista, o contexto não é o de uma abertura interartística, nem o de uma escrita efrástica, mas sim o da morte de um «cortês amigo» (Andrade, 2002, 423). Independentemente, das possíveis associações interartísticas que se possam pensar, após o surgimento do nome do artista brasileiro (Tomás Santa Rosa), o texto na sua superfície apresenta somente um enunciador que perdeu um amigo. Há uma mudança de discurso, que acompanha uma nova tonalidade, uma nova realidade, em função da qual se dinamiza um lamento poético de uma perda humana, que já figura sugerida no próprio título do poema.

No entanto, este tom elegíaco do discurso é tocado, pelo diálogo entre artes, ainda nesta primeira estrofe. A arte de Tomás Santa Rosa surge implícita, na relação que o vocábulo «cenário» estabelece entre o espaço da morte do artista e o seu espaço de criação e, a partir da segunda estrofe, o poema insinua a sua vertente efrástica, através da enunciação directa da personalidade artística plural, que era a de Tomás Santa Rosa.

Tudo é teatro, suspeito que me dizes,
ou sonhas? ou sorris? e teu cigarro
vai compondo um desenho, entre indivisos
traços de morte e vida e amor e barro.

[...]

Que retrato de ti legas ao mundo?
Se são tantos retratos, repartidos
na verlainiana máscara, profunda

mina de intelecções e de sentidos?

Meus livros são teus livros, nessa rubra
capa com que os vestiste, e que entrelaça
um desespero aberto ao sol de outubro
à aérea flor das letras, ritmo e graça.

Os negros, nos murais, cumprem o rito
litúrgico do samba: estão contando
a alegria das formas, trismegisto
princípio de arte, a um teu aceno brando.

Essa alegria de criar, que é tua
explanação maior e mais tocante,
fica girando no ar, enquanto avulta,
em sensação de perda, teu semblante. (id., 422-423)

À arte da cenografia junta-se a pintura, a literatura, a ilustração e a «alegria de criar», que era a sua. A sintonia é clara – «Meus livros são teus livros» – e ao tom elegíaco da presente composição associa-se um louvor, um comentário de uma arte, sobre outra arte. Verifica-se que nem mesmo a perspectiva metapoética que acompanha a escrita efrástica é abandonada, num poema que se constrói em torno de uma ausência. A linguagem é que, através deste recordar, tenta tornar presente a realidade de um artista que já deixou de existir, mas que subsiste na sua arte. Esta noção de finitude, «a sensação de perda», está associada à morte do autor, mas não se estende ao seu trabalho, «que fica girando no ar».

A ausência física é só evocada nas duas últimas estrofes que abandonam o tom efrástico e novamente restituem à poesia uma tonalidade elegíaca:

Cortês amigo, a fala baixa, o manso
modo de conviver, e a dura crítica,
e o mais de ti que em fantasia dança,
pois a face do artista é sempre mítica,

em movimento rápido se fecha
na rosa de teu nome, claro véu,
ó Tomás Santa Rosa... E em Nova Délhi,
o convite de Deus: pintar o céu. (id., 423)

Com evocações de carácter biográfico, decorrentes desse referido tom elegíaco, e um registo onde a *ekphrasis* se insinua, a escrita oscila entre estas duas formas de dizer o poema. A mesma hibridez de discursos que se encontrou, no texto «A Goeldi», onde uma escrita é ora direccionada para os dados da vida física do artista,

ora para a descrição da sua arte.¹⁶⁶ A outra arte, o outro artista são novamente encarados como um meio, um motivo para uma reflexão metapoética interartes, mas também entre espaços de representação díspares, simbolizados na vida e na morte, que fazem lembrar o «antitético canto» (Castro, 1999, 191) de Manuel Bandeira. Uma conclusão que se faz inconclusiva (permita-se a contradição), pois a presente escrita volta à questão que o poema «A Goeldi» havia deixado em suspenso; como é que a poesia de Drummond representa a morte, «a irrealidade do real»?

Este movimento de abertura da poética drummondiana da década de 50 à arte alheia surge seriamente sublinhado, nas décadas de 60 e 70. Num espaço cultural, onde «a imagem está [cada vez mais] presa à palavra, mostrando-se como seu veículo e sua própria representação, a um só tempo» (Castro, 1999, 273), é cada vez maior e mais versátil esta capacidade da poesia de Drummond se reinventar, em diferentes artes. No teatro, na xilogravura, na escultura, na arquitectura, no cinema e, ainda, na fotografia, o poeta do poema «No meio do Caminho» encontra novas perspectivas de criação e de partilha interartísticas, sob diferentes motivos, entre os quais o da efrase do morto. E porquê? Talvez, esta seja uma das formas encontradas pelo poeta para acompanhar a heterogeneidade de discursos e de temas, característica dos anos 60 e 70, apontada como principal obstáculo para uma abordagem metódica da poesia brasileira desta época (Bueno; Miranda, op.cit.); ou então, talvez seja o modo ironicamente eleito por Drummond para preservar o espaço da poesia, num contexto que cada vez mais privilegia a imagem.

¹⁶⁶ Refira-se ainda que este discurso «misto», que se direcciona, ora para o homem, ora para o artista/arte é comum, em alguma poesia efrástica drummondiana. Leiam-se algumas estrofes do poema «A Guignard», do livro *Viola de Bolso I*, para sublinhar o que foi anteriormente exposto:

*Caro pintor Guignard, que estás enfermo:
daqui desta cidade, onde perdura
o eco fantasista de teus passos
pelos caminhos claros da pintura;*

*do Rio, onde teus quadros mais festivos,
evadindo-se às lindes da matéria,
à prisão dos museus, ao pobre tempo,
voam livres no céu, na luz etérea;*

*onde Stendhal, turista mais sensível,
correria os cafés, sem que jamais
sua procura atenta e minuciosa
neles se recuperasse teus murais. (id., 332)*

Não obstante este investimento da poética drummondiana, em novas formas de real, a pintura permanece como arte por excelência a partir da qual o poeta de Itabira valoriza o diálogo interartístico, quer seja neste contexto temporal particular, como na generalidade da sua poesia efrástica. Os poemas que descrevem, comentam e elogiam a arte pictórica persistem e muitas vezes a pintura surge, num mesmo espaço poemático, associada a essas novas perspectivas de produção artística, a uma terceira arte. A imensa e plural capacidade artística das personalidades que Drummond celebra na sua poesia de motivos efrásticos será talvez a principal razão. Mas será a única? Explore-se então, o poema, «Notícia de Segall», coligido no livro *A Falta Que Ama* de 1968, na procura de uma resposta.

Segall desaparecido
ressurge no preto-e-branco
da linha pura
 lacônica
 exata
conta a gravidade do ser
perdido
numa aventura sem explicação
se não existisse o amor
antecâmara da piedade
e a poesia
erva renitente no ar sem raiz
poesia que elimina o som
e volta à linha
como as criaturas voltam a si mesmas
na visão de Segall prospectivo-nostálgica. (Andrade, 2002, 693)

Esta «poesia da reminiscência» (Coelho, 1973, 229), a partir da qual é estruturado o livro de 1968, é tocada por aquele tom elegíaco que Drummond acostumou os leitores da sua poesia (e não só), essencialmente, a partir de 1951 com *Claro Enigma*.¹⁶⁷ A exploração da condição da poesia, enquanto movimento efrástico, aparece novamente associada à noção de finitude física de quem cria, mas não do que é criação. A «coisa» criada compensa o discurso de ausência, de morte, que é direccionado ao criador. Este discurso é inviabilizado, pela própria arte,

¹⁶⁷ «Ao fim de *Rosa do Povo* vai se delineando o que se tornaria marcante a partir de *Claro Enigma*: o poeta aprende a amar tudo aquilo que já perdeu ou vai perdendo no atrito com o tempo: “Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração” (“Memória”). [...]

Começa, então, a organizar as lembranças de seus mortos no cemitério, que chamaria *De Bolso*: “Do lado esquerdo carrego meus mortos/ Por isso caminho um pouco de banda”. Celebra o desaparecimento final dos grandes amigos em verso e em prosa. Em prosa estende a temática um pouco mais longe e chega a tratar de alguns mortos que nem conhecera pessoalmente, confirmando que nesses episódios lhe interessa cada vez mais o aspecto metafísico da vida e morte» (Sant’Anna, 1980, 182).

op.cit., 260) é efectivamente do que se trata. Logo uma reprodução? Responda-se que é antes uma «meta-representação» que é dada a ver sob

as formas as gentes os animais retirados da noite
para a festa de serenidade melancólica
no coração-estúdio de Lasar Segall
aberto em confissão
aos murmúrios da terra. (Andrade, 2002, 694)

Sob a forma do verso livre, a poesia, a pintura e a escultura, partilham a ênfase que é dedicada por cada uma destas artes ao próprio conceito de composição poética. São espaços autónomos, que se consubstanciam, neste contexto particular, onde se adivinham experiências de uma arte voltada para a «dor contemporânea», para um referencial quotidiano e «solidário», ao preceito de Lasar Segall, mas também tão ao gosto do poeta de *A Rosa do Povo* e do poeta renovado que, a partir de *Lição de Coisas* recupera e reassume o seu «sentimento do mundo» (Moraes, 1964).¹⁶⁸

Esta relação de contiguidade entre o visual e o verbal, entre a poesia e a outra arte, acentua-se e a persistência da arte passa a ser a do seu artista. Lasar Segall é rememorado através da sua obra e o artista prevalece sobre o homem. A sua arte subsiste e a finitude associada ao «desaparecimento» do homem é contraposta à noção clássica de eternidade da arte. Arte *versus* morte. A mesma contradição que desautoriza o tempo e que faz regressar ao presente, no poema «Ataíde», a obra do pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde, bem como a coincidência de artes:

Alferes de milícias Manuel da Costa Ataíde:
eu, paisano,
bato continência
em vossa admiração.

Há dois séculos menos um dia, contados na folhinha,
batizaram-vos na Sé da Cidade Mariana,
mas isso não teria importância nenhuma
se mais tarde não houvésseis olhado ali para o teto
e reparado na pintura de Manuel Rabelo de Sousa.
O rumo fora traçado.
Pintaríeis outras tábuas de outros tetos

¹⁶⁸ Eduardo de Moraes afirma que, no livro de 1962, Drummond reencontrou-se, com aquilo que o crítico considera ser a mais importante linha de criação poética do poeta de Itabira. Em *Lição de Coisas* «depara-se, outra vez, com o “poeta maior” – se é lícito esta expressão – universal, que transpõe os limites do lirismo propriamente dito para se lançar em busca de caminhos só percorridos pelos que dispõem de força verdadeiramente épica» (id., 30).

ou mais precisamente
romperíeis o forro para a conversação radicante com Deus.

Alferes
que em São Francisco de Assis de Vila Rica
derramais sobre nós no azul-espaço
do teatro barroco do céu
o louvor cristalino coral orquestral dos serafins
à Senhora Nossa e dos Anjos;
repórter da Fuga e da Ceia,
testemunha do Poverello,
dono da luz e do verde-veronese,
inventor de cores insabidas,
a espalhar por vinte igrejas das Minas
“uma bonita, valente e espaçosa pintura”:
em vossa admiração
bato continência.

E porque
ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova dos fundos do Carmo
encontro-vos sempre caminhando
mano a mano com o mestre mais velho Antônio Francisco Lisboa
e porque viveis os dois em comum o ato da imaginação
e em comum o fixais em matérias, numa cidade após outra,
porque soubestes amá-lo, ao difícil e raro Antônio Francisco,
e manifestais a arte de dois na unidade da criação,
bato continência
em vossa admiração. (Andrade, 2002, 478-479)

Neste poema a diferença é a tónica. Explique-se. Apesar da morte (do artista) ser a contingência, que permitiu a escrita do presente poema, esta não é a realidade em função da qual se organiza a presente composição poemática. Na verdade, a homenagem ao artista Manuel Ataíde é feita através de uma denominada «fusão estética» entre arquitectura, escultura e pintura, que subsiste na relação que se estabelece entre a intenção da arte de Ataíde e de Antônio Francisco Lisboa (Coelho, 1973, 213). Esta arte religiosa mineira do século XVIII é elogiada e representada, através de um «comentário crítico», que Joaquim Francisco Coelho encontra na presente composição poemática (id., 212). A questão reside na capacidade que a poesia tem de estabelecer uma relação interartística, mas também de incorporar um discurso de ordem crítica, no sentido de validar esta partilha que é feita a dois níveis – no âmbito do poema e no contexto da arte mineira do século XVIII.

No entanto, a questão ainda pode ser abordada por outra perspectiva. Se uma linguagem (poesia) que fala de outra linguagem (pintura, escultura, arquitectura) é uma metalinguagem; se a crítica é efectivamente uma linguagem a

falar de outra linguagem, logo, também metalinguagem (Barthes, 1964), o presente poema tem a capacidade de concentrar dois espaços reflexivos díspares, que se complementam. Esta dupla função da escrita, poética e crítica (Genette, 1969), assola uma poesia, que ainda é vista, por alguns críticos da obra poética drummondiana, somente pelo prisma da comemoração e do elogio fúnebre. «Todavia, a verdadeira “crítica” das instituições e das linguagens não consiste em “julgar-las”, mas em *distingui-las, separá-las, desdobrá-las*» (Barthes, 1997a, 15). Leia-se, mais um poema, «A mão» de *Lição de Coisas*, para uma melhor exposição do que pode parecer uma aparente pretensão.

O fluxo da memória poética de Drummond privilegia, mais uma vez, a homenagem ao artista Portinari, que em 1977, no *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*, merecerá ainda um outro poema, «Lembrança de Portinari»¹⁶⁹. Esta figura proeminente do Modernismo brasileiro é agora homenageada, sob a tónica da ecfrase da morte. No entanto, a atitude reflexiva, que privilegiava no poema «Portinari», em *Viola de Bolso I*, este espaço de representação pictórico, não é descurada. Afirme-se que antes é reforçada.

A escrita drummondiana traça o percurso da pintura de Portinari, sob uma perspectiva quase que biográfica, que busca imagens quotidianas «entre o cafezal e o sonho/ [...] / na parede da capela» e descreve o trajecto de um artista e da sua forma de criar através de uma projecção metonímica:

A mão cresce e pinta
o que não é para ser pintado mas sofrido.
A mão está sempre compondo
módul-murmurando
o que escapou à fadiga da Criação
e revê ensaios de formas
e corrige o oblíquo pelo aéreo
e semeia margaridinhas de bem-querer no baú dos vencidos.
A mão cresce mais e faz
do mundo-como-se-repete o mundo que telequeremos. (Andrade, 2002, 481)

A mão é o elemento a partir do qual se revela o processo de criação artística de Portinari, que é feito de revisões e correcções; de uma auto-crítica reservada aos que, como Drummond, vêem a sua obra como o próprio motivo de criação.

¹⁶⁹ *O universo de Portinari se às vezes dói, sempre fulgura: entrelaça, como num verso, o que é humano ao que é pintura.* (Andrade, 2002, 812)

Todos os meninos, ainda os mais desgraçados,
sejam vertiginosamente felizes
como feliz é o retrato
múltiplo verde-róseo em duas gerações
da criança que balança como flor no cosmo
e torna humilde, serviçal e doméstica a mão excedente
em seu poder de encantação.

Agora há uma verdade sem angústia
mesmo no estar-angustiado.
O que era dor é flor, conhecimento
plástico do mundo.
E por assim haver disposto o essencial,
deixando o resto aos doutores de Bizâncio,
bruscamente se cala
e voa para nunca-mais
a mão infinita
a mão-de-olhos-azuis de Cândido Portinari. (id., 482)

A capacidade da pintura de Portinari fazer «do mundo-como-se-repete o mundo que telequeremos» é, justamente, a forma encontrada pelo pintor para representar a realidade que o rodeia. É a opção artística de quem se motivou, por causas sociais com as quais se identificava; é a mão que decide que «todos os meninos, ainda os mais desgraçados/ Sejam vertiginosamente felizes»; é aquela determinação, de um então jovem modernista, que soube revelar o «conhecimento/ Plástico do mundo».

A poesia drummondiana constitui-se, mais uma vez, enquanto unidade que toma a outra arte e pensa-a, e ao pensá-la questiona-a, através daquele movimento circular de interrogação – resposta, que é dirigido a outros artistas, mas, sub-repticiamente, a si mesma. Relações estabelecem-se e a escrita revela um espaço fecundo, para uma reflexão crítica mais direccionada, sobre o próprio fenómeno poético – metapoesia. De uma forma explícita ou implícita, a poesia reflecte sobre o próprio processo de construção artística e o conceito mimético de representação artística surge subvertido, pois o «próprio conceito de *mimesis* iniciado, pela modernidade, é entendido como microcosmo, espaço autónomo, regido por regras e por uma lógica próprias, e não como instrumento de reprodução de uma qualquer realidade que, enquanto tal, lhe é alheia» (Avelar, op.cit., 190).

É este movimento de subversão do conceito de representação da realidade que acompanha, de uma forma mais acérrima, a poética drummondiana, com motivos ecrásticos, desde *Claro Enigma*. A representação constitui-se num espaço

particular, ainda que o seu sentido seja investido em outra arte. Esta acção de investimento, de um modo particular, na década de 60 e 70, mas também na totalidade da obra poética de Drummond, é feita, através de um discurso de memória, que é sinónimo de recriação artística. A poesia toma outra arte, outra realidade, e recorda-a, recria-a.¹⁷⁰ Não a reproduz. Ao passar a escrita pelo crivo da memória esta não apresenta a realidade tal como ela é. A escrita recria a realidade, «mente» a realidade e, como tal, ficciona-a. Abra-se então um parêntese, nesta reflexão, para explorar esta relação entre a ficção e o real, dentro de dois outros modos de expressão artística (cinema e fotografia), que, como a pintura, ou outra arte visual, mantêm com o poema drummondiano, vínculos. Vejam-se quais.

2.4.1. Um parêntese a propósito da fotografia e do cinema

Caminhávamos de costas sobre a areia da praia, e tínhamos a sensação de que a paisagem ia se desenrolando como tapete estendido a nossos pés – tapete que com os pés iam tecendo. A visão conquistada parceladamente conferia aspecto original a cada acidente descoberto, fosse banhista, barraca, trapo colorido, reflexo de sol.

Era como se criássemos a vida, o mundo plástico, pois ele nascia do nosso movimento, em vez de se ofertar autónomo e predeterminado. O prazer de caminhar enriquecia-se com o prazer de acrescentar a realidade. O espaço era cada vez mais amplo, porque assim o fazíamos. Éramos uma câmara fotográfica recuando sempre (e avançando), que tirava de si mesma as cenas focalizadas.

(Andrade, 2003, 1163)

A aproximação que conhece as artes visuais e a literatura a partir do Romantismo toma dimensões proporcionais à heterogeneidade que se vive no meio artístico brasileiro, no século XX (Leite, op.cit., 124). A «certeza da linguagem» é substituída pelas «certezas das linguagens» (Hernández Les, 2003) e progressivamente as artes fotográfica e cinematográfica ganham dimensão no espaço literário. Num contexto onde a pluralidade de linguagens é um facto ou um factor a ter em consideração, a obra de Drummond não pôde permanecer indiferente ao mundo dos fotogramas e das fotografias. Há também, em Drummond, o culto pela imagem visual, através dos estímulos que o cinema e a fotografia provocam.

¹⁷⁰ «O morto não é um objeto real, ensina-nos o filósofo: é apenas uma oportunidade de manifestar o que existe no vivo em contacto com ele» (Andrade, 2003, 363).

Charles Chaplin, David Wark Griffith, Greta Garbo, os irmãos Lumière, numa perspectiva mais cosmopolita, e Emílio Rouède, Sérgio Bernardo, Evandro Teixeira e Brás Martins da Costa, numa óptica mais nacional, são algumas das referências do poeta de Minas Gerais.

No entanto, este diálogo que Drummond estabelece entre o seu discurso poético e os registos fotográfico e cinematográfico não é um processo unívoco. Tome-se como ponto de partida a fotografia, para explorar aquele vestígio da relação que se estabelece entre as coisas e as palavras, quando o tempo é imperativo, e observe-se em que reside a atracção da palavra poética drummondiana pelo mundo fotográfico:

Eu quisera ver o mundo
como o vê Sérgio Bernardo:
ver, no mundo, os muitos signos
que vigiam sob as coisas.

Sentir, sob a forma, as formas,
os segredos da matéria,
mais a textura dos sonhos
de que se forma o real.

Ver a vida em plenitude
e em seu mistério mais alto;
decifrar a linha, a sombra,
a mensagem não ouvida

mas que palpita na Terra.
Eu quisera ter os olhos
que assim penetram o arcano
e o tornam (poder da imagem)

um conhecimento humano. (Andrade, 2002, 1294)

Condicionado, o sujeito projecta na fotografia o desejo de uma representação que é directamente extraída da capacidade, que encontra em outras artes e outros artistas de «ver a vida em plenitude», ou seja, através de uma «*experiência da experiência*» (Mah, 2002, 134). A atracção pela imagem fotográfica decorre do impulso de querer reter a exclusividade do «poder da imagem», que possibilita «um conhecimento humano» de um real que é particular à objectiva do fotógrafo:

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo sob a luz,

e dois olhos não são bastantes
para catar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.

É preciso que a lente mágica
enriqueça a visão humana
e do real de cada coisa
um mais seco real extraia
para que penetremos fundo
no puro enigma das figuras. (Andrade, 2002, 1297)

Noutro poema, «Diante das fotos de Evandro Teixeira», o sujeito assume a incapacidade de quem possui «olhos [que] não são bastantes/ para catar o que se oculta/ no rápido florir de um gesto». A imobilidade temporal desejada é conquistada, pelo poder de instantaneidade, que é característico da fotografia (Castello-Lopes, 2004) e pela acuidade visual da arte fotográfica, que metonimicamente é projectada na «lente mágica» que possui a capacidade de enriquecer «a visão humana», quando «do real de cada coisa/ um mais seco real» extrai. Ou seja, à fotografia é atribuída a aptidão de revelar a realidade mais autêntica (se assim pode ser dito) e mais próxima da representação daquela «pessoa», «lugar» ou «objecto». A esta exposição metapoética da função da arte fotográfica junte-se a sua definição:

Fotografia – é o codinome
da mais aguda percepção
que a nós mesmos nos vai mostrando
e da evanescência de tudo
edifica uma permanência,
cristal do tempo no papel. (Andrade, 2002, 1297)

Numa perspectiva lexicográfica, a definição de fotografia, sob a tónica evanescência *versus* permanência, é apresentada como «aquela mais aguda percepção» do real. O antagonismo que, no âmbito de outros poemas, era projectado na relação que se estabelecia entre a condição humana do artista e o estado imortal da sua arte, é o mesmo que é direccionado para a relação dicotómica existente entre a passagem do tempo e a fotografia. Deste modo, esta capacidade de «fixar o momento» (Serra, 2003, 92), que é reportada neste espaço poemático à fotografia, não deixará de estabelecer uma analogia com a arte pictórica, explorada em poemas anteriores. À arte é atribuída a capacidade de (tentar) reter a temporalidade. No entanto, com as respectivas diferenças, pois o processo de

representação, subjacente, por exemplo, à arte pictórica, não é o mesmo da arte fotográfica.

Consideremos o pintor defronte da sua tela branca. Entre a primeira e a última pincelada em que se dá o quadro por acabado, decorreu um tempo que pode ser de horas ou de anos, e um número de pinceladas de centenas a dezenas de milhar. Uma fotografia leva um centésimo de segundo de exposição e, dum golpe de disparador, regista, nesse ápice, todos os pormenores do representado. Para todos os efeitos, poder-se-ia dizer que a pintura é o resultado crítico de centenas ou milhares de olhares e que a fotografia é o registo dum só ou, se se preferir, que uma foto corresponderia a uma só pincelada (Castello-Lopes, op.cit., 89).

A arte pictórica, tal como a fotografia, contrapõe-se à lógica mortal das coisas. Mas, a pintura, assim como a poesia, não é uma arte «instantânea». Esta capacidade de captar o instante é própria da fotografia, que possui ainda a possibilidade de captar «todos os pormenores do representado» (id., ibid.). Esta arte «instantânea» que foi emergindo, no decorrer do século XIX (Avelar, op.cit.), fascina pela sua capacidade nova e inovadora de imediatismo expressivo. E o contacto interartístico que se estabelece contagia o próprio discurso poético na inclusão que o poeta faz dos diferentes pormenores da representação do seu objecto (Avelar, id., 127).

Vejo sete cavaleiros
em suas selas e silhões.
As diferentes idades não
distinguem uns dos outros.
Os varões, as amazonas,
os meninos, seus corcéis
e suas mulas serenas
estacaram. Dentro em pouco
vai começar a viagem
no país do mato-fundo.
Eles sete nos convidam
a percorrer este mundo
miudinho dentro do mundo
e grande maior que o mundo
em cada lasca de ferro
cada barba
cada reza
cada enterro
mato-dentro. (Andrade, 2002, 1415)

Neste novo espaço, onde se cruzam a poesia e a fotografia, o sujeito empreende uma «fotoviagem» (id., 1417), através de uma colecção de fotografias de

Brás Martins da Costa. À «aguda percepção», presente na técnica fotográfica de Evandro Teixeira, junta-se agora o pormenor e a singularidade representacional da arte fotográfica de Brás Martins da Costa, no poema «Imagem, terra, memória» (id., 1415-1417). A descrição efrástica feita valida a percepção «que assume o registo fotográfico como algo que corresponde fielmente ao mundo [...] [e] que lhe atribui uma qualidade singular na apropriação do real» (Mah, op.cit., 17). Ou seja, a arte de Brás Martins da Costa é testemunho directo do mundo, das coisas, que são o objecto da arte fotográfica; é uma prova da existência das coisas, que advém do «reconhecimento e consciência que se tem da produção fotográfica – processo mecânico e físico-químico de produção de imagens, reprodução automática e supostamente neutra do objecto/referente» (id., ibid.). A arte de Brás Martins da Costa e de Evandro Teixeira, a fotografia, é explorada, enquanto «*analogon* objectivo do real» (id., ibid.).

Das lutas de rua no Rio
em 68, que nos resta
mais positivo, mais queimante
do que as fotos acusadoras,
tão vivas hoje como então,
a lembrar como a exorcizar?

Marcas da enchente e do despejo,
o cadáver insepultável,
o colchão atirado ao vento,
a lodosa, podre favela,
o mendigo de Nova York
a moça em flor no Jóquei Clube,

Garrincha e Nureyev, dança
de dois destinos, mães-de-santo
na praia-templo de Ipanema,
a dama estranha de Ouro Preto,
a dor da América Latina,
muitos não são, pois que são fotos.

Fotografia: arma de amor,
de justiça e conhecimento,
pelas sete partes do mundo
a viajar, a surpreender
a tormentosa vida do homem
e a esperança a brotar das cinzas. (Andrade, 2002, 1297-1298)

A fotografia «arma de amor,/ de justiça e conhecimento» surge como prova de autenticidade actual de um passado. Ao contrário, por exemplo da pintura, que «por

muito figurativa, realista e, até, hiper-realista que seja [...] é sempre percebida como uma ficção, expressão filtrada da visão artística dum autor», a fotografia é «sempre entendida como prova bastante da existência do que a imagem regista», ou seja, é confirmação da autenticidade do real (Castello-Lopes, op.cit., 95). Uma opinião que é partilhada por Sérgio Mah:

A representação fotográfica surge como oposição a outras produções com pretensões documentais; a reprodução escrita de um acontecimento e o trabalho pictórico que procura realisticamente representar uma imagem seleccionada pelo seu criador, vêm-se condicionados pela concepção geral de que a pintura e a escrita, sendo fortemente marcadas pelo poder (criativo) do seu autor, tendem a pecar, por excesso (hipérbole, fantasia) ou por defeito (síntese, omissão, selecção). Quanto à fotografia, pelo contrário, o senso comum reconhece a sua “incapacidade para mentir”. Basta ver para crer. O objecto fotográfico adquire a dimensão de prova, autenticando a existência do que é representado (op.cit., 17).

Depois desta leitura, será infundada a sustentabilidade da proposta de análise da relação que se estabelece entre a realidade e a ficção no registo fotográfico? A fotografia corresponde a um espelho do real? Não existe uma relação de ficção entre a fotografia e o real que a mesma reproduz? Responda-se, desta feita, com a convicção de Gérard Castello-Lopes, que esta «garantia de autenticidade» é

faca de dois gumes que se chama parecença que leva a maioria dos espectadores a esquecerem o que é essencial na fotografia, reduzindo a sua visão a uma mera identificação do que ficou registado. O seu arsenal de curiosidade limita-se, então, a perguntar: «O que é?» – «Quando foi» – «Onde aconteceu?».

Ora o essencial da fotografia não reside em ser ela um auto de verificação. [...] Eu diria que a fotografia não é o reflexo da realidade, é a realidade desse reflexo. [...]

Todos tendemos a esquecer que uma imagem fotográfica é, na sua essência, o registo dum olhar e que esse olhar é comandado por um incontável número de circunstâncias peculiares ao fotógrafo: a sua cultura, sensibilidade, desejos, disposição do momento, inteligência, memória, experiência, honestidade.

Por outras palavras, o acto fotográfico é a expressão pessoal duma realidade, o que nos obriga a definir a fotografia, não como um testemunho mas como uma ficção (Castello-Lopes, op.cit., 95-96).

O real produzido pela fotografia é ficção. A relação que se estabelece entre a arte fotográfica e a realidade é ficcional como a que se estabelece entre a poesia e o real ou então entre as diferentes artes e a realidade. Neste espaço de ficção, a fotografia firma momentos temporais e recupera-os, através de um tempo de memória que é recuperado pelo poder de uma imagem fixa e instantânea, que aproxima presente e passado. E com o cinema? O processo será o mesmo?

A alusão à imagem cinematográfica, feita pela poesia drummondiana, é apresentada sob uma perspectiva similar à da imagem fotográfica. O processo de rememoração dos poemas que fazem referência à fotografia encontra-se igualmente presente nas composições poemáticas que se referem à arte cinematográfica. Leia-se, por exemplo, o poema «Documentário»:

*No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Lá não é ele, é um mais-tarde
sem direito a usar a semelhança.
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, um clã, um menino
literalmente desapareceram
e surgem equipamentos electrónicos.
Está filmado
seu depois.
O perfil da pedra
sem eco.
Os sobrados sem linguagem.
O pensamento descarnado.
A nova humanidade deslizando
isenta de raízes.
Entre códigos vindouros
a nebulosa de letras
indecifráveis nas escolas:
seu nome familiar
é um chiar de rato
sem paiol
na nitidez do cenário
solunar.
Tudo registra em preto-e-branco
afasta o adjectivo da cor
a cançoneta da memória
o enternecimento disponível na maleta.
A câmara
olha muito olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita. (Andrade, 2002, 881-882)*

A memória é suscitada pela, e como, imagem quotidiana, bem ao gosto do poeta de *Boitempo*. Novamente, Drummond encontra na outra arte o *leitmotif* para a sua criação poética e, num só espaço, condensa poesia e cinema. Num tom narrativo, ao preceito de um tempo de memória – que revela mais o cronista do que

o poeta – o poema é apresentado com um registo cinematográfico,¹⁷¹ que apela para aquela «espécie de intertextualidade visual» de que fala Aguilera, aquando da inserção da cena de *Tempos modernos*, em «Canto ao homem do povo Charles Chaplin» (2002, 244).¹⁷² O «Documentário» é visualizado, enquanto «poética da acção» (Ferreira, 2004, 21), que permite um encadeamento de movimentos, proporcionados, pela câmara que «olha muito olha mais/ e capta/ a inexistência abismal/ definitiva/infinitiva».¹⁷³ À semelhança da objectiva fotográfica, a câmara de filmar contrapõe-se à lógica mortal do tempo e das coisas e exhibe a sua capacidade de registar o temporal e o atemporal, enquanto arte que é.

A relação da poesia drummondiana com o cinema e também com a fotografia é organizada em torno deste discurso diferido, «(In) Memória», que é feito de «cacos, de buracos/ de hiatos e de vácuos» (Andrade, 2002, 882). A amnésia constitui a tónica de uma linguagem poética elíptica, «porque o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem» (Lopes, op.cit., 62). Portanto, há como que uma directiva, por parte da poesia, para procurar em outras linguagens (sejam elas fotográficas ou cinematográficas como é o caso) a recordação da realidade, o retrato, imagem «incorpórea», que é vestígio do real. E vestígio, porque

o artista não consegue devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão. O ato de ver, e o seu produto, não são identificáveis com a coisa vista, pelo bom motivo de que a “coisa vista” envolve e contém quem a vê, e a

¹⁷¹ «Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.

O tempo de Deus é um espaço de uma força luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos mortífera.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo inesgotável» (Helder, 2006, 140-41).

¹⁷² *E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.* (id., 222)

¹⁷³ José Guilherme Merquior opina, precisamente, sobre esta capacidade cinematográfica de «olhar mais», enquanto registo que se pretende imediato: «A própria rapidez do filme [...] impede a associação prolongada, em benefício da exigida e imperiosa atenção do imediato. A captação da imagem chega a ser mais rápida que o seu “entendimento”. E a transcendência se coloca mal, quando toda a superioridade do cinema consiste em revelar, na imanência, no objeto comum de aqui e agora, os ângulos surpreendentemente novos, o despercebido, o “inconsciente visual” das pequenas percepções. Prazer estético, no cinema, é esse olhar melhor, esse ver mais, essa crítica do visível» (s.d., 244).

visão não saberia ser vista sem se reconhecer, não saberia constatar a mobilidade do mundo sem se dar conta dessa mobilidade (Merquior, s.d., 239).

Em outro poema, «Os 27 filmes de Greta Garbo», numa identificação entre espectador e atriz (que faz lembrar, de alguma forma, o reconhecimento que existia entre a figura de Drummond e a de Charles Chaplin¹⁷⁴) o sujeito assume a sua condição solitária, perante esse «resumo do existido» (Andrade, 2002, 882), ou seja, o vestígio do real, de quem foi apenas *voyeur*:

Agora estou sozinho com a memória
de que um dia, não importa em sonho,
imaginei, maquinei, vesti, amei Greta Garbo.
Esse dia durou 15 anos.
E nada se passou além do sonho
diante do qual, em torno ao qual, silencioso,
fatalizado,
fui apenas *voyeur*. (id., 1425)

Através de referências ao universo cinematográfico (filmes, *personae* do mundo cinematográfico) surge novamente a arte, neste caso particular o cinema, e a sua capacidade de reatar um tempo – o de memória. O poema relata uma nova história: o passado do percurso da admiração do sujeito poético por Greta Garbo que é contraposto a um momento presente de desilusão, em relação àquilo que antes definiu como sendo real:

Todo o espaço é ocupado por Greta Garbo.
Na mínima tela dos olhos, na imensa
perspectiva do jovem de 24 anos, e de 24 filmes
a desfilar até o espectador beirando 40 anos,
que já tem suas razões de descreer e deslembrar
e não deslembra. Sempre a seu lado Greta Garbo.
Caminhamos juntos. Não nos falamos. Não é importante.
Súdito da Rainha Cristina, atento à voz de contralto
de Ana Christie, espião da espiã Mata Hari,
disfarço-me de groom no Grande Hotel
para conferi-la na intimidade sem véus de bailarina.
Não julgo seus adultérios burgueses
nem me revolta sua morte espatifada contra a árvore
ou sob as rodas da locomotiva.
Sou seu espelho, seu destino.
Faço-me o que ele deseja. As you desire me.
e aprofundo a lição de Pirandello
na ambiguidade do cinema. (id., 1424-1425)

¹⁷⁴ Cf. Poemas «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin» e «A Carlito» (Andrade, 2002, 220-27; 480-81).

E da dúvida nasce a questão:

Que é a realidade do real
ou da ficção?
Que é personagem de uma história
mostrada no escuro, sempre variável,
sempre hipótese,
na caleidoscópica identidade da intérprete? (id., 1425)

O poema incorpora a questionação da «realidade do real» e da «ficção» cinematográfica. Deste modo, a associação efrástica, que Drummond estabelece é ditada por uma escrita reflexiva e construtiva, à qual o leitor da poesia drummondiana já se habituou. É «na ambiguidade do cinema» que o poeta de Minas Gerais encontra o motivo impulsionador de uma escrita que se questiona, porquanto se constrói. De uma forma semelhante ao que se havia verificado na arte pictórica e na fotografia e na escolha da outra arte (cinema) está implícito este acto de questionar que é indistintamente dirigido à arte retratada e à arte que retrata. A arte a reflectir sobre a (outra) arte, num espaço de criação comum.

2.5. A contiguidade de uma relação

Nas décadas de 70 e 80, a aproximação da poesia relativamente aos objectos efrásticos que a motivaram é notória nos próprios títulos dos poemas – «Pintura de Wega», «Motivos de Bianco», «Pintor de Mulher», «Ante um nu de Bianco» – e sintomaticamente na exploração temática que é feita daqueles objectos. A tónica que antes, nos anos 50 e 60, era colocada na exclusividade da figura dos artistas, agora é direccionada para os motivos das obras desses mesmos artistas. Eles são cada vez mais referidos de uma forma concreta e a abstracção cede lugar a um imediatismo, a uma especificidade maior e pormenorizada do que vai sendo exposto:

Assim Bianco, viajando
a cor e seus compartimentos encantados,
registra o ofício de homens e mulheres
jungidos à natureza por uma chispa
de ouro, um cipó

telúrico, semente
de amor explodindo em cântico. (id., 766)

A poesia ao «dar nome às coisas» partilha com o desígnio simbolista uma relação de complementaridade entre a palavra e a imagem (Joly, 1996). A palavra permite a imagem e a imagem permite a palavra. E de que forma?

A complementaridade das imagens e das palavras [...] reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim.

As imagens alimentam as imagens: desse modo, encontramos filmes que contam histórias de quadros ou de fotografia. A própria publicidade está cheia de citações de outras imagens, de outras publicidades, de obras de arte, de imagens de televisão, de imagens científicas etc. [...]

Porém, as palavras também estão aí para nos provar até que ponto as imagens podem nutrir a imaginação. As imagens, as histórias de imagens ou de obras de arte são formidáveis desencadeadores de ficções literárias que as utilizam e encenam. *Delírio e sonho na Gradiva de Jensen, La Vénus d'Ille, O retrato de Dorian Gray*, para citar apenas esses, são exemplos célebres de textos poderosos e cheios de “encanto”, cujo ponto de partida da intriga é um baixo-relevo, uma estátua, uma pintura: “imagens” (id., 121-122).

A poesia divide com a outra arte um espaço de criação e a sua capacidade mnemónica de «dar a ver» a outra arte *in absentia* é efectiva. É neste factor que reside a idoneidade que a palavra e a imagem drummondianas possuem de firmar o diálogo interartístico de uma forma complementar, mas também actual e inovadora, que toma novas proporções em *Farewell*. Depois de ter transformado a arte alheia numa forma de experiência que lhe é particular, Drummond, na obra de 1996 sob o título «Arte em exposição», toma a arte visual na expressão da pintura (e também da escultura)¹⁷⁵ e apresenta-a de um modo totalmente novo: a poesia é exposta na «presença» de uma manifesta referência ao seu objecto motivador. Conheça-se a sua origem para que se perceba o porquê da singularidade deste conjunto de poemas.

¹⁷⁵ Refira-se que, apesar de «Arte em exposição» (Andrade, 2002, 1399-404) fazer também referência a três obras de arte do domínio da escultura nos poemas «Voltaire (Houdon)», «Pietà (Miguel Ângelo)» e «Transverberação de Santa Teresa (Bernini)», a presente reflexão irá incidir, como tem sido feito até agora, sobre as obras de arte pictórica, uma vez que o que se pretende privilegiar é a relação que se estabelece entre a poesia e a pintura. A referência a outras obras de arte visual é feita com o objectivo de encontrar elementos que consubstanciem e explicitem melhor esta particular conexão entre a linguagem verbal e a visual.

2.5.1. Quadros revisitados em poesia

O conjunto de poemas interartísticos de Drummond merece nos anos 80 a atenção particular do editor Geraldo Jordão Pereira:

No início de 1987 chegou-me às mãos uma página de um jornal de São Paulo contendo vários poemas do Drummond, inspirados em obras de arte que o poeta, ao longo da vida, havia admirado e saboreado, folheando seus muitos livros de arte europeus, já que Drummond era avesso a viagens.

Ao lado de cada poema vinha o registro do nome do quadro ou escultura, bem como do artista e do local onde se encontrava a obra de arte, o que evidenciava o desejo do poeta de consignar claramente a origem de suas composições poéticas, quem sabe para que editor tivesse um dia a idéia de reunir num livro de arte os poemas e as maravilhas artísticas que os inspiraram (1990, 7).

O editor entrou em contacto com o próprio Drummond e ficou acertado um livro que sairia, após a sua morte em 1990, com o título *Drummond. Arte em exposição* – uma edição bilingue dos poemas, acompanhados pelas respectivas reproduções das obras de arte que os motivaram. Affonso Romano de Sant’Anna observa o presente trabalho e encara-o como o «jeito» que o poeta *gauche* encontrou para poder ver o mundo à sua maneira, ou seja, de uma forma indirecta de quem prefere colocar a outra arte como filtro sobre uma realidade, e opta «por contemplar o real ali do *pequeno mundo* do seu escritório/observatório» (ibid., 12). O crítico considera que «é como se a realidade bruta lhe pesasse muito e o seu rebatimento no espelho da página suavizasse o choque» (id., ibid.).

Esta nova projecção poética entre o objecto da escrita drummondiana e a própria criação só em 1996 foi estabelecida em *Farewell*.¹⁷⁶ Ainda que sem a hipótese de contemplação das obras de artes motivadoras, os poemas não prescindem de uma referência explícita ao objecto motivador e ao artista que o criou. *Farewell* expõe a «presença» do seu objecto e a possibilidade de uma conexão espacial. Visualize-se alguns exemplos para melhor ilustrar o que Geraldo Jordão

¹⁷⁶ Note-se que a inclusão destes poemas em *Farewell* não ditou a alteração dos registos do poeta, acerca de alguns quadros, que Geraldo Jordão Pereira afirma não estarem correctos «talvez por erro de citação no livro onde estava reproduzida a obra» (1990, 8) e que estão rectificadas, na edição de 1990 de *Drummond. Arte em exposição*. «É o caso, por exemplo, do quadro de Giorgione, *Judith*, que Drummond consignou como *Salomé*, julgando talvez que a cabeça aos pés da moça com a espada na mão fosse de São João Batista e não de Oloferne. Outros casos curiosos ocorreram, tais como *Os Três Músicos*, de Velázquez – consignado como *Músicos Cegos*; *Composição I*, de Mondrian, anotado como *Quadro I*; *Duplo-Retrato com Copo de Vinho*, de Chagall e não *Auto-Retrato com Copo de Vinho*» (1990,8).

Pereira define como resultado da admiração «avessa a viagens» de Drummond pela arte europeia (ibid., 7):

«Casamento de São Francisco de Assis com a pobreza (Sasseta)»

O amor te escolheu
por seres a mais casta
entre virgens ideais.
A união é do ar
e da água e do pão
em migalhas. (Andrade, 2002, 1399-1400)

«Auto-Retrato (Soutine)»

Sou eu ou não sou eu?
Sou eu ou sou você?
Sou eu ou sou ninguém,
e ninguém me retrata? (id., ibid.)

«O grito (Munch)»

A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro. (id., ibid.)

«Leda (Da Vinci)»

Já gozaste demais, diz Leda ao cisne.
Que venha logo Jove cataclismo. (id., ibid.)

É certo que o poeta em outros livros se refere directamente a outros artistas e às suas obras, contudo aquele processo de ausência, subjacente à sua criação poemática efrástica, é reduzido e substituído por uma nova experiência. Assiste-se à simulação da reprodução directa do objecto, no sentido original da retórica helenística, como se a reprodução de uma obra de arte fosse feita, de tal forma que ao ouvir a sua descrição esta pudesse ser visualizada (Krieger, op.cit.). Ou seja, a realidade descrita no âmbito de «Arte em exposição» é associada a uma imagem pré-concebida, a um objecto pré-existente e não ao objecto que Murray Krieger afirma que é criado verbalmente quando se trata de um discurso efrástico. Então será que poemas como «Auto-retrato (Soutine)» são uma mera reprodução verbal de imagens? A «experiência minimalista» (Sant'Anna, 1990, 12) dá conta do limite encontrado pelo poeta que afirmou em entrevista: «Nunca pretendi manifestar

mensagem nenhuma. Eu procurei é dizer meus versos transmitindo a emoção que eu sentia no momento» (Neto, 1994, 25)?

Uma série de obras (essencialmente quadros) e de artistas universalmente reconhecidos é descrita com uma brevidade epigramática, que faz lembrar não só os poemas curtos e incisivos do Modernismo de 1922 mas também a relação suplementar que este tipo de escrita estabelece com o objecto motivador (Krieger, op.cit.). No entanto, a tonalidade epigramática dos poemas não sugere que os mesmos funcionem como simples inscrição complementar nos quadros. A abordagem das diferentes obras de arte pictórica é feita de uma forma sucinta, porém inventiva e crítica. Atente-se no poema «Fuzilamento na Moncloa» (Goya):

Balé de tiros gritos corpos derrubados.
A lanterna tranquila
acena para a esperança da Ressurreição. (Andrade, 2002, 1403)

Drummond serve-se de um discurso sincopado para transmitir a sua visão da estética de uma grande obra de arte. Em três versos reúne o horror («tiros gritos»), o optimismo («a esperança da Ressurreição»), o grotesco («Balé de tiros e gritos») e o massacre («corpos derrubados»), móveis artísticos, tão ao gosto da obra de Francisco de Goya (Andrade, 1990). Nesta procura da identidade do objecto verifica-se que a sugestão ao discurso epigramático surge como parte da estratégia enunciativa de estruturação dos poemas. A poesia drummondiana não se limita à descrição/designação do seu objecto segundo as normas da tradição epigramática. É na dimensão metafórica dos poemas que se reconhecem, no mínimo que se fala acerca do quadro,¹⁷⁷ reflexões sobre as estéticas subjacentes aos objectos. O poema e a referência directa ao objecto que o desencadeou lembram antes que a descrição do quadro, este espaço de convergência de artes, é também metalinguagem, é linguagem verbal a expressar-se sobre linguagem visual. Como tal o poema não é a descrição do objecto em si, a sua reprodução directa. A «presença» do objecto retratado não invalida a presença de um discurso efrástico,

¹⁷⁷ «Mas não o mínimo frio e industrial da arte minimalista, que de tão mínima chega a inexistir. O mínimo poético procura aqui a *secura* do *hai-kai*. Não se preocupa em fazer registro biográfico do autor do quadro nem busca outros dados referenciais. É uma leitura impressionista no sentido comum: a impressão mais forte e primeira que lhe causou o quadro» (Sant'Anna, 1990, 12).

que recria sempre outro objecto; novo e único.¹⁷⁸ À excepção do poema «Tiradentes (Portinari)», que o poeta pôde observar *in praesentia*, o contacto com o objecto original foi feito sempre de uma forma rebatida. A ausência física dos objectos foi uma realidade implícita à recriação destes quadros e à criação destes poemas. Estas poesias não deixam de ser representações subjectivas (Avelar, op.cit.), arquitectadas pela memória do poeta – «Sou bom guardador mental de imagens» (Andrade, 2003, 1158). O poema só surge após a acção desencadeada pelo verbo ver que facultou ao poeta a possibilidade deste reter imagens na sua memória e transmutá-las em forma de poesia. O mesmo que anteriormente também permitiu ao pintor reflecti-las, através da sua arte.¹⁷⁹

Este recurso a objectos artísticos do espaço pictórico é repetidamente tomado como impulso para uma reflexão onde é sugerida a percepção drummondiana da realidade. Ou seja, a pintura é utilizada como um meio de criação que se integra na própria experiência poemática. Apesar da autenticidade da presente afirmação, a poética drummondiana não compartilha (ou não pode partilhar?) com o seu leitor o imediatismo desta relação. O poeta antes dá a ver o seu objecto através do poema, mas sem o desvendar na totalidade, pois «por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz» (Foucault, s.d., 25):

Há na arte inevitavelmente um elemento de *hybris*: o mundo criado pela arte não pode ser transposto para a realidade. Permanece um mundo «fictício», embora como tal visione e antecipe a realidade. Assim, a arte corrige a sua idealidade: a esperança nela apresentada não deve e nem pode permanecer um ideal (o oculto imperativo categórico da arte!), a sua realização, porém, permanece exterior à arte (Marcuse, 1999, 60).

¹⁷⁸ «Le tableau invite le spectateur à le ré-écrire (le parcours du regard de la surface du tableau este n quelque sorte déjà une réécriture), à le réévaluer, ou peut-être même tout simplement à écrire, à produire un autre texte, différent, son propre texte, à partir des signifiants qu'il met en scène, mais aussi ceux dont dispose la langage verbal» (Bauret, op.cit., 34).

¹⁷⁹ *E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, da guerra, do arco-íris;
enroscam-se no sono e te perseguem,
à busca de pupila que as reflita.* (Andrade, 2002, 193)

2.6. Palavra e imagem nem sempre «con-dizem»

O contacto que se estabelece entre a palavra e a imagem drummondianas não é linear, nomeadamente no que diz respeito à questão da referencialidade da poesia. Apesar desta ligação tão contígua, a poesia e a outra arte nem sempre condizem. A maturidade literária (e pessoal) de Drummond, que acompanha a reflexão interartística nos seus últimos anos, prima pela capacidade de o poeta poder reafirmar a sua poética através de um movimento retroactivo, que acrescenta sempre algo de novo à actualidade. A relação entre a poesia e a outra arte permanece, mas a este vínculo é acrescentada a perspectiva dos limites de quem tenta «capturar» uma imagem e integrá-la numa composição poemática:

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

Cada corpo é uma escrita diferente
e tão selada em seu contorno estrito
que a devassá-la em vão se aflige a mente:
não lhe penetra, na textura, o mito. (Andrade, 2002, 1190)

Este corpo, objecto de escrita, assume a autonomia de um espaço «existente em si mesmo, proprietário/ de um segredo, um sentido». O «ser precário», o artista, é condicionado pela sua efemeridade que limita a concepção plena de um «trabalho eterno», a arte. Numa projecção autotélica do objecto, o sujeito contempla esse mesmo corpo como «uma escrita diferente/ e tão selada em seu contorno estrito/ que a devassá-la em vão se aflige a mente». A poesia toma a pintura como seu objecto, mas não a integra na sua experiência de uma forma completa, «não lhe penetra, na textura». Ou seja, o vínculo entre a poesia e a pintura não é total, nem é ao mesmo nível:

Le discours sur la peinture ou plus exactement sur le tableau [...] est le produit d'une relation d'englobement, ou de dépassement, que nous pourrions décrire en risquant ces quelques métaphores spatiales: le discours tourne toujours autour de son objet sans y pénétrer véritablement, il se situe au-delà ou en deçà, mais jamais à sa hauteur, à son niveau (Bauret, op.cit., 26).

A relação de integração está presente, mas a pintura é vista como uma linguagem, um corpo, que é trabalhado na sua singularidade, ainda que «dentro» de outra linguagem, e esse é o próprio limite.

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

Só o pintor conhece como e quando
o corpo se demonstra na pureza
que é negação de tempo e de tristeza. (Andrade, 2002, 1191)

A representação que é feita da pintura, do quadro através da palavra, ainda que com a presença constante de um «olhar absorto», é parcial, pois o objecto pictórico encontra-se limitado pelas potencialidades da linguagem verbal (id., ibid.). Ou seja, «só o pintor conhece [o] como e [o] quando» da sua arte. Há efectivamente o desenvolvimento de «um significado, sobre outro significado» (id., ibid.), de uma linguagem sobre outra linguagem. Uma auto-reflexão, uma metalinguagem que estabelece o contacto entre as duas artes, mas também o limita através de uma operação de substituição e sem dúvida de uma selecção que é feita quando a linguagem verbal tenta representar a imagem (id., ibid.). A relação interartística não perfaz uma identificação total. Na verdade,

erram grosseiramente aqueles que fazem uma ideia edulcorada e sublimada da experiência artística. A verdade da obra de arte é o seu núcleo duro, que é frequentemente impuro, escandaloso e, enfim, incompreensível. A obra de arte apresenta aspectos contraditórios que é ingénuo pretender superar com uma visão harmónica e pacificada (Perniola, 1998, 111).

No momento, em que houvesse uma identificação integral entre a arte poética e a arte pictórica, a poesia deixaria de ser poesia para ser algo mais e o mesmo se passaria com a pintura.

Drummond tinha esta consciência. «This desire to see the world in the word» (Krieger, op.cit., 6) é que o faz ambicionar a imediaticidade da imagem. A sua aptidão para não renunciar o «processo de captura da árvore [, do real,] através da arte» (Andrade, 2003, 235), faz com que procure formas renovadas de o conseguir. No entanto, é o próprio Drummond que afirma:

O primeiro...problema que as árvores parecem propor-nos é o de nos conformarmos com a sua mudez. Desejaríamos que falassem, como falam os animais, como falamos nós mesmos. Entretanto, elas e as pedras reservam-se o privilégio do silêncio, num mundo em que todos os seres têm pressa de se desnudar. Fiéis a si mesmas, decididas a guardar um silêncio que não está à mercê dos botânicos, procuram as árvores ignorar tudo de uma composição social que talvez se lhes afigura monstruosamente indiscreta, fundada como está na linguagem articulada, no jogo de transmissão do mais íntimo pelo mais coletivo. Grave e solitário, o tronco vive num estado de impermeabilidade ao som, a que os humanos só atingem por alguns instantes e através da tragédia clássica (id., *ibid.*).

O primeiro e grande obstáculo na tarefa de apreensão da natureza do real é a incapacidade humana de conseguir integrar essa realidade na sua experiência. O silêncio, a «mudez» feita segredo, que no poema «Diante de um nu de Bianco» inviabilizava a aproximação interartes pretendida (ou não), condensa uma inacessibilidade, um limite que fica «à tona do mundo» (id., 767).

Não logramos comovê-lo, comunicar-lhe a nossa intemperança. Então, incapazes de trazê-lo para a nossa domesticidade, consideramo-lo um elemento da paisagem, e pintamo-lo. Ele pende, lápis ou óleo, de nossa parede, mas esse artifício não nos ilude, não incorpora a árvore à atmosfera de nossos cuidados (id., 234).

O real não é acessível ao humano e o desejo do homem (poeta) é substituído por uma solução possível: a pintura desse real, na tentativa de que a imediaticidade da visão do objecto possa ser apreendida num espaço, o quadro. Contudo, tal «artifício» é outro limite (consciente?) desta procura, pois «nada há a fazer quanto à distância intransponível que separa a realidade da *realidade* que a arte constrói, a realidade da sua mimese, da sua representação fictícia» (Martinho, *op.cit.*, 260).¹⁸⁰ «Seja como for, este conflito palavra/imagem é um dado da vida moderna, e tudo o que podemos fazer é cultivar alguma lucidez em relação a ele» (Castello-Lopes, *op.cit.*, 92).

Numa análise que não ambicionou ser exaustiva, foi referido que, apesar de coexistirem diferentes perspectivas de abordagem das inter-relações artísticas na

¹⁸⁰ «O mundo significado na arte nunca é de modo algum apenas o mundo concreto da realidade de todos os dias, mas também não é um mundo de mera fantasia, ilusão, e assim por diante. Não contém nada que também não exista na realidade concreta: as acções, pensamentos, sentimentos e sonhos de homens e mulheres, as suas potencialidades e as das coisas. No entanto, o mundo de uma obra de arte é “irreal”, no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas é “irreal” não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente “diferente”. Como mundo fictício, como ilusão (Schein), contém mais verdade do que a realidade de todos os dias, pois, esta última, é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização. Só no “mundo ilusório” as coisas parecem o que são e o que poderiam ser. Em virtude desta verdade (cuja representação sensível é própria somente da arte), o mundo é invertido – é a realidade concreta, o mundo vulgar que agora aparece como realidade falsa, ilusória, fragmentada» (Marcuse, *op.cit.*, 57).

obra poética de Drummond, a crítica privilegia a questão comemorativa, laudatória, ou então, elegíaca. De uma forma geral, esquece-se que em concomitância com esse discurso coexiste, de um modo implícito ou explícito, a questão da reflexão metapoética no encontro da arte drummondiana com a arte visual. O poeta não descurou na sua escrita efrástica a atitude auto-reflexiva que acompanha todo um trabalho de meditação e reformulação constantes.

1. Estar no mundo, através da poesia

O poema é um poliedro: cada face reflete luz em direção diversa, mas o seu conjunto é de uma organicidade perfeita.

(Garcia, 1978, 225)

Percorrer a metapoética de Carlos Drummond de Andrade é concordar com Affonso Romano de Sant'Anna que toda ela se constrói como um «projecto poético pensante» (1980, 34), em torno do conceito teórico e crítico da linguagem. O trajecto de escrita drummondiano faz-se e refaz-se *poieticamente* através de um conjunto de interrogações, silêncios, desejos, procuras, negações, defesas, que constituem as várias faces de uma verdadeira *arte poética* que não descarta a sua condição enquanto verbo. Cerca de sessenta anos de criação e mais de duas dezenas de livros de poesia dão conta de uma vivência artística individual que estrutura um trabalho cíclico da palavra sobre a palavra, que é, no entendimento de Antônio Houaiss, projecto e processo:

Esta não é obra agregada de poemas agregados de versos, poemas ou versos cujas significações possam ser apreendidas na sua isolabilidade. Mesmo quando pague tributo ao poema como unidade fechada auto-suficiente, ou ao verso como unidade fechada rítmica ou auto conceptualizante, esta Obra vale essencialmente como um unipoema, ou melhor, como um universo, construído num poetar de várias décadas, poetar que deve ter sido, que foi condição sem a qual uma vida não teria tido sentido (1969, XV-XVI).

Poeta e obra do tempo presente perfazem uma «visão totalizante» (id., XXI), para quem lê um percurso de vida e de escrita, que se multiplica em vários níveis e ciclos de poesia. A evolução da *arte poética* drummondiana é feita sempre deste aprofundamento de espaços poéticos de um livro no livro seguinte, como se de um só livro se tratasse. Parece haver uma predisposição para que a sua prática de escrita metapoética se in/defina na circularidade de um discurso,¹⁸¹ que se transforma em «outro» através da distância que se estabelece entre a identidade e a alteridade poéticas.

Este movimento sistémico que integra a obra de Drummond valida uma noção de construção artística enquanto projecto contínuo. No entanto, há que renunciar ao

¹⁸¹ Diz Gilberto Mendonça Teles ao falar desta noção cíclica da poesia drummondiana: «O melhor será portanto parafrasear Cassiano Ricardo e imaginar toda a poesia de Drummond como um só poema, um poema “rotativo”, por onde o leitor poderá entrar “por qualquer ponto, como numa esfera rolante”» (1997, 83).

convencionalismo, subjacente a determinada crítica, que insiste na periodização da obra drummondiana de acordo com etapas estanques, que não contemplam o trajecto de uma obra em processo e retrocesso. A *arte poética* do autor de «No meio do caminho» suscita uma perspectiva crítica que acompanhe o movimento de uma escrita que não é de modo algum linear e se configura como um espaço não passivo de expansões e contracções (Houaiss, 1969); que não descure a dificuldade elementar que assiste a uma classificação rigorosa das diferentes fases da poética drummondiana, quando a interpenetração de conteúdos, de conceitos e de características formais e temáticas é uma constante. Divisões isoladas que reivindicam uma fase irónica, social e metafísica ou então períodos distintos na evolução da poética de Drummond – «formação» (1918-1934); «con-formação» (1940-1948); «transformação» (1951-1962); «confirmação» (depois de *Lição de Coisas*) (Teles, 1985)¹⁸² – devem ser reajustadas por uma visão crítica plural, que acompanhe a pluralidade dialéctica que pressupõe a leitura do projecto de escrita drummondiano.

É este movimento dialéctico entre tradição e modernidade que acolhe uma *arte poética* que dialoga com o clássico e com o moderno.¹⁸³ Desde *Alguma Poesia*, em 1930, a *Farewell*, em 1999, lê-se a organização de uma poesia através de uma estrutura clássica que constrói as suas próprias regras na ausência da convenção, mas na aceitação de uma nova ordem. Seja num espaço preambular, onde o leitor assiste à justificação da poética e do seu autor; seja num contexto de desenvolvimento, de interregno, de redimensionamento de uma teoria literária, ou então num espaço conclusivo, a *arte poética* de Drummond constrói-se enquanto

¹⁸² Sobre a presente divisão de Gilberto Mendonça Teles (1985), leia-se o que escreveu Arnaldo Saraiva: «Embora se trate de uma proposta bem arquitectada, ou não fosse Gilberto Mendonça Teles um velho experimentado drummondiano, ela peca por se valer desigual e assistematicamente de critérios que ora apontam para a história literária e para o período modernista (definindo um Drummond menos modernista, mais modernista, amodernista, se não mesmo antimodernista, e partindo do pressuposto equivocado de que o modernismo, mesmo o brasileiro, foi só um), ora apontam para os conteúdos e para as formas; e peca igualmente por supor etapas fechadas e progressivas lá onde houve continuidades, recorrências, avanços e recuos, por supor unidades lá onde houve diversidades. E houve-as até no interior de um mesmo livro que, no dizer do próprio Drummond, era frequentemente uma colecção de poemas, não uma obra estruturada» (1989b, 17).

¹⁸³ «Drummond parece cada vez mais um clássico, ele que nunca deixou de ser moderno – e não só do Brasil –, pois soube comprometer-se com o tempo, e o homem e a vida “presentes”; soube tirar partido dos motivos quotidianos e dos pequenos acontecimentos históricos; soube reflectir sobre a massificação, a exploração, a ameaça bélica, a incomunicabilidade, o amor difícil, a solidão; soube cobrir de ironia as estátuas dos falsos deuses e dos falsos heróis do nosso tempo; soube exorcizar modas literárias sem abdicar do gosto da experimentação e do rigor instrumental; e sobretudo soube penetrar surdamente no reino das palavras, e descodificar enigmas da sua e nossa existência» (Saraiva, 1989a, 5).

prática heurística de criação, associada às concepções poéticas aristotélicas e horacianas, que atribuem ao conhecimento e ao rigor oficial o fundamento da reflexão sobre o carácter paradoxal da poesia (Goulart, 1997).

No entanto, esta dinâmica da poesia drummondiana não se fecha em si mesma e abre-se às linguagens não poéticas. Como houve oportunidade de observar, o movimento interno da *arte poética* drummondiana é também ditado por um exercício de abertura aos estímulos da arte visual. A imagem – «that tricky word» (Krieger, op.cit., 2) – e a palavra são os elementos correlativos dessa poética, que se deixa contagiar por um referente visual que por sua vez anima o «olhar» do poeta-*voyeur*. Uma escrita efrástica empreende um exercício de aproximação crescente com a outra arte, porém sem que lhe sejam impostas características. Ou seja, ainda que esta relação interartística seja contígua e realizada no interior da própria linguagem poética, esta partilha de espaços de criação é mantida como exterior ao que define a identidade de cada arte. Drummond procura a alteridade, na exploração das outras artes, e a singularidade, na forma como a poesia se projecta nestes novos espaços de representação artística.

A abertura do poema a discursos e estratégias de representação de outra arte autoriza a partilha entre linguagens que serve implícita ou explicitamente para caracterizar a própria poesia drummondiana. Sob o signo de uma intensa capacidade de meditação poética e crítica, a poesia descobre na arte visual um espaço de renovação e de construção do seu próprio percurso. Dada a natureza do seu objecto, a poesia continua a auto-significar-se e a revelar-se na acção de transmitir a arte dos outros. Drummond projecta na obra dos outros artistas as inquietudes da sua escrita e com alguma distância observa-as na arte alheia, ao mesmo tempo que tenta resolvê-las na sua poesia. É neste pormenor que se estabelece o vínculo entre o fenómeno metapoético e a escrita efrástica drummondiana. O movimento de aproximação da outra arte constitui o próprio exercício de aproximação da poesia de si mesma; é outra forma encontrada pelo poeta para reflectir acerca da sua arte, para repensar a sua própria poesia enquanto a constrói.

«Avesso (como sempre) a perspectivas unilaterais» (Correia, op.cit., 172), Drummond encontra num constante pensamento poético e crítico a possibilidade inevitável de concretização da sua escrita: «Condenado a escrever fatalmente o

mesmo poema/ e ele não alcança perfil definitivo» (Andrade, 2002, 1257). É neste movimento de reflexão e de concomitante transformação que assiste a capacidade drummondiana de viabilizar através da metapoesia não só a sua posição perante as palavras, mas também perante as coisas. Da unidade da palavra à voz da memória, a *arte poética* drummondiana revela que o real do mundo é a invenção do verbo e o real do verbo é a invenção do mundo:

Sua poesia, não sendo fazer poético intencionalmente de objetos que venham a funcionar por si mesmos como coisas com virtualidades próprias ou autocompensadas, reflete sempre um estar-no-mundo que se faz rejeitar-o-mundo para implicitamente propor-um-nôvo-mundo (Houaiss, 1969, XVI).

Na implicitude ou na explicitude do presente paradoxo, a poesia resgata a sua condição de Verbo, bem como impõe uma nova ordem para todos aqueles valores individuais de criação artística, reservados ao espaço poético de cada poeta. Uma poesia de convergências é ditada pelo lugar central que essa mesma poesia ocupa na escrita drummondiana; na relação que se estabelece entre essa poesia num espaço intratextual, mas também no seu contacto com o mundo.

E porque a presente reflexão não esgota de forma alguma a pluralidade significativa que dita esse desafio da metapoética de Carlos Drummond, nem ignora que esta auto-consciência poética é essencialmente sinal da maturidade que se atingiu no estudo da literatura (Goulart, 2001, 52), refira-se que a presente questão incita sempre futuros desenvolvimentos. Um estudo do metatexto drummondiano nas suas crónicas e a exploração das variantes desse discurso metapoético, ou até mesmo um trabalho mais ambicioso de comparação luso-brasileira entre as *artes poéticas* de Carlos Drummond de Andrade e de poetas como Fernando Pessoa ou Ruy Belo poderia levar a interessantes surpresas. As novas hipóteses de leitura num espaço que é de suposta conclusão traduzem a inesgotável capacidade drummondiana de fazer da sua obra um espaço de reinvenção constante da sua forma de estar no mundo através da palavra. Demonstra o lugar essencialmente expansivo e único que o seu verbo ocupa no domínio da literatura; não só da brasileira, mas também da europeia.

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *Carlos Drummond de Andrade: Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

I. Outras obras citadas do autor

ANDRADE, Carlos Drummond de (1955). *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

----- (1964). *Obra Completa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Aguilar.

----- (1987). *Tempo Vida Poesia: Confissões no Rádio*, Rio de Janeiro, Record.

----- (1988). *A Lição de Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, 2ª ed. [ed.rev.], Rio de Janeiro, Record.

----- (1990). *Arte em Exposição*, texto de apresentação de Affonso Sant'Anna, Rio de Janeiro, Salamandra, Record.

----- (1998). *Auto-retrato e Outras Crônicas*, 4ª ed., selecção de Fernando Py, Rio de Janeiro, Record.

----- (2003). *Carlos Drummond de Andrade: Prosa Seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

I. Sobre a obra e o autor

AA.VV. (2002). «Dossiê Carlos Drummond de Andrade», *Inimigo Rumor*, n.º 13, Lisboa, 3-71.

ACHAR, Francisco (1993). *A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de leitura*, São Paulo, Editora Ática.

AGUILERA, Maria Verónica (2002). *Carlos Drummond de Andrade: a Poética do Cotidiano*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura.

ARÊAS, Vilma (2002). «As Impurezas do Branco», *Colóquio-Letras*, n.º 161/162, Lisboa, Julho-Dezembro, 414-418.

BARBAS, Helena (2002). «A “procura da poesia”: Carlos Drummond de Andrade», in *Olhares Luso-brasileiros sobre Literatura*, org. de José M. Silva Rós, Lisboa, Universidade Católica, 87-109.

BARBOSA, João Alexandre (1974). «Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade», in *A Metáfora Crítica*, col. «Debates», São Paulo, Editora Perspectiva, 107-116.

BARBOSA, Rita de Cássia (1986). «De Viola de Bolso a Versiprosa: o cotidiano tornado poesia», in *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*, Santa Barbara, University of California, 127-135.

----- (1987). *Poemas Eróticos de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Ática.

BERNARDES, Diana (1974). «As Impurezas do Branco», *Colóquio-Letras*, n.º 18, Lisboa, Março, 83-84.

BRAGA, José Alberto (1998). «Carlos Drummond de Andrade: subsídios para um retrato do poeta», *Camões*, n.º 2, Lisboa, Instituto Camões, Julho-Setembro, 14-24.

BRASIL, Assis (1971). *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro, Livros do Mundo Inteiro.

BRAYNER, Sônia (org.) (1978). *Carlos Drummond de Andrade*, vol. I, 2ª ed., col. «Fortuna Crítica», Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

CAMILO, Vagner (2001). *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial.

CAMPOS, Haroldo de (s.d.). «Drummond, Mestre de Coisas», in *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, São Paulo, Cultrix, 39-45.

CANÇADO, José Maria (1993). *Os Sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Página Aberta.

CANDIDO, Antonio (1970). «Inquietudes na Poesia de Drummond», in *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 93-122.

COELHO, Joaquim-Francisco (1973). *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, s.l., Universidade Federal do Pará.

----- (1977). «Drummond: uma “leitura” renovadora». *Colóquio-Letras*, n.º 35, Lisboa, Janeiro, 66-69.

----- (1979). «Drummond, Primavera, Sombras». *Colóquio-Letras*, n.º 47, Lisboa, Janeiro, 78-82.

----- (1981). «Esquecer para lembrar (Boitempo III)», *Colóquio-Letras*, n.º 59, Lisboa, Janeiro, 85-87.

----- (1986). «Carlos Drummond de Andrade e a gênese do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”», in *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*, Santa Barbara, University of California, 58-65.

CORREIA, Marlene de Castro (2002). *Drummond: a Magia Lúcida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

CURY, Maria Zilda Ferreira (1998). *Horizontes Modernistas: o Jovem Drummond e o seu Grupo em Papel Jornal*, Belo Horizonte, Autêntica.

DALL'ALBA, Eduardo (1996). *Drummond, Leitor de Dante*, Caxias do Sul, EDUCS.

DERRIDA, Jacques (2003). *Che Cos' è la Poesia?*, trad. de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus.

FIGUEIREDO, Liselotte Christina Halbsgut (1998). «O discurso poético de Carlos Drummond de Andrade», *Letras*, vol. 17, n.º 1/2, São Paulo, Dezembro, 101-109.

FONSECA, Edson Nery da (1995). «Um poema quase inédito de Carlos Drummond de Andrade», *Colóquio/Letras*, n.º 135/136, Lisboa, Janeiro-Junho, 67-70.

GARCIA, Othon M. (1978). «Alguns processos poéticos de Carlos Drummond de Andrade», in *Carlos Drummond de Andrade*, vol. I, 2ª ed., col. «Fortuna Crítica», Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 202-234.

GLEDSON, John (1981). *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, trad. do autor, São Paulo, Duas Cidades.

----- (2003). *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, trad. de Frederico Dentello, São Paulo, Companhia das Letras.

HOUAISS, Antônio (1969). «Introdução», in *Reunião: 10 livros de poesia*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, XV-XXXIX.

----- (1978). «Poesia e estilo de Carlos Drummond de Andrade», in *Carlos Drummond de Andrade*, vol. I, 2ª ed., col. «Fortuna Crítica», Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 155-176.

LAUS, Lausimar (1978). *O Mistério do Homem na Obra de Drummond*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, Instituto Nacional do Livro.

LIMA, Luiz Costa (1986). «Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção», in *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*, Santa Barbara, University of California, 66-82.

MARTELO, Rosa Maria (2002). «Carlos Drummond de Andrade», *Inimigo Rumor*, n.º 13, Lisboa, Cotovia; Rio de Janeiro, Viveiros de Castro, 7-11.

MARTINS, Hércio (2005). *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Topbooks.

MERQUIOR, José Guilherme (1975). *Verso Universo em Drummond*, trad. de Marly de Oliveira, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia.

----- (1978). «Notas em função de *Boitempo*», in *Carlos Drummond de Andrade*, vol. I, 2ª ed., col. «Fortuna Crítica», Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 123-145.

MOISÉS, Massaud (s.d.). «Carlos Drummond de Andrade», in *Antologia Poética*, col. «Poetas de Hoje», Lisboa, Portugalíia Editora, XI-LXIX.

MORAES, Emmanuel de (1964). «As várias faces de uma poesia», in *Obra Completa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Aguilar, 13-30.

MOTTA, Dilman Augusto (1976). *A Metalinguagem na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro, Presença.

NETO, Geneton Moraes (1994). *O Dossiê Drummond*, 2ª ed., São Paulo, Globo.

PEREIRA, Geraldo Jordão (1990). «Nota do editor», in *Arte em Exposição*, Rio de Janeiro, Salamandra, Record, 7-8.

PÓLVORA, Hélio (1975). «Caminhos da poesia», in *Graciliano, Machado, Drummond e outros*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.

PONTIERO, Giovanni (1987). «O tema do amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade», *Colóquio/Letras*, n.º 95, trad. de Patrícia Bins, Janeiro-Fevereiro, 39-48.

RIBEIRO, Maria Aparecida (coord.) (2004). *Drummond em Coimbra*, col. «Estudos», Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

RIBEIRO, Maria Aparecida e VASCONCELLOS, Eliane (orgs.) (2004). *Drummond(d)tezuma: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e*

Joaquim Montezuma de Carvalho, col. «Estudos», Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1980). *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

----- (1990). «Museu do poeta», in *Arte em Exposição*, Rio de Janeiro, Salamandra, Record, 11-14.

SANTIAGO, Silviano (1976). *Carlos Drummond de Andrade*, Petrópolis, Vozes.

SARAIVA, Arnaldo (1960). «Carlos Drummond de Andrade e a fuga frustrada à infância», *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 Novembro.

----- (1971). *As influências poéticas sobre o jovem Carlos Drummond de Andrade*, Lisboa, Universidade de Lisboa-Faculdade de Letras.

----- (1972). «Para a história do Modernismo brasileiro: A “divisão” dos Andrades (Mário, Oswald e Carlos Drummond)», *Colóquio/Letras*, n.º 5. Lisboa, Janeiro, 24-29.

----- (1989a). «Esta edição», in *65 Anos de Poesia*, Lisboa, O Jornal, 5-6.

----- (1989b). «Introdução: um poeta universal», in *Obra Poética*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 9-24.

----- (org.) (2000). *Conversas com Escritores Brasileiros*, Porto, Edição do Congresso Portugal-Brasil, 15-26.

SENA, Jorge de (1988). *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 37-44.

SENNA, Homero (1978). «Poética moderna», in *Carlos Drummond de Andrade*, vol. I, 2ª ed., col. «Fortuna Crítica», Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 21-29.

SILVA, Marisa Corrêa (2002). «O diálogo ultramarino entre Carlos de Oliveira e Carlos Drummond de Andrade», in *Diálogos Literários Luso-Brasileiros*, org. Dionísio Vila Maior, Coimbra, Pé de Página, 107-127.

SILVEIRA, Francisco Maciel (1997). «Farewell», *Colóquio-Letras*, n.º 143/144, Lisboa, Janeiro-Junho, p.299.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2002). «“A puta”», *Inimigo Rumor*, n.º 13, Lisboa, Cotovia; Rio de Janeiro, Viveiros de Castro, 39-47.

SIMON, Iumna Maria (1978). *Drummond: uma Poética do Risco*, São Paulo, Ática.
----- (1986). «A Lição de Coisas de Drummond», in *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*, Santa Barbara, University of California, 101-117.

TELES, Gilberto Mendonça (1971). «Drummond», in *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, XXIII-XXVII.

----- (1985). «A transformação da poesia de Drummond», in *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Almedina, 189-209.

----- (1997). *Drummond – A Estilística da Repetição*, 3ª ed. [rev. e aum.], prefácio de Othon Moacyr Garcia, São Paulo, Experimento.

WILLIAMS, Frederick G. e PACHÁ, Sérgio (eds.) (1986). *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*, Santa Barbara, University of California.

II. Sobre teoria e crítica literárias

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1984). «Nota proemial», in *Arte poética*, Braga, Pax.

----- (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

----- (2002). *Teoria da Literatura*, vol. I, 8ª ed., Coimbra, Almedina.

ANDRADE, Mário de (1943). *Aspectos da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Americ=Edit.

----- (s.d.). «A Escrava que não era Isaura», in *Obra Imatura*, São Paulo, Livraria Martins, 195-275.

ARGAN, Giulio Carlo (1995). *Arte e Crítica de Arte*, trad. de Helena Gubernatis, Lisboa, Editorial Estampa.

ARISTÓTELES (1998). *Poética*, 5ª ed., trad., pref., introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

AVELAR, Mário (2006). *Ekphrasis: o Poeta no Atelier do Artista*, Chamusca, Edições Cosmos.

BACHELARD, Gaston (1978). *La Poétique de L'espace*, 9ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 79-91.

BARAHONA, Margarida (1987). «Sujeito, tempo e espaço na crítica de poesia», *Colóquio-Letras*, n.º 95, Lisboa, Janeiro-Fevereiro, 5-11.

BARBOSA, João Alexandre (1974). *A Metáfora Crítica*, col. «Debates», São Paulo, Editora Perspectiva.

----- (1986). *As Ilusões da Modernidade: Notas sobre a Historicidade da Lírica Moderna*, col. «Debates», São Paulo, Editora Perspectiva.

BARBOSA, Pedro (1996). *A Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*, Lisboa, Edições Cosmos.

----- (2001). «O computador como máquina semiótica», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 29, trad. de Hans-Peter Weimar, Lisboa, Relógio D'Água, 303-327.

BARLETT, Steven J. (1987). «Varieties of self-reference», in *Self-reference: Reflections on Reflexivity*, ed. Steven J. Barlett e Peter Suber, s.l., Martinus Nijhoff Publishers.

BARTHES, Roland (1964). *Essais Critiques*, Paris, Seuil.

----- (1988). *O Prazer do Texto*, trad. de Maria Margarida Barahona, prefácio de Eduardo Prado Coelho, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

----- (1997a). *Crítica e Verdade*, trad. de Madalena da Cruz Ferreira, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

----- (1997b). *O Grau Zero da Escrita*, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

----- (1999). *S/Z*, trad. de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

BAURET, Gabriel (1977). «La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau», *Littérature*, n.º 27, Paris, Outubro, 25-34.

BERGMANN, Emile L. (1979). *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.

BLANCHOT, Maurice (1959). *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard.

BOILEAU-DESPREAU, Nicolas (1979). *A Arte Poética*, trad. de Célia Berrettini, col. «Elos», São Paulo, Perspectiva.

BOSI, Alfredo (1994). *História Concisa da Literatura Brasileira*, 33ª ed. [rev. e aum.], São Paulo, Cultrix.

----- (2000). *O Ser e o Tempo da Poesia*, 6ª ed., São Paulo, Companhia das Letras.

BUENO, Antônio Sérgio e MIRANDA, Wander Melo (1999). «Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa.

BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*, trad. de Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega.

CAMPOS, Geir (s.d.). *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, 4ª ed. [rev. e aum.], s.l., Ediouro.

CANDIDO, Antonio (1980). *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*, 6ª ed., São Paulo, Ed. Nacional.

CARLOS, Luís Adriano (2002). *O Arco-Íris da Poesia: Ekphrasis em Albano Martins*, col. «Campo da Literatura/Ensaio», Porto, Campo das Letras.

CARONE, Modesto (1979). *A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*, col. «Debates», São Paulo, Perspectiva.

CASTELLO-LOPES, Gérard (2004). *Reflexões sobre Fotografia: Eu, a Fotografia, os Outros*, Lisboa, Assírio e Alvim.

CASTRO, Sílvio (dir.) (1999). *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Publicações Alfa.

----- . *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa.

CASTRO, Sílvio (1999). «A semana de arte moderna de 1922 e a proposta modernista», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 39-66.

----- . «Modernismo brasileiro e Modernismo português», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 83-100.

----- . «Movimento modernista, modernismo e modernidade no quadro da literatura brasileira contemporânea», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 101-118.

----- . «A integração das artes no Modernismo brasileiro: Literatura e artes visuais», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 119-124.

----- . «O Modernismo em poesia», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 183-304.

CEIA, Carlos (1999). *A Literatura Ensina-se?: Estudos de Teoria Literária*, Lisboa, Colibri.

CHKLOVSKI, V. (1999). «A arte como processo», in *Teoria da Literatura*, vol. I, trad. de Isabel Pascoal, col. «Signos», Lisboa, Edições 70, 29-71.

COELHO, Eduardo Prado (1987). *Os Universos da Crítica: Paradigmas nos Estudos Literários*, col. «Signos», Lisboa, Edições 70, 347-355.

COHEN, Jean (1976). *A Estrutura da Linguagem Poética*, 2ª ed., trad. de José Victor Adragão Demet, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

COLLOT, Michel (1989). *La Poésie Moderne et la Structure d'horizon*, col. «Écriture», Paris, Presses Universitaires de France.

CORDEIRO, Edmundo (2004). *Actos de Cinema: Crónica de um Espectador*, pref. de Maria Filomena Molder, Coimbra, Angelus Novus.

CORREIA, Marlene (1999). «Mário de Andrade e modernidade», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 163-182.

CRUZ, Gastão (2000). «Falar sobre poesia», *Relâmpago*, n.º 6, Lisboa, Junho, 43-44.

----- (2003). «“Nova poesia” e “poesia nova”», *Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Abril, 29-37.

CURTIS, Jean-Louis (1977). «Littérature et alittérature», *Litterature et Langages*, n.º 5, Paris, Éditions Fernand Nathan, 322-323.

DIONÍSIO, Mário (1983). «Literatura e Pintura: um velho equívoco?», *Colóquio-Letras*, n.º 17, Lisboa, Janeiro, 5-15.

DOLEŽEL, Lubomír (1990). *A Poética Ocidental: Tradição e Inovação*, trad. de Vivina de Campos Figueiredo, pref. de Carlos Reis, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- DURIGAN, José Antônio (1985). *Erotismo e Literatura*, São Paulo, Ática.
- EIKHENBAUM, B. (1999). «A teoria do “método formal”, in *Teoria da Literatura*, vol. I, trad. de Isabel Pascoal, col. «Signos», Lisboa, Edições 70, 29-71.
- EISENZWEIG, Uri (1977). «Métalangage: les paradoxes de la référence», *Littérature*, n.º 27, Paris, Outubro, 105-115.
- FERNANDES, Ângela (2004). *Os Efeitos da Literatura: Algumas Questões de Arte e de Moral*, Lisboa, Colibri, 89-129.
- FERREIRA, Carlos Melo (2004). *As Poéticas do Cinema: a Poética da Terra e os Rumos do Humano na Ordem do Fílmico*, Porto, Afrontamento.
- FOKKEMA, Douwe W. (s/d). *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. de Abel Barros Baptista, col. «Vega Universidade», Lisboa, Vega.
- (1989). «Questions épistémologiques», in *Théorie Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FOKKEMA, Douwe e IBSCHE, Elrud (1995). *Theories of Literature in the Twentieth century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of reception, Semiotics*, Londres, C. Hurst; Nova Iorque, St. Martin's Press.
- FOUCAULT, Michel (s.d.). *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*, trad. de António Ramos Rosa, pref. de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, Lisboa, Portugalia Editora.
- FRIEDRICH, Hugo (1976). *Structures de la Poésie Moderne*, trad. de Michel-François Demet, col. «Médiations», Paris, Denoël/Gonthier.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989). *Teoría de la Literatura: la Construcción del Significado Poético*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988). *Ut Pictura Poesia: Poética del Arte Visual*, Madrid, Editorial Tecnos.

----- (1994). *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.

GARELLI, Jacques (1966). *La Gravitation Poétique*, s.d., Mercvre de France.

GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*, Paris, Seuil, 145-170 ; 253-265.

----- (1969). *Figures II*, Paris, Seuil, 7-42 ; 123-154.

----- (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, 9-11.

GLEIZE, Jean-Marie (1983). *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil.

GOULART, Rosa Maria (1997). *Artes Poéticas*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.

----- (2001). *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus.

GUERREIRO, Fernando (2000). «Com o coração nas mãos», *Relâmpago*, n.º 6, Lisboa, Junho, 29-32.

GUIMARÃES, Fernando (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*, col. «Obras de referência», Porto, Lello.

----- (2002a). *A Poesia Contemporânea Portuguesa: do Final dos Anos 50 aos Anos 90*, 2ª ed. [rev. e aum.], Vila Nova de Famalicão, Quasi.

----- (2002b). «Subjectividade e objectividade na poesia contemporânea portuguesa», *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5, Porto, Granito, Julho, 41-49.

GUSMÃO, Manuel (2002). «Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica», *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5, Porto, Granito, Julho, 91-124.

HAMBURGER, Michael (1982). *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, Londres, Nova Iorque, Methuen, 21-80.

HAMON, Philippe (1977). «Texte littéraire et métalangage», *Poétique*, n.º 31, Paris, Seuil, 261-284.

HATHERLY, Ana (1979). *O Espaço Crítico: do Simbolismo à Vanguarda*, col. «Nosso Mundo», Lisboa, Caminho.

HEIDEGGER, Martin (1989). *A Origem da Obra de Arte*, trad. de Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70.

HERNÁNDEZ LES, Juan A. (2003). *Cinema e Literatura: a Metáfora Visual*, trad. de Ângelo Peres e Isolino de Sousa, col. «Campo do cinema», Porto, Campo das Letras.

HUTCHEON, Linda (1989). *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, trad. de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.

----- (1999). *A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Londres, Nova Iorque, Routledge.

JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de Linguistique Générale: les Fondations du Langage*, trad. e pref. de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 209-248.

----- (1973). *Questions de Poétique*, 10ª ed., Paris, Seuil.

----- (1977). *Huit Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 31-49.

JAMESON, Frederic (2003). *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

JOLY, Martine (1996). *Introdução à Análise da Imagem*, trad. de Maria Appnzeller, col. «Ofício de arte e forma», São Paulo, Papirus.

JÚDICE, Nuno (1992). *O Processo Poético: Estudos de Teoria e Crítica Literárias*, Viseu, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 106-109.

KRIEGER, Murray (1992). *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

LEITE, José Roberto T. (1999). «A integração das artes no Modernismo brasileiro: Literatura e artes visuais», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 124-139.

LIMA, Maria Antónia (2003). *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia Moderna*, Lisboa, Universitária Editora.

LOPES, Silvina Rodrigues (2003). *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.

LOTMAN, Iuri (1978). *A Estrutura do Texto Artístico*, trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, Lisboa, Editorial Estampa.

LOURENÇO, Eduardo (2003). *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva.

LOUVEL, Liliane (1997). «La description “picturale”: pour une poétique de l'iconotexte», *Poétique*, n.º 112, Paris, Seuil, 475-489.

MAH, Sérgio (2002). *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, col. «Estudos», Lisboa, Edições Colibri.

MALINSKI, Margarida (1980). «Implicações teóricas dos movimentos de autonomia da língua literária», *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, n.º 3, Rio de Janeiro, 1.º trimestre, 17-19.

MARCUSE, Herbert (1999). *A Dimensão Estética*, trad. de Maria Elisabete Costa, Lisboa, Edições 70.

MARINHO, Maria de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX: Rupturas e Continuidades*, col. «Estudos de Literatura Portuguesa», Lisboa, Caminho.

MARTELO, Rosa Maria (1990). *Estrutura e Transposição. Invenção Poética e Reflexão Meta-poética na Obra de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Fundação Engº António de Almeida.

----- (1998). *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.

MARTINHO, Fernando J.B. (1996). «Ver e depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen», *Colóquio-Letras*, n.º 140/141, Lisboa, Abril, 258-263.

MARTINS, Wilson (1989). *A Literatura Brasileira: o Modernismo (1916-1945)*, vol. VI, 5ª ed., São Paulo, Cultrix.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1977). «Da mimese», *Brotéria*, vol. 105, n.º 2-3, Lisboa, Agosto-Setembro, 123-143.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2002). «Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional», *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5, Porto, Granito, Julho, 9-39.

MERQUIOR, José Guilherme (s.d.). *Razão do Poema: Ensaios de Crítica e Estética*, 2ª ed., s.l., Topbooks.

----- (1974). *Formalismo e Tradição Moderna: o Problema da Arte na Crise da Cultura*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.

----- (1979). «O significado do pós-modernismo», *Colóquio-Letras*, n.º 52, Lisboa, Novembro, 5-15.

----- (1980). *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*, col. «Theoremata», Rio de Janeiro, Editora Vozes.

MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la Poétique*, Paris, Gallimard.

----- (1975). *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard.

----- (1985). *Les États de la Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

----- (2000). *Modernité Modernité*, col. «Folio/Essais», Paris, Gallimard.

MIRANDA, Wander Melo (1999). «Moderno, pós-moderno e a nova expressão narrativa brasileira», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 421-442.

MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*, col. «Ofício de arte e forma», Chicago, Londres, University of Chicago Press, 5-46.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1984). *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Maia, Imprensa nacional – Casa da Moeda.

MOURÃO, José Augusto (2001). «Hibridismo e semiótica: Os quase-objectos», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 29, trad. de Hans-Peter Weimar, Lisboa, Relógio D'Água, 287-301.

MUKARŮVSKÝ, Jan (1997). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, trad. de Manuel Ruas, Lisboa, Editorial Estampa.

MURICY, Andrade (1936). *A Nova Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo.

NETO, João Cabral de Melo (s.d.). *A Poesia e Composição: A Inspiração e o Trabalho de Arte*, Lisboa, Fenda Edições.

NEWTON, K. M. (ed.) (1997). *Twentieth-century: Literary Theory*, Londres, Macmillan Press; Nova Iorque, St. Martin's Press.

NÖTH, Winfried (2001). «Auto-referência na teoria dos sistemas e na semiótica», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 29, trad. de Hans-Peter Weimar, Lisboa, Relógio D'Água, 13-27.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de Oliveira (1999). *Poesia e Pintura: um Diálogo em Três Dimensões*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP.

ORTEGA Y GASSET, José (2003). *A Desumanização da Arte e Outros Ensaios de Estética*, trad. de Miguel Serras Pereira, Coimbra, Almedina.

PARRET, Herman (2001). «A intersemiotividade das correspondências artísticas a das afinidades sensoriais», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 29, trad. de Hans-Peter Weimar, Lisboa, Relógio D'Água, 199-219.

PAZ, Octavio (1956). *El Arco y la Lira: El Poema. La Revelación Poética. Poesía e História*, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica.

----- (1997). «Rupturas e Restaurações», *Tabacaria: Revista de Poesia e Artes Plásticas*, n.º 1, Lisboa, Contexto Editora, 3-11.

PEREIRA, Cristina Almeida (1987). «Discurso poético e discurso crítico», *Colóquio-Letras*, n.º 95, Lisboa, Janeiro-Fevereiro, 9-12.

PEREIRA, Maria Luísa Álvares (1992). «Vertentes de um olhar crítico: reflexão estética e metapoética em Carlos Queiroz», Tese de Mestrado, Faculdade de Letras de Braga.

PERNIOLA, Mário (1998). *A Estética do Século XX*, trad. de Teresa Antunes Cardoso, Lisboa, Estampa.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1979). «A intertextualidade crítica», *Poétique*, n.º 27, trad. de Clara Crabbé Rocha, Coimbra, Almedina, 214-217.

PESSOA, Fernando (s.d.). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pref. de Jacinto Prado Coelho e George Rudolf Lind, Lisboa, Ática, 91-110.

PIGNATARI, Décio (1971). *Contracomunicação*, col. «Debates», São Paulo, Perspectiva, 63-137.

PIMENTA, Alberto (2003). *O Silêncio dos Poetas*, precedido de *Reflexões sobre a Função da Arte Literária* e de *A Dimensão Poética das Línguas*, Lisboa, Cotovia.

PONTUAL, Roberto (1987). *Entre dois séculos: Arte Brasileira do Século XX*, pref. de Gilberto Allard Chateaubriand e Antônio Houaiss, apresentação de M.F. do Nascimento Brito, col. «Gilberto Chateaubriand», Rio de Janeiro, Jornal do Brasil.

PRAZ, Mario (1982). *Literatura e Artes Visuais*, trad. José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, Edit. Universidade de S. Paulo.

QUEIROZ, Carlos (1984). *Obra Poética: Desaparecido e Breve Tratado de Não-Versificação*, vol. I, pref. de David Mourão-Ferreira, col. «Poesia», Lisboa, Ática.

RENARD, Jean-Claude (1970). *Notes sur la Poesie*, Paris, Seuil.

REY-DEBOVE, Josette (1978). *Le Métalangage: Étude Linguistique du Discours sur le Langage*, Paris, Le Robert.

RICARDO, Cassiano (1964). *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.

RIMBAUD, Arthur (1972). *Oeuvres Complètes*, ed. estabelecida, apresentada e anotada por Antoine Adam, Paris, Gallimard.

ROSA, António Ramos (1979). *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*, Lisboa, Arcádia.

----- (1980). «O conceito de criação na poesia moderna», *Colóquio-Letras*, n.º 56, Lisboa, Julho, 5-11.

----- (1986). *Poesia, Liberdade Livre*, pref. de Fernando J. B. Martinho, col. «Ulmeiro/Universidade n.º 8», Lisboa, Ulmeiro.

----- (1991). *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, col. «Universitária», Lisboa, Caminho.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1977). *Por um Novo Conceito de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca.

SARAIVA, António José (1993). *Ser ou não ser Arte: Estudos e Ensaio de Metaliteratura*, s.l., Gradiva.

SARAIVA, Arnaldo (1986). *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Porto, Rocha Artes Gráficas.

----- (1973). «Uma Tese sobre Poesia e as consequências a que leva», in *Encontros Des Encontros*, Porto, Livraria Paisagem, 179-190.

SEIXO, Maria Alzira (2000). «Poesia e “talk show”», *Relâmpago*, n.º 6, Lisboa, Junho, 49-52.

SERRA, Pedro (2003). *Um Nome para Isto: Leituras da Poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus.

SHELLEY, Percy B. (2001). *Defesa da Poesia*, 4ª ed., trad. de J. Monteiro-Grillo, col. «Filosofia & Ensaio», Lisboa, Guimarães Editores.

SILVA, José Mário (2003). «A minha escrita, dois pontos:», *Relâmpago*, n.º 12, Lisboa, Abril, 99.

SOUSA, João Rui de et al. (1999). *Escríticas: Tópicos sobre Poesia*, Leiria, Editorial Diferença.

STAROBINSKI, Jean (1993). *Montaigne em Movimento*, trad. de Maria Lúcia machado, São Paulo, Companhia das Letras.

TAMEN, Miguel (1984). «Ut poesis, pictura», in *Poéticas do Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 96-107.

TEIXEIRA, César (1984). *Arte Poética*, nota proemial de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Pax.

TELES, Gilberto Mendonça (1985). *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Almedina.

----- (1994). *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*, 12ª ed., Petrópolis RJ, Vozes.

----- (1999). «A poesia de Manuel Bandeira e a nova tendência lírica», in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 25-37.

TODOROV, Tzvetan (org.) (1989). *Teoria da Literatura*, vol. II, trad. de Isabel Pascoal, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

----- (1999). *Teoria da Literatura*, vol. I, trad. de Isabel Pascoal, col. «Signos», Lisboa, Edições 70.

TODOROV, Tzvetan (1993). *Poética*, trad. de António José Massano, Lisboa, Teorema.

TREVISAN, Armindo (1977). «Reflexões sobre a poesia», *Colóquio-Letras*, n.º 37, Lisboa, Maio, 34-41.

TRINGALI, Dante (1993). *A Arte Poética de Horácio*, São Paulo, Musa Editora.

VALÉRY, Paul (1995). *Discurso sobre a Estética: Poesia e Pensamento Abstracto*, trad. e pref. de Pedro Schacht Pereira, Lisboa, Vega.

VARGA, A. Kibédi (1981). *Teoria da Literatura*, tradução de Tereza Coelho, Lisboa, Editorial Presença.

WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres, Nova Iorque, Routledge.

WELLEK, René e WARREN, Austin (s.d.). *Teoria da Literatura*, 5ª ed., trad. de José Palla e Carmo; Mem Martins, Europa-América.

YLLERA, Alicia (1979). *Estilística, Poética e Semiótica Literária*, trad. de Evelina Verdelho, Coimbra, Almedina.

III. Outras obras

CEIA, Carlos (2006). *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Presença.

CRISTÓVÃO, Fernando (2001). *Método – Sugestões para Elaboração de uma Tese ou Ensaio*, Lisboa, Edições Colibri.

ECO, Umberto (2001). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, 8ª ed., trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença.

ESTRELA, Edite, SOARES, Maria Almira e LEITÃO, Maria José (2006). *Saber Escrever uma Tese e Outros Textos*, 3ª ed., Lisboa, Dom Quixote.

HELDER, Herberto (2006). *Photomaton & Vox*, 4ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim.

NETO, João Cabral de (1986). *Poesias Completas: (1940-1965)*, 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 99.

PEREIRA, Alexandre e POUPA, Carlos (2003). *Como Escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico usando o Word*, Lisboa, Edições Sílabo.



CITMA

CENTRO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA MADEIRA



PROGRAMA OPERACIONAL
PLURIFUNDOS DA REGIÃO
AUTÓNOMA DA MADEIRA



CURSO CO-FINANCIADO
PELA UNIÃO EUROPEIA
FUNDO SOCIAL EUROPEU