

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DRUMMOND: DIÁLOGO ENTRE TEXTO E CONTEXTO

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE, ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA.

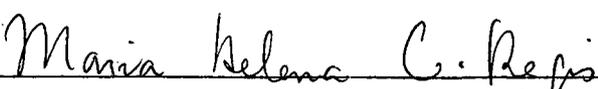
RITA DE CASSI PEREIRA DOS SANTOS

FLORIANÓPOLIS
SANTA CATARINA - BRASIL

1983

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA OBTENÇÃO DO GRAU
DE MESTRE EM LETRAS

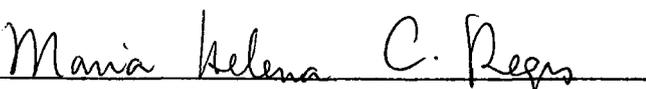
E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS.


Profª Maria Helena Camargo Régis
Doutora em Literatura Brasileira
Orientadora


Profª Teresinha Denning Michels
Doutora em Linguística
Co-Orientadora


Profª Zahidê Lupinacci Muzart
Doutora em Literatura Brasileira
Coordenadora em Literatura Brasileira

BANCA EXAMINADORA:


Maria Helena Camargo Régis
Orientadora


Edda Arzúa Ferreira


Teresinha Denning Michels

A

Antônio e Antônia P. Santos, meus Pais

Luiz Roberto Sempionato, o Amigo

meus Irmãos

AGRADECIMENTOS

À Profª Maria Helena Camargo Régis, pela amizade e pela segura orientação deste exercício de leitura.

À Secretária de Pós-Graduação em Letras Elza Pereira de Souza Lemos, pela amizade e apoio.

À Profª Dolores Ruth Simões de Almeida, pelo apoio ami
go.

À Profª Teresinha Oenning Michels, pela orientação a
nível lingüístico.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, pela informação e apoio deles recebi
dos.

... registra o ofício de homens e mulheres
jungidos à natureza por uma chispa
de ouro, um cipó
telúrico, uma semente
de amor explodindo em cântico.

(Drummond)

RESUMO

As Impurezas do Branco, obra poética de Carlos Drummond de Andrade, questiona o código poética e/ou a cultura, usando códigos literários, códigos não-literários e códigos artísticos.

O uso peculiar que o Poeta faz desses códigos mostra sua oposição a cânones tradicionais fossilizados.

A indagação sobre a cultura centra-se em códigos da realidade cultural contemporânea como, p.ex., os da cultura de massa.

O modo como Carlos Drummond de Andrade apresenta esses códigos revela sua visão de mundo, na medida em que, alterando os códigos usados, denuncia a fossilização de formas poéticas gastas e/ou a alienação e coisificação do homem na sociedade contemporânea.

Pelo estudo dos procedimentos usados pelo Autor em relação ao eu lírico, procuramos observar de que modo a mensagem poética revela a atitude do Poeta face ao contexto sócio-cultural.

ABSTRACT

As Impurezas do Branco, a poetic work by Carlos Drummond de Andrade, questions codes of poetry and/or culture by using literary codes, non-literary codes, and artistic codes.

The particular manner in which the Poet uses these codes as systems shows his opposition to traditional antiquated canons.

The questioning of the culture is centered on systems of contemporary cultural reality such as that of the culture ~~of the masses.~~

The way Carlos Drummond de Andrade presents these systems reveals his own view of Reality in that he alters these established systems in an effort to show that the same poetic forms are outdated and/or the alienation and dehumanization of man in contemporary society.

Through the study of the techniques used by the author in the creation of the lyrical "I", we can discover how the poetic message reflects the poet's attitude towards society and culture.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

DEFINIÇÕES OPERACIONAIS	3
1. Funções da Linguagem e Emissor/Receptor	6
2. Ideologia: Ideologia Dominante/Contra-Ideologia.	9
3. Códigos Literários e não Literários	13
4. Processo de Montagem Intertextual	18
5. Assunto e Tema	20
6. Metáforas Rítmicas	21

CAPÍTULO II

VISÃO GLOBALIZANTE DE <u>AS IMPUREZAS DO BRANCO</u>	24
1. Considerações sobre as Matérias	24
2. Concretudes e Virtualidades do Emissor e do Receptor	29
3. Redistribuição das "Matérias"	33

CAPÍTULO III

POETA NO E DO TEMPO	37
---------------------------	----

SEGUNDA PARTE

CONSIDERAÇÕES	45
---------------------	----

CAPÍTULO I

CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL	47
1. Tecnológicos	48
2. Nacionais	69
3. Urbanos	78

CAPÍTULO II	
ARTISTAS	95
CAPÍTULO III	
QUIXOTE E SANCHO, DE PORTINARI	114
CAPÍTULO IV	
PREDOMINANTEMENTE LÍRICOS	140
1. Ludismo	141
2. Morte	160
3. Deus	166
4. Filosófico - Existencias	174
5. Aspecto de uma Casa	187
CONCLUSÃO	214
BIBLIOGRAFIA	218

INTRODUÇÃO

As Impurezas do Branco é um texto onde aparecem outros textos literários, não-literários e artísticos num processo de desautomatização do signo. Levando-se em conta isso, para o desvendamento da mensagem poética que, às vezes, revela dialeticamente o jogo de ideologias, toma-se como ponto de partida o par emissor/receptor em suas concretudes e virtualidades. Estas nada mais são que as transmutações feitas pelo eu lírico, ao par real, autor/leitor.

Com base nas considerações acima, procuramos descrever a organização dos poemas, observando os procedimentos estruturais (ritmo, sintaxe, rima, recursos retóricos, etc.) e suas correlação e imbricação para um possível desvendamento da obra em leitura.

Não há, de nossa parte, a presunção de, com isso, que rer igualar ou suplantam os excelentes trabalhos críticos que existem sobre Drummond. Não. Queremos apenas dar a nossa pequena contribuição como subsídio para Professores e Alunos de segundo grau ou das primeiras séries da graduação.

A dissertação compreende duas partes. A primeira contém explicações gerais sobre o trabalho. A segunda é a parte prática.

A primeira parte compreende três capítulos. No primeiro capítulo, tem-se explicitação de alguns termos básicos utilizados no trabalho como emissor/receptor, código literário/código não-literário, etc. No segundo, dá-se uma visão geral da obra em leitura em relação à distribuição e redistribuição dos poemas. No terceiro capítulo, comenta-se a posição do Poeta como homem de seu tempo e em relação à obra em questão.

A segunda parte, aplicação prática das considerações da primeira, compreende quatro capítulos. Estão distribuídos por assuntos. Nos capítulos são analisados, sucintamente, mais ou menos um terço dos poemas neles contidos, para que se tenha uma amostra expressiva do "corpus" em leitura. Há, no final de cada capítulo, uma leitura de um dos poemas nele contido. Tanto na escolha dos poemas sucintamente focalizados como nos de leitura mais detalhada, procurou-se observar a linha do trabalho, ou seja, as diversas realizações do eu-lírico em diferentes emissores claros ou virtuais.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

DEFINIÇÕES OPERACIONAIS

Não é nossa intenção erigirmos teorias específicas para a leitura de As Impurezas do Branco. No entanto, faremos a explicitação dos termos com os quais trabalhamos, como: emissor/receptor, ideologia dominante/contra-ideologia, códigos literários/códigos não-literários, tema/assunto, terminologia rítmica.

Cada par de termos nos remete a textos diversos, mas o nosso objetivo é o de uma exposição sucinta da terminologia por nós adotada. Subentenda-se já nessa escolha dos termos o nosso posicionamento crítico em relação a eles. Daí não entrarmos a cotejar as diferentes opiniões de autores sobre os termos, mas usarmos diversos autores, como complementares ou reforços uns dos outros.

O porquê da seleção desses termos se prende ao fato de que o "corpus" em leitura se coloca como um questionamen

to do código poético e da própria cultura, através da contaminação de códigos de outras artes, códigos literários e não-literários.

Por meio de metalinguagem, intertextualidade e recursos retóricos diversos, por exemplo, Drummond parece apontar, nesse livro, como em outros, de modo diferente, para o compromisso da poesia consigo, com o homem e com sua época, mesmo que esse compromisso a torne "impura" pela contaminação de textos não artísticos.

O fato de a perspectiva básica recair no emissor/receptor em suas concretudes e virtualidades leva em conta que dos setenta e três poemas que compõem o "corpus", quatorze orientam-se explicitamente para o destinatário, enfatizando a função conativa. Desses quatorze poemas, sete apresentam-se claramente como interlocução (eu tu ou você). Não só a presença da função conativa assinala um direcionamento ao destinatário, mas também os títulos de alguns poemas que lembram dedicatórias saudações ou orações como: "Ao Deus Kom Unik Assão", "Saudação do Senado da Câmara". Ou são títulos que lembram documentos oficiais como "Declaração em Juízo" e "Petição Genuflexa".

Antes que se parta para a explicitação dos termos, é preciso esclarecer que a nossa proposta de leitura centrada no emissor/receptor não se fundamenta na estética da recepção, embora ocasionalmente se faça referência a ela. Primeiro, porque não há nessa leitura a preocupação de Jauss "que está interessado na recepção da obra, na maneira como ela

é (ou deveria ser) recebida"¹, levando-nos a pensar realmente no receptor. Segundo, porque uma tal atitude nos levaria ao estudo das

"...condições sócio-históricas que medeiam as diversas formações de sentido. (...), trata-se agora de "compreender as condições de formações diferentes de sentido, realizadas sobre um dado texto, por leitores que estão de posse de disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas"(Gumbrecht, H.U., 1975:390).²

Estamos interessados na obra em leitura, não na sua recepção, mas no seu aspecto imanentista (textual) como a expressão de uma individualidade frente a seu contexto cultural.³ Fica a leitura da recepção da obra como uma proposta para futuros trabalhos sobre Drummond. A nosso ver é filão rico a ser explorado, tendo em vista a trajetória de aceitação, pode-se dizer unânime, da obra drummondiana ao longo dos anos. Cabe, então, perfeitamente um estudo nessa linha da estética da recepção, buscando saber o que a faz tão lida e aceita, principalmente em determinados meios acadêmicos.

Outro tópico a esclarecer é a utilização de textos sobre semiótica. Usá-los não significa que se pretenda ter a análise semiótica como linha metodológica. Não. A nossa linha de pesquisa é a descritiva. Valemo-nos da teoria

¹LIMA, L. Costa. "Introdução". A Literatura e o Leitor: Textos da Estética da Recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. Tradução de L.C. Lima. p.26.

²Idem, p.13.

³Contexto cultural é aqui tomado como "o conjunto dos modos de vida criados, apreendidos e transmitidos de uma geração para outra, entre os membros de uma determinada sociedade (...)", ou seja, "a formação coletiva e anônima de um grupo social nas instituições que o definem" Cf. ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970. Tradução de A. Bosi. p.212.

semiótica na medida em que nos sirva para elucidar pontos a bordados no "corpus" em leitura, sobre os códigos literários, artísticos ou não literários.

1. Funções da Linguagem e Emissor e Receptor

A partir das considerações acima expostas, tomam-se em primeiro lugar para explicitação as funções da linguagem que aparecem no "corpus" em questão conforme Roman Jakobson.⁴ Das seis funções por ele apontadas como envolvidas na comunicação verbal, três são as mais evidentes no "corpus" : a poética, a conativa e a emotiva. Destaca-se em primeiro lugar como dominante na obra em leitura a função poética. Caracteriza-a

"O pendor (Einstellung) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria."⁵

Observa Jakobson que "confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora", daí sobressaírem, no livro em questão, duas outras: a emotiva e a conativa. Aquela

"centrada no remetente, visa uma expressão direta de atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada."⁶

⁴ JAKOBSON. "Linguística e Poética" in Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1970. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes.

⁵ Idem, p. 124.

⁶ Idem, ibidem, p.123-4.

A função conativa, centrada no destinatário,

"encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias verbais."⁷

Se Jakobson nos permite ver as funções que medeiam o "corpus", Benveniste nos permite uma melhor percepção do jogo das concretudes e virtualidades do emissor/receptor e ao mesmo tempo, tornar mais explícitas as funções anteriormente apontadas.

Por meio de seus marcadores na enunciação, Benveniste⁸ nos permite ver simultaneamente a oscilação entre o eu em relação a si e a seu objeto. Assim, ora o sujeito (eu) se distancia de si, ora de seu objeto, mas trazendo em seu bojo, claro ou implícito o outro, ou seja,

"traz a alteridade do outro para dentro de si ao mesmo tempo que se projeta nesta alteridade."⁹

Isso se processa no discurso poético pelo seu próprio caráter de reversibilidade lingüística entre eu/tu, como se pode ver nessa colocação de Benveniste:

"Eu significa a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu (...). A forma eu só tem existência lingüística no ato de palavras que a profere. Há, pois, nesse processo uma dupla instância conjugada: instância do eu como referente, e instância de discurso contendo eu, como referido (...). Eu é o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística eu. Conseqüentemente, introduzindo-se a situação de "alocução", obtém-se uma definição

⁷ Idem, ibidem, p.125.

⁸ BENVENISTE, E. Problemas de Lingüística Geral. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. da Universidade de São Paulo. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri.

⁹ LIMA, L.C. Op. cit. p.19.

simétrica para tu, como indivíduo alocutado na presente instância de discurso, contendo a instância lingüística tu."10

É ainda na concepção benvenistiana de intersubjetividade de da linguagem que se vê, no "corpus" em leitura, a relação emissor/receptor e mundo, pois

"Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem."11

É a partir destes pontos de vista que formulamos no capítulo seguinte o quadro das concretudes e virtualidades do emissor/receptor. Apenas não consideramos em As Impurezas do Branco a terceira pessoa do singular como "não-pessoa". Se na acepção lingüística de Benveniste a terceira pessoa coloca-se como não indicadora de pessoa, ou seja,

"A não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devem remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de não importa quem ou não importa o que, exceto a própria instância, podendo sempre esse não importa o que ser munido de uma referência objetiva."12

Isso não ocorre no discurso poético e em particular no "corpus" em leitura. Neste, a terceira pessoa aparece modalizada, mostrando marcas de adesão que o sujeito dá a seu discurso. Estas marcas modalizadoras são, por exemplos, os advérbios de opinião, talvez, naturalmente, etc.; as transformações modalizadoras como a ênfase, a interrogação, a nega

¹⁰BENVENISTE, E. Op. cit, p.278-9.

¹¹Idem, p.285.

¹²Idem, ibidem, p.282.

ção, o passivo facultativo, em síntese "registro dubitativo"¹³; a utilização de diferentes níveis da linguagem como comum, literário e outras marcas que se comprovam objetivamente na segunda parte do trabalho.

Considerar-se-á, portanto, a terceira pessoa como realização virtual ou subjacente do par emissor/receptor, quebrando, por esse processo de terceira pessoa, a rotina eu/tu e ao mesmo tempo dinamizando o "corpus" e criando enfoque novo na percepção do leitor.

Em síntese, considerar-se-á como concretude do emissor/receptor os enunciados poéticos centrados em eu/tu. E como virtualidade do emissor/receptor os discursos em terceira pessoa sem que se esqueça o caráter modalizador.

As teorias de Benveniste sobre os indicadores de pessoa do discurso colocam-se, então, simultaneamente como complementares das funções da linguagem, e como elementos de grande valia para a análise do próprio discurso poético na "Variabilidade dos significados do eu".¹⁴

2. Ideologia: ideologia dominante/contra-ideologia

Embora não haja muita dificuldade em falar sobre emissor/receptor, falar sobre ideologia é muito mais complexo. Mo

¹³ Quanto aos "registros" como abstrato, conativo, etc. são focalizados a seguir ao se falar em códigos literários.

¹⁴ HAMBURGER, K. A Lógica da Criação Literária. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975. Tradução de Margot P. Malnic. p.203.

dernamente em várias linhas de crítica literária há uma preocupação com o aspecto ideológico da literatura. Mas o termo ideologia recobre conceitos diversos.

Embora existam vários textos teóricos de literatura sobre o assunto, como já foi dito, não se cotejam opiniões diversas sobre ele para se tirar uma síntese. Não. Focalizam-se um ou vários autores que possam se adequar ao "corpus" em leitura. Não se quer fazer do aspecto teórico uma camisa de força ao texto, mas um auxiliar que nos ajude a tentar desvendar melhor a opacidade da mensagem poética, quando impregnada de elementos ideológicos.

Partir-se-á, portanto, de uma visão geral do que seja ideologia, para depois se chegar ao que seja ideologia dominante e contra-ideologia.

Num sentido geral ideologia é aqui entendida como

"... a consciência social de uma época, de uma classe, de um grupo, de um indivíduo, vinculada às condições concretas da existência humana como produto dessas condições existenciais."¹⁵

Esta concepção geral de ideologia se adequa ao "corpus" em leitura, na medida em que este integra em seu discurso, de modo implícito ou explícito, as manifestações culturais do mundo contemporâneo, ou seja, a "consciência social" de uma determinada época classe e/ou grupo, como a formar a ideologia dominante. Mas esse mesmo discurso poético integra dialeticamente a consciência social de um indivíduo, o Poeta, cons

¹⁵LYRA, P. Literatura e Ideologia. Petrópolis, Editora Vozes, 1979. p.39.

tituindo-se em contra-ideologia.

A ideologia dominante, no dizer de Pedro Lyra, se caracteriza dentre outros aspectos pela extrapolação de verdades em colocações ambíguas. Sabe-se, contudo, que esta ambigüidade de nada tem a ver com a ambigüidade poética. Esta é plena de significações, enquanto que a ambigüidade da ideologia dominante é vazia. É apenas a máscara que encobre os seus verdadeiros objetivos: criar a ilusão de uma visão coerente do mundo e legitimar as ambições de um grupo. Isso sem que se esqueça que

"... a ideologia dominante perdeu a coerência de sua visão do mundo exatamente no momento em que a sua necessidade histórica saturou-se."¹⁶

A ideologia dominante é estagnadora. Esta estagnação reflete-se não só na permanência de um "status quo", mas também como inibição do senso crítico da maioria inconsciente de sua ação por meio de uma "falsa consciência".

Como contra-ideologia entenda-se, no "corpus", a visão de mundo do Poeta. Esta se contrapõe dialeticamente à anterior, porque se apresenta preñe de historicidade e de "verdades". Esta historicidade é encontrada na própria estrutura do discurso poético. Este conjuga a forma (poema) historicamente transmitida e o assunto historicamente atual¹⁷, ou seja, algo do passado e algo do presente, de modo que, ao mesmo tempo, aponta para o futuro. Estes aspectos histórico e

¹⁶ Idem, p.44.

¹⁷ Os assuntos, como veremos a partir do capítulo seguinte, são atualizados historicamente, quer como tempo passado, quer como tempo presente e futuro.

dinâmico que caracterizam o discurso poético se contrapõem ao caráter a - histórico e estagnador da ideologia dominante. E simultaneamente o "corpus" como simulação do real

"... resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...) Resiste ao contínuo 'harmonioso' pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste, aferrando-se à memória do passado; resiste, imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia."¹⁸

A resistência "à falsa ordem" por meio de "uma nova ordem" é constante no "corpus" em leitura. Esta resistência é figurada de vários modos. Na ironia que desmascara os pseudo-valores de realidades contemporâneas e/ou historicamente consagrados como, por exemplo, comunicação de massa, viagens espaciais, etc. Figura-se na desarticulação de palavras, na utilização visual do espaço gráfico ou mesmo pela iconicidade como ocorre no poema "Um em Quatro".¹⁹

Vê-se, então, que a resistência ou a posição contra-ideológica é a medula da tessitura do "corpus". E se fez a divisão ironia (recurso retórico) e forma (estrutura externa) foi apenas na tentativa de mostrar mais objetivamente alguns dos modos de resistência à "falsa ordem", já que na realidade da estrutura significativa da obra em leitura, em geral, estes aspectos se misturam.

Esta contraposição dialética intra-texto, ideologia dominante/contra-ideologia, mostra que

¹⁸ BOSI, A. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo. Cultrix, 1977. p.146.

¹⁹ Sabe-se que a poesia é por natureza icônica. Mas se fala aqui em "iconicidade em letras, porque Drummond se vale destas para figurar, num primeiro plano, imagetivamente os objetos do poema citado: D. Quixote-Rocinante e Sancho-jumento, como serão vistos posteriormente.

"A última palavra da ideologia poética reside talvez nesta contradição: o poema, ao menos na sua visão moderna, é ruptura com o mundo ao mesmo tempo que é simulacro de um mundo singularmente harmonioso."²⁰

O "corpus" nesta posição de ruptura com o mundo coloca-se como um "anti-ambiente", ou seja, espaço para treinar a percepção e o julgamento crítico do leitor.²¹

Após estas considerações sobre ideologia dominante e contra-ideologia, passamos a falar sobre os códigos.

3. Códigos Literários e Não-Literários

A distinção entre código literário e não literário parece desnecessária, tratando-se, como é o caso, de uma obra literária. Obviamente nela tem-se um código literário. Mas quando se faz tal distinção é porque se leva em conta o aspecto de intertextualidade. Se, como observa Laurent Jenny

"Todo texto se refere implicitamente a outros textos"²²

a presença de textos no "corpus" em leitura se faz não impli

²⁰DUBOIS, et alii. "Poesie et Ideologie" in Rhetorique de la Poesie. Bruxelles, Ed. Complex, 1977. p.214.

²¹MCLUHAN, M. Os Meios de Comunicação de Massa - Extensões do Homem. São Paulo, Cultrix, 1974. Tradução de D. Pignatarí, p.12.

²²JENNY, L. "La Strategie de la Forme" in Poétique (27). Paris, Seuil, 1976.

cita²³ mas explicitamente. Em vista disso, falar-se-á primeiro do código literário, procurando-se explicitar posteriormente, por meio da compreensão daquele, os códigos não-literários.

Da intertextualidade, tomar-se-á posteriormente aquilo que nela nos interessa como processo. Isso porque a intertextualidade não constitui a nossa preocupação maior, mas é apenas um procedimento que não se pode deixar de lado por se achar tão evidente na tessitura da obra em questão, criando a harmonia do todo.

O código que estrutura a linguagem poética (o código lingüístico) é, como se sabe, utilizado comumente no seu emprego mais generalizado com intenção essencialmente comunicativa. Esta intenção se encontra presente no código poético. Tanto na comunicação comum como na comunicação poética se estabelece a necessária relação entre emissor/receptor. Mas por se tratar de código literário, a relação emissor/receptor é diferente, pois a linguagem literária é opaca. Contrapõe-se, assim, à linguagem comum que na comunicação é transparência. Outra, a comunicação comum orienta-se de maneira utilitária, visando a um efeito real. A comunicação poética, embora seja enunciado de realidade, não tem função pragmática num contexto real, porque

"O que esperamos aprender ou experimentar
não é nada objetivo, mas algo significativo."²⁴

²³ Quanto à intertextualidade implícita, depende, em parte do conhecimento ou não do leitor, porque pode haver a presença de textos de outro autor literário e o leitor não percebe a presença. Nesse caso não se realizaria a intertextualidade implícita.

²⁴ HAMBURGER, K. Op. cit. p.193.

E a significação repousa

"na maneira pela qual o EU se situa em relação ao TU e ao mundo (ELE)."25

Foi tendo em conta este aspecto da comunicação literária em sua relação emissor/receptor que se destacaram as funções da linguagem que aparecem no "corpus" em leitura (Cf. p.3). Como observa Jakobson é a partir da ênfase em algumas funções da linguagem que se concretiza o processo linguístico.²⁶ Fecha-se a observação dele com o que se realiza no discurso poético em questão.

Torna-se necessário face ao acima exposto explicitar os códigos literários prefiguradores da mensagem poética.

Levando-se em conta a presença de outros textos no "corpus", o código é aqui compreendido, de modo geral, como o define Umberto Eco:

"... o código representa um sistema de probabilidades sobreposto à equiprobabilidade do sistema inicial, permitindo dominá-lo comunicacionalmente."²⁷

Esta definição traz subentendido o princípio da codificação e o da existência do signo. Desse modo, engloba dois subfatores interrelacionados: o grau de sociabilização do código e a informação que sua instituição permite veicular. É a partir dessa perspectiva de código como sistema de codificação, com objetivo comunicativo que se focaliza na obra em leitura,

²⁵ CHARAUDEAU, P. "Significação e sentido" in Acta Semiótica et Linguística - V. I. N. 1 - São Paulo, Revista Internacional de Semiótica e Linguística, 1977. p.51.

²⁶ JAKOBSON, R. Op cit. p.123.

²⁷ ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1976. Tradução de Perola de Carvalho. p.15-16.

o que Carlos Reis²⁸ designa como "códigos técnico-literários", abreviadamente, "códigos literários" ou seja, os códigos que operam estritamente no âmbito da criação literária.

Partindo do âmbito da criação literária, esses códigos literários integram simultaneamente dois estilos: o do autor (individual) e o de época.

Ao estilo individual, que se caracteriza pelas particularidades estilísticas que singularizam uma obra, agregam-se os "registros" do discurso literário. Estes prefiguram de modo "sui generis" a posição subjetiva do emissor em relação ao código que manipula e, conseqüentemente, em relação ao objeto da mensagem, visando uma comunicação afetiva e efetiva com o receptor.

Os registros do discurso literário, tomados a Todorov por Carlos Reis, são os seguintes: o abstrato, o conativo, o valorativo e o modalizante. O figurativo pertence ao domínio retórico, daí não ser definido, aparecendo na dinâmica da leitura de poemas.

Veja-se agora como se define cada um dos outros registros. O registro abstrato consiste no emprego de

"reflexões gerais que enunciam uma verdade fora de toda referência espacial ou temporal."²⁹

Confere ao discurso literário um cunho de generalização adequado a referências de natureza marcadamente ideológica. O

²⁸ REIS, Carlos. "Análise Semiótica" in Técnicas de Análise Textual. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

²⁹ Idem, p.292.

"registro conativo" caracteriza-se pelo emprego quantitativamente significativo de vocábulos afetados pela conotação, instaurando na mensagem, uma polivalência significativa, sobreposta a valores puramente denotativos da linguagem. O "registro valorativo" depende de uma clara posição subjetiva assumida pelo emissor e expressa na mensagem, por meio de adjetivo ou advérbio, geralmente. O "registro modalizante" se caracteriza pelo recurso de expressões dubitativas em relação ao objeto do discurso (Cf. modalizadores p.8).

Ao estilo de época, ou seja, procedimentos comuns ou soluções lingüístico-estruturais empregadas por vários autores num espaço de tempo, filiam-se os subcódigos. Esta denominação não conota nenhum sentido pejorativo como observa Carlos Reis. Os subcódigos recobrem códigos particulares como o retórico, o melódico, o métrico e outros.

Registros e subcódigos que estruturam o código literário recobrem, ao mesmo tempo, os estilos individual e de época, configurando uma mundividência, ou seja, uma dada forma de conceber o homem e o mundo.

Partindo-se dessa compreensão da estruturação do código literário, empreender-se-á a leitura dos diferentes códigos que tecem o "corpus" aqui focalizado.

Os códigos não-literários são os mais diversos na origem, mas harmônicos no "corpus" em leitura. Tem-se, então, nele, a linguagem de jornal no poema "Diamundo", o código pictórico nos poemas "Paisagem como se faz", "Brasil/Tarsila" e outros; clichês populares, como a expressão "meu Deus" no poema "O deus de cada um." Esses tipos de códigos não-literári

rios são mencionados só a título de exemplo, porque se encontram outros disseminados ao longo da obra em questão, como se verá objetivamente, na segunda parte do trabalho.

4. Processo de Montagem Intertextual

A presença de códigos literários diversos e de códigos não-literários coloca em evidência o processo de intertextualidade, como já foi mencionado. A intertextualidade é vista aqui como elemento componencial, portanto, não nos deteremos em defini-la exaustivamente. Interessa-nos, no processo intertextual, o aspecto de montagem.

Não nos prendemos aqui ao fato geral de que todo texto traz implícitos outros textos, mas ao caráter mais ou menos "explícito" de intertextualidade.³⁰ O aspecto implícito geral é focalizado, às vezes, na leitura dos poemas como qualquer outro elemento componencial que estrutura o discurso poético. No caráter "explícito" percebe-se que Drummond se vale basicamente de dois processos semânticos de montagem: o da isotopia metafórica e o da montagem não isotópica.

³⁰ Dizemos intertextualidade mais ou menos explícita, porque a presença de textos é evidente no "corpus", mas não se enquadra na intertextualidade explícita apontada por Laurent Jenny, constituindo paródia, citação e plágio. Tem-se aqui um processo de intertextualidade explícita que oscila entre uma aproximação e um afastamento do arquiteto ao texto.

"Na isotopia metafórica: "um fragmento textual é chamado ao contexto por analogia semântica com ele."³¹

Nesse aspecto de montagem enquadram-se principalmente os poemas sobre D. Quixote e Sancho cujo jogo entre real/irreal diz similarmente o jogo do discurso poético. Encaixam-se também nesse tipo de montagem os poemas onde predomina um código pictórico. Têm como liame semântico a utilização de "espaço vacante" e a criação de imagens por meio de uma metalinguagem, já que é discurso sobre um outro código, o pictórico. Mas observe-se que

"A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal."³²

E é esta "verdade da imagem" que em alguns poemas, o Poeta cria por meio da intertextualidade.

Na montagem não isotopa:

"um fragmento textual é inserido num contexto sem nenhuma relação semântica a priori com ele."³³

A esse tipo de montagem correspondem os poemas sobre os meios de comunicação de massa, embora entre eles se encontrem os de intertextualidade implícita, como se verá posteriormente.

Nos poemas em que ocorre a montagem não isotopa, observa-se que

"a não isotopia da montagem não ocasiona a não isotopia do discurso."³⁴

³¹JENNY, L. Op. cit. p.274.

³²BOSI, A. Op. cit. p.36.

³³JENNY, L. Op. cit. p.274.

³⁴Idem, p.275.

ou mesmo do "corpus". Esse desconcerto isotópico instaura no discurso poético "significação selvagem" proporcionando múltiplas possibilidades significativas, como se terá oportunidade de constatar.

A intertextualidade implícita ou "explícita" que medeia o "corpus" diz não só a vocação crítica, lúdica e exploradora de Drummond em sua singularidade poética, mas também o contexto literário ocidental. A inclusão neste se faz pela consciência de que

"Da mesma maneira que a poesia se separou do coração, a forma se separa do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece insolúvel."³⁵

5. Assunto e Tema

Embora se saiba que, em virtude do caráter icônico da poesia, os termos assunto/tema geralmente se fundem na tessitura do poema, há, no entanto, na obra em leitura, poemas que permitem a distinção entre os dois termos. Isso ocorre, por exemplo, nos poemas sobre comunicação de massa, viagens interplanetárias, Brasil, etc.

Em decorrência do acima exposto, assunto é aqui compreendido como

"O que vive em tradição própria. alheio à obra literária, e vai influenciar o conteúdo"

³⁵ FRIEDRICH, Hugo. La Estructura de la Lírica Moderna. Barcelona, Editorial Seix Banal, 1974. Tradução de Joan Petit. p.54.

do dela."36

E tema é visto como

"...tópico central em torno do qual se organiza o discurso"37

ou, em outras palavras, como uma categoria semântica que se confunde com assuntos. Isto se processa, na medida em que o assunto, captado da realidade externa, é sublimado esteticamente. Assim, este tema-assunto, apresentando-se vário, focaliza a problemática poética e/ou o conflito do homem com seus valores filosófico-existenciais.

6. Metáforas Rítmicas

Resta-nos agora apenas explicitar alguns termos usados em relação ao ritmo. O ritmo, elemento organizador do poema e, conseqüentemente, instaurador de significações diversas, apresenta-se vário. Levando-se em conta essa variedade e os recursos entonacionais empregados, nem sempre os termos puramente técnicos sobre o ritmo poético nos parecem capazes de traduzir a significação que instaura no poema, aliada aos demais elementos estruturais.

Citamos a título de exemplo apenas o uso dos termos rítmicos crescente e decrescente e dos termos próprios da mú-

³⁶ KAYSER, W. "Conceitos Fundamentais quanto ao conteúdo. Formas Linguísticas" in Análise e Interpretação da obra Literária. Coimbra, Sucessor, 1967. Tradução de Paulo Quintela. p. 75.

³⁷ MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 490.

sica como staccato, andante, etc. No primeiro caso, sabe-se que o ritmo crescente ou ascendente ocorre na passagem da átona para a tônica; enquanto que o decrescente, da tônica para a átona. Mas acontece que, às vezes, usamos estes termos não em função só do acima exposto, segundo a norma, mas relacionamo-los à entonação marcada por elementos fonéticos diversos, pela interrogação, exclamação, reticências, etc.

Quanto aos termos musicais, andante, staccato, etc. são usados como metáforas rítmicas. Sabe-se que não há identidade, mas apenas similaridade entre os processos rítmicos das duas artes: literatura (poesia) e música. Ambas se realizam no mesmo campo genérico das artes temporais, mas com materiais diversos. O material da poesia é a palavra, enquanto que o da música é o som. Assim, por exemplo, se usamos a expressão "ritmo staccato" é porque, no poema, ao destacar palavras ou sintagmas por meio de pontuação ou travessões, etc. há como que uma similaridade com o procedimento rítmico-musical, cujo ritmo staccato separa nitidamente cada nota. No poema, tal qual na música, semelhante processo cria um tipo especial de comunicação entre emissor e receptor, como a chamar a atenção deste, para a mensagem ou parte dela. No que concerne aos demais termos musicais, metaforicamente usados, procurar-se-á definí-los "in loco" sucintamente.

Tem-se, então, em síntese os termos por nós usados:

- funções da linguagem:

- a dominante - poética, centrada na mensagem
- conativa, centrada no destinatário
- emotiva, centrada no emissor

- emissor/receptor - sujeito(s) do discurso poético:

- eu/tu - aparecem marcados pela reversibili-

dade e intersubjetividade
 - ele, máscara modalizada de eu/tu;

- ideologia:

- visão geral - consciência social de uma classe, de um grupo, de um indivíduo vinculada às condições da existência humana
- ideologia dominante - geralmente pseudo-valores de um grupo, "falsa consciência"
- contra ideologia - visão de mundo de um indivíduo, apresenta-se crítica e desmascaradora de pseudo-valores;

- código:

- compreende "a organização que permite a realização da mensagem."³⁸ Nele o signo apresenta-se prenhe de sociabilidade e desejo de comunicação
- engloba vários registros e subcódigos que recobrem os estilos individual e de época;

- intertextualidade:

- compreende os processos semânticos de montagem: isotopia metafórica-liame semântico entre os textos e montagem não-isotopa - ausência de liame semântico.

- assunto:

- "O que vive em tradição própria, alheio à obra literária e vai influenciar o conteúdo dela."

- tema:

- "tópico central em torno do qual se organiza o discurso."

³⁸ BORBA, F. da Silva. Pequeno Vocabulário de Linguística Moderna. São Paulo Ed. Nacional e Ed. da USP.

CAPÍTULO II

VISÃO GLOBALIZANTE DE AS IMPUREZAS DO BRANCO

1. Considerações sobre as "Matérias"

A primeira coisa que chama a atenção do leitor é o título da obra: As Impurezas do Branco. Este nos leva a suposições diversas e quem sabe, talvez, todas pertinentes. Parece trazer implícita a problemática da poesia, ou seja,

"... o branco visualiza a poesia, e suas impurezas são detectadas no verso, que só idealmente alcança o ambicionado. O verso é a continência da poesia. Mas esta imperfeição, ou limitação, vale por um sinal de humanidade, na poesia que o indivíduo compõe para outros..."¹

Parece também apontar nesse livro, como em outros, de modo diferente, para o compromisso da poesia, consigo mesma, com

¹Comentário sem assinatura na orelha do livro em leitura.

sua época e com o homem, mesmo que esse compromisso a torne "impura" pela contaminação de textos não artísticos. Ou ainda pode-se conjecturar que o título traz implícita a ideologia de Drummond, i.é, a crença numa poesia pura à Mallarmé. Compreenda-se, então,

"puro o que está livre de algo (...) a condição prévia para a pureza poética é, pois, a desobjetivação."²

Assim "impurezas do branco" pode falar simultaneamente do processo poético de uma possível visão ideológica e desta, como práxis cultural.

Dir-se-á, então, que o título da obra em leitura aponta para o caleidoscópio de "matérias" o qual compõe o "corpus". As matérias apontadas por Drummond são, observando a mesma disposição dada pelo Poeta:

Comunicação Persona Viver

Amar Problematizar Morrer

Divindade Quixotes Artistas

Brasil

Uma Casa

Esta disposição indica sutilmente para a própria organização em termos de assuntos ao longo do "corpus". Tem-se uma disposição de assuntos em forma de pirâmide invertida. A base ocupa a posição do ápice e vice-versa. Naquela, correspondendo ao início do livro, estão assuntos gerais como comunicação de massa e viagens interplanetárias. No meio da pirâmide, tem-se o assunto que nos parece ser capital, "Quixotes",

²FRIEDRICH, H. Op. cit. p.177.

cuja temática em linhas gerais, é a posição do poeta em relação à sua realidade poética, ou seja, os jogos sujeito-objeto e real/irreal. No ápice da pirâmide, final do "corpus" em leitura, encontra-se "Uma Casa", cujo assunto dá a idéia de particular. Mas não o é, na medida em que se coloca como uma espécie de miniatura do "corpus" pela condensação de assuntos e temas, como se verá.

Os três assuntos básicos, acima citados, disseminam-se no "corpus" com nuances marcadas pelas variações de funções da linguagem (variações do emissor/receptor) e pelas variedades dos demais elementos estruturais que formam a tessitura da obra em leitura. Conjugam-se dialética e simultaneamente o geral, e o particular. Pode o geral estar ligado tanto à comunicação de massa quanto ao filosófico. O particular tanto pode ser uma casa, como Brasil, Minas, etc. O poético presente no geral e no particular é o dominante, embora em alguns poemas seja assunto e tema.

A disposição das "matérias" de As Impurezas do Branco é dada por Drummond numa página à parte e não como títulos de um conjunto de poemas como ocorre em algumas obras poéticas dele, anteriores ao livro em leitura.³ Dessa maneira, a obra em leitura se coloca como uma variante nova na disposição dos assuntos cuja funcionalidade tenta-se explicar mais adiante.

Das "matérias" citadas por Drummond apenas duas se colo

³ Os livros de Drummond cujos poemas aparecem com títulos para conjuntos de poemas são: Claro Enigma, Lição de Coisas, Viola de Bolso I, Boitempo I e Menino Antigo (Boitempo II).

cam como títulos de conjunto de poemas. São "Quixotes" que aparece como "Quixote e Sancho, de Portinari" com vinte e um poemas, e "Uma Casa" que surge como "Aspectos de uma Casa" com seis poemas.

A razão da não disposição das outras "matérias" como títulos de conjunto de poemas, talvez, se prenda à consciência do Poeta sobre a impossibilidade de catalogação dos poemas em conjuntos individualizados por títulos. Isso, porque todos estão profundamente imbricados em suas estruturas significativas, as quais estabelecem um processo de contaminação, quer em relação a procedimentos, quer em relação a temas. Daí talvez se poder englobar todas as matérias, inclusive as catalogadas em "Quixote e Sancho de Portinari" e "Aspectos de uma Casa", em duas apenas: "Problematizar" e "Persona".

O "corpus" em leitura como produto de um dado estado lítero-sócio-cultural reflete-o e lhe denuncia os "valores", dando-lhes forma de problema.⁴ Ao problematizar esses valores, quer sejam os da comunicação de massa, das viagens in-

⁴A palavra problema no "corpus" em leitura vem com toda sua carga polissêmica. Recobre, dentre outras, acepção matemática de "incógnitas" ligadas a dados conhecidos (Deus, Morte, etc.) Passa pela acepção de tema cuja solução requer meditação, habilidade ou como questão que envolve dúvida, dificuldade (artes em geral, Brasil, Minas, etc.) Chega até à acepção sociológica de problema insolúvel devido a dificuldade de observação, análise e interpretação dos fatos (pagamento). Fez-se esta divisão mais ou menos em assuntos apenas para dar uma idéia superficial do "problema", porque quase sempre as acepções diversas se imbricam impedindo um desvendamento total do "corpus".

terplanetárias, quer, os metafísicos como morte; quer sejam os poéticos ou artísticos em geral, o "corpus" questiona as relações entre a arte e a sociedade, entre o homem e o mundo, entre a literatura e a literatura. Em outras palavras, pode-se dizer que a obra em sua estrutura significativa

"reproduz abissalmente a do seu estatuto, e este o da Realidade: linguagem dobrada sobre si mesma numa exigência maníaca de autonomia e contudo, virada para o mundo e o indefinido do possível..."⁵

Mas nessa "reprodução abissal" há, no "corpus", uma recusa da Realidade por meio da opacidade da linguagem e pelo seu exercício de interrogação de si e de seu objeto.

Em síntese, ao problematizar, o "corpus" reflete, denuncia e recusa os valores sócio-culturais e estéticos que se colocam como "verdades", como cânones, e ao mesmo tempo reorganiza-os em um mundo novo de possíveis e de esperança, uma nova realidade.

Se "Problematizar" recobre diferentes "matérias", como vimos, "Persona"⁶ recobre sem exceção o(s) enunciador(es)⁷ das diversas matérias no discurso poético.

"Persona ou máscara dramática, parece querer originariamente dizer entidade 'através da qual soa' uma dada fala. A linguagem participa, insistamos, desde as mais fundas raízes, de um trabalho que nos perfaz, a nós e ao mundo ou

⁵ LEFEBVE, M. Jean. Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra, Livraria Almedina, 1975. Tradução de J. C. Seabra Pereira. p.268.

⁶ Como "Persona" entram "Quixote", "Sancho", "Maria", etc, máscaras do Poeta na medida em que aqueles simbolizam, por exemplo, dialeticamente a "luta" daquele entre o real que o circunda e o imaginário que cria, simulacro do mundo.

⁷ BEVENISTE, E. Op. cit. p.278-9.

que é o próprio mundo a perfazer-se com rosto humano e em diversos modos, incluindo tanto o imperativo."8

"Persona" figura, então, como máscara das diferentes concretudes e virtualidades do emissor/receptor que, por sua vez, mascara o par real autor/leitor.

As matérias "Problematizar" e "Persona" por conterem em seu cerne o questionamento e a dissimulação, se colocam, às vezes, como contra-ideologia face à ideologia dominante em relação aos valores que reflete, denuncia e/ou recusa. Todo este processo de reflexão, denúncia e/ou recusa só nos é dado ver de modo mais claro por meio da descrição das estruturas significativas dos poemas. Este fato se processa de modo mais objetivo a partir da redistribuição dos assuntos ou matérias que se faz a seguir para, na segunda parte, encetar-se a prática, i.é, a leitura dos poemas por assuntos redistribuídos.

2. Concretudes e Virtualidades do Emissor e do Receptor

A partir das considerações sobre a disposição das "ma^utérias", por Drummond e do nosso englobamento das referidas matérias em duas apenas, "Problematizar" e "Persona", far-se-á, primeiro levantamento por poemas das concretudes e vir

⁸ LOPES, Oscar. "Breve Contratexto". Linguagem e Ideologia. Porto, Editorial Inova, 1972. (Orelha do li-vro).

tualidades do par emissor/receptor⁹ e, posteriormente das matérias sob títulos gerais. Visa-se, com isso, tornar mais didática a segunda parte, a prática, em relação à nossa linha de pesquisa sobre o emissor/receptor no desvendamento de ideologias.

No levantamento das concretudes do emissor/receptor são observados os marcadores de enunciação, ou seja, a presença dos índices de pessoa eu/tu.¹⁰ As concretudes podem ser com marcas máximas de índice de pessoa ou mínimas pela presença da terceira pessoa. Esta não chega a anular a concretude, apenas a dinamiza. As virtualidades são assinaladas pela ausência dos índices de pessoa (eu/tu), mas cuja realização no discurso poético é mascarada pela terceira pessoa. A esta virtualidade chamar-se-á também de sujeito de enunciação implícito. Isso porque a alocação implícita na enunciação lírica se concretiza por meio de modalizadores, mostrando a marca de adesão dada pelo sujeito a seu discurso.¹¹

Por uma questão prática, substituímos os títulos dos setenta e três poemas por números. Estes seguem a ordem de aparecimento na obra em leitura.

⁹ Sobre concretude e virtualidade do emissor/receptor. Veja-se à página sete.

¹⁰ Confira à página sete.

¹¹ Veja à página oito a nossa posição sobre o problema da terceira pessoa como a "não-pessoa" de Benveniste.

QUADRO I - Das concretudes e virtualidades do emissor/receptor.

1 - Concretudes		2 - Virtualidades ou sujeito de enunciação implícito.	
Máximo índice de pessoa	Mínimo índice de pessoa	Poemas	
nº	Pessoa	nº	Pessoa
1	eu/vós	2	(eu/tu)
4	eu/(tu)	3	(eu/tu)
5	eu/(tu)	9	(eu/tu)
6	eu/(eles)	11	(" ")
8	eu/(tu)	12	(" ")
13	eu/tu	15	(eu)/(tu)
14	eu/tu	16	(eu)/(tu)
20	nós/(tu)	17	(" ")
22	nós/(tu)	18	(" ")
25	eu/(tu)	19	(" ")
27	eu/(tu)	21	(eu)/(tu)
28	eu/(tu)	26	eu/(tu)
30	eu/tu	23	(" ")
32	eu/tu	24	(" ")
34	eu/tu	44	nós/vós
35	eu/(tu)	47	eu/tu
36	eu/vós	60	eu/(tu)
37	eu/(tu)	63	nós/(tu)
38	eu/tu	69	nós/(tu)
39	eu/tu		
40	nós/vós	Total	11
42	eu/(tu)		
45	eu/(tu)		
46	eu/(tu)		
49	eu/(tu)		
51	eu/(tu)		
52	eu/(tu)		
59	eu/tu		
67	eu/tu		
Total	29		
		2	(eu/tu)
		3	(eu/tu)
		9	(eu/tu)
		11	(" ")
		12	(" ")
		16	(" ")
		17	(" ")
		19	(" ")
		23	(" ")
		24	(" ")
		29	(" ")
		31	(" ")
		33	(" ")
		41	(" ")
		43	(" ")
		48	(" ")
		50	(" ")
		53	(" ")
		54	(" ")
		55	(" ")
		56	(" ")
		57	(" ")
		58	(" ")
		61	(" ")
		62	(" ")
		64	(" ")
		65	(" ")
		66	(" ")
		68	(" ")
		70	(" ")
		71	(" ")
		72	(" ")
		73	(" ")
		Total	33

O quadro acima com as variações de marcadores de pessoa mostra mais objetivamente o processo de dinamização da obra em leitura na composição das concretudes e virtualidades do emissor/receptor. As variações evitam a monotonia de um único processo do emissor e, ao mesmo tempo, despertam

no leitor à leitura de cada poema uma expressão e impressão novas, diferenciadas.

Os parênteses nas pessoas gramaticais têm funções diferentes em relação às concretude e virtualidade do emissor. Em relação àquelas, a ausência de parênteses numa determinada pessoa marca a ênfase que esta recebe conforme a função predominante, emotiva, conativa, etc. A presença deles indica a presença implícita do emissor e/ou do receptor. Ainda em relação à concretude, observa-se o processo de reversibilidade de que fala Benveniste em que o emissor inverte-se em receptor e vice-versa. Isso ocorre nos poemas "IV/Convite à Glória"(30), "VIII/A Lã e a Pedra"(34) e "XII/Briga e Desbriga"(38)¹². Realiza-se nesses poemas um diálogo entre D. Quixote e Sancho. Essa reversibilidade verificada a nível de texto, em que o sujeito da enunciação passa a receptor do enunciado e vice-versa, parece realizar, por assim dizer, o processo que o "corpus" como mensagem poética do autor pede do leitor; uma "resposta" à sua mensagem.

Vejam-se agora os parênteses em relação às virtualidades do emissor ou sujeitos de enunciação implícitos. No que se refere a elas, a presença dos parênteses assinala a presença implícita do sujeito do enunciado poético, do emissor e do seu correlato, o receptor.

Nesse Quadro I, tendo em vista que, dos setenta e três poemas acima distribuídos em concretude e virtualidade,

¹²Os números entre parênteses correspondem à ordem de aparecimento dos poemas na obra em leitura, já dito, e nos permitem consultar o Quadro I.

trinta e três, mais de 50% deles, enquadram-se na virtualidade, ou seja, poesia em terceira pessoa, talvez, não seja ousado dizer que se trata de "lírca desumanizada, sem eu."¹³ Lírica desumanizada não significa lírica inumana, mas aquela que aponta para a minimização ou anulação do homem na modernidade, como se poderá comprovar em alguns poemas, na segunda parte.

3. Redistribuição das "Matérias"

O levantamento das "matérias" far-se-á como já dito, pela redistribuição em títulos gerais. Dividem-se os poemas de 'per si' em quatro itens gerais por assuntos: 1. Contexto sócio-cultural; 2. Artistas; 3. Quixote e Sancho, de Portinari; 4. Predominantemente líricos.

Observa-se, por ordem prática, em relação aos assuntos, a mesma substituição dos títulos dos poemas por números, verificada em relação à concretude e virtualidade do emissor/receptor.

¹³ FRIEDRICH, H. Op. cit. p.220.

QUADRO II - De assuntos.

1 - Contexto sócio-cultural	2 - Artistas	3 - Quixote e Sancho,...	4 - Predominantemente líricos
Poemas	Poemas	Poemas	Poemas
nºs	nºs	nºs	nºs
1, 2, 3, 7, 8, 16, 17, 48, 54, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66	49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58	27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47	4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 51, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73
Total 16	Total.... 8	Total 21	Total 28

O item um, o contexto sócio-cultural, relaciona-se à "série não literária", ou seja, assuntos nacionais, urbanos e realizações tecnológicas contemporâneas que modelam a sensibilidade e a visão de mundo do homem moderno como, por exemplo, os meios de comunicação de massa.

O item dois, artistas, liga-se, por um lado, a artistas, literatos ou não, que formam a "corrente comovedora" da criação artística a qual irmana e desperta o homem. Por outro lado, dão-nos a dimensão, até certo ponto, do processo criativo drummondiano na medida em que o Poeta faz, da "vivência do objeto" em cada artista, o reflexo da sua, tanto na obra em leitura, como nas outras.

No item três, Quixote e Sancho se colocam como a máscara da máscara, i.e, como sujeitos do discurso poético, máscara

ram o eu-lírico e problematizam, por exemplo, a relação sujeito/objeto ou real/irreal que, em última instância, dizem a relação poeta/poema (imaginário).

No último item estão, por um lado, poemas que falam de procedimentos poéticos como, por exemplo, o processo de repetição; por outro lado, poemas de temática filosófico-existencial ou metafísica como viver, Deus, morte, etc.

Nos quatro itens, com maior ou menor frequência, o código literário encontra-se minado por clichês, populares ou não. Estas formas estereotipadas da linguagem, como elemento social, por um lado mostram a derrogação do código linguístico e sua revitalização poética, ganhando, assim, novas possibilidades sêmicas. Por outro lado, a derrogação e revitalização parecem apontar simultaneamente para a tendência da sociedade de repetir simbolicamente por meio da linguagem o mesmo, e para o caráter dinâmico da arte, abrindo sempre perspectivas novas por meio de um código renovado. A revitalização dessas formas gastas confere, às vezes, ao poema dimensões metafísicas.¹⁴

A redistribuição das "matérias em itens gerais é puramente didática. Faz-se visando, por um lado, a melhor adequação em relação ao objetivo do trabalho: ver por meio das concretude e virtualidade do emissor/receptor como o Autor tece a mensagem poética e desmascara, às vezes, o jogo da ideologia dominante e, ao mesmo tempo, coloca a sua visão de mundo

¹⁴ Como exemplo de dimensão lírico-metafísica, tem-se o poema "Acorda, Maria" (18), que partindo provavelmente do canção popular ("Abre a janela/Maria que é dia...), chega à questão escatológica.

que é uma contra-ideologia. Por outro lado, faz-se a redistribuição, buscando tornar mais clara em nossa leitura a presença dos outros códigos (ou textos) literários, não literários e artísticos. Mas a redistribuição das "matérias" não nos deixa perder de vista a coesão de todos esses itens como um todo harmônico, no plano da obra em leitura, e cuja dominante é a função poética.

Se é possível a redistribuição das "matérias" em assuntos gerais, o mesmo não acontece com o tema. Este só nos é possível apreender por meio da descrição dos vários elementos que estruturam a mensagem poética, tais como ritmo, fonemas, recursos estilísticos, etc.

Se os assuntos nos indicam a escolha do Autor face à realidade poético-cultural, os temas mostram ao leitor de maneira mais clara a sua (do Poeta) visão de mundo. Visão que se concretiza principalmente por meio da intertextualidade e dos elementos retóricos que, mascarando, revelam, às vezes, a face escondida da ideologia dominante e/ou do próprio objeto poético.

Essa dialética com valores de sua época e valores poéticos num ecumenismo temático, por meio da diversidade dos assuntos, se harmoniza no "corpus" em leitura. Dessa maneira Drummond se instaura como Poeta no e do seu tempo, como se verá no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III

POETA DO E NO TEMPO

"O tempo é minha matéria, o tempo presente os homens
[presentes
a vida presente."

Fiel a este posicionamento no "tempo presente", Drummond o mantém através de toda a sua obra poética, dando-nos testemunho, simultaneamente, de sua experiência como indivíduo e como ser social.

Desse modo, coloca-se como o "ser" de que fala Heidegger, um "estar-no-mundo" que implica "estar-com-os-outros", cuja relação constitutiva com os outros implica numa relação de "solicitude." Este cuidado constante, esta atenção para com sua arte, seu tempo e, conseqüentemente, com o homem é a marca dominante da poética drummondiana. Isso demonstram as inúmeras leituras sobre Drummond.

Tendo em vista que o ser se realiza na história, ele é temporalidade. Assim a poética drummondiana faz-se "documento" histórico, na medida em que muitos de seus livros as sinalam fatos da experiência individual e/ou coletiva.

A experiência individual, consideramo-la sob prismas diversos, mas não excludentes entre si, como, por exemplo, os fatos de sua vivência poética (Claro Emigna), de sua vivência familiar e interiorana (Boitempo I e II) e de sua vivência urbana (As Impurezas do Branco).

Em termos temáticos, a experiência individual, principalmente a familiar e interiorana, nos liga, numa primeira leitura, à biografia do Poeta. Uma segunda leitura nos faz ver, nessa experiência individual, não só a problemática da família Drummond de Andrade, mas todo o processo de alterações sócio-econômicas da região mineira:

Tive ouro, tive gado, tive fazendas

Hoje sou funcionário público

(Confidência do Itabirano -

SM - Reunião.)

Dessa maneira, o individual desliza para o coletivo nacional ou geral, pelas profundas transformações e inquietações comuns ao homem.

Quanto à experiência coletiva, são fatos do coletivo nacional ou internacional que tecem a estrutura poética, como se verifica em As Impurezas do Branco em leitura.

Esta divisão em experiência individual e coletiva é apenas uma questão de maior clareza em relação à sua problemática poética para vermos de que modo ela se coloca no

"corpus" em leitura.

Em toda esta divisão tem-se um denominador comum, a preocupação poetizante do Emissor, buscando levar o receptor por meandros tão diversos à mentação do discurso poético.

O Emissor trabalha um material colhido de sua experiência de homem físico, sujeito ao processo nascer, viver, morrer ou um material colhido de sua vivência social no processo histórico nacional ou internacional. Quer seja aquele material colhido, quer seja este, no processo criativo se equivalem, porque são dados manipulados pela inteligência e sensibilidade criadoras do Poeta. Ou a vida vivida é vivenciada por ele e transformada em obra de arte. Aliado a estes aspectos, experiência individual e coletiva, tem-se, na poética drummondiana, o "comércio" desta com sua própria poesia e com a poética alheia. E a harmonia dos diversos materiais utilizados pelo Poeta, no espaço-tempo, cria a própria dinâmica de sua obra.

Far-se-á uma sintética incursão na obra drummondiana para que se possa situar As Impurezas do Branco no corpo da Obra.

Não há, de nossa parte, pretensão de estabelecer confronto entre este "corpus" em leitura e os demais livros. Queremos situá-lo na Obra do Poeta. Isso, porque, para se ter uma visão um pouco melhor de uma obra de Drummond, mesmo que seja um trabalho como o nosso com um único livro e sem grandes pretensões, só será possível através de um ligeiro retrospecto de sua Poética como observa Antônio Houaiss:

"Na medida, porém em que se convive com a Obra de Carlos Drummond de Andrade, esta vai

configurando-se como um universo interativo em expansões e concentrações, em que os elementos cíclicos se apresentam sempre qualitativamente diferenciados e cumulativamente carregados, em que os momentos sucessivos do seu poe^{ta} se vão encorpando por aprofundamento progressivo, que se nos apresenta, ao cabo de certo tempo, como uma visão poética totalizante."1

É justamente nesse macrocosmos interativo em expansões e concentrações, que é a Obra, que se insere As Impurezas do Branco. Reinstaura as expansões e concentrações do poe^{ta} drummondiano pelo retorno, sob nova vivência individual e coletiva, de alguns temas e motivos antes poetados como Amor, Morte, Minas, etc. Estes se aliam a novos assuntos, temas e motivos presentes e atuantes, no aqui e agora, de seu poe^{ta} como, por exemplo, a comunicação de massa, viagens interplanetárias, etc. Aqueles anteriormente citados, só para falarmos de temas e motivos os quais se acham indissolúvelmente ligados a estruturas que nos lembram poéticas anteriores como confessa o Poeta:

1 É certo que me repito
 2 é certo que me refuto,

 5 É certo que irresoluto
 6 entre o velho e o novo rito.

("Confissão" - IB p.23)

Este oscilar "entre o velho e o novo rito" assinala, na obra em leitura, dimensão poético-filosófica profundamente humana

¹HOUAISS, A. "Introdução a Carlos Drummond de Andrade" in Reunião. Rio, José Olympio, 1974. p. XXI.

na medida em que o par emissor/receptor mascara-se em outros "eus" e "tus", num jogo de velar e desvelar a ideologia dominante e a contra-ideologia infiltradas, às vezes, na tesitura do discurso poético.

Realmente, a partir de Alguma Poesia até As Impurezas do Branco, observa-se um aprofundamento e acréscimos progressivos de assuntos, temas, motivos, técnicas vividas poeticamente. Das experiências individuais interioranas em Minas, correspondentes aos livros Alguma Poesia, Boitempo I e II, Vida Passada a Limpo, às experiências urbanas, Rio principalmente, que se fundem à internacional, correspondentes aos livros Sentimento do Mundo, José, Rosa do Povo e As Impurezas do Branco, tem-se um verdadeiro manancial de invenções e reinvenções poéticas, desafiando os leitores.

Envolvendo essa problemática do individual e do coletivo, se encontra todo um questionamento estético a respeito de seu próprio código, como um aprofundamento em si, e deste em relação a outros códigos literários ou da linguagem comum por meio, às vezes, de processo metalinguístico.

Essa atitude metalinguística, esse voltar-se do código poético sobre si e sobre outros códigos, figura a própria Obra poética, na medida em que, como ser, feito de palavra que é, se cria e recria dinamicamente.

A metalinguagem, ao desautomatizar padrões estéticos seus e dos outros, ou clichês linguísticos, cria no novo espaço poético o desvio, o inédito em relação ao "antigo", o "velho rito". Permite, então, a singularidade de cada obra, como um mundo dentro da harmonia do universo da Obra.

A obra com a qual trabalhamos, As Impurezas do Branco, engloba a problemática temático-metalingüística das obras anteriores de maneira singular e mais a da intertextualidade, ou seja, a integração harmoniosa com códigos literários, artísticos e não literários.

A metalinguagem desautomatiza, por exemplo, canônes tradicionais como no poema "Confissão" onde o "pantum", forma fixa de poema, é modificado, gerando uma variante singular. Ou a desautomatização metalingüística se processa com clichês da linguagem comum, como, por exemplo, a expressão "como a vida muda" que se modifica ao longo do poema "Parolagem da Vida" tal qual se vê nesses poucos versos abaixo:

- 1 Como a vida muda

 3 Como a vida é nuda

 8 Como a vida é senha

 37 Como a vida ri

Mas, às vezes, a presença do clichê se coloca na obra em leitura como uma provocação ao interdito cultural. Aparece ora respeitando-o como no poema "Essas Coisas" onde "essas coisas" permanecem inominadas, veladas, mas questionadas, ora desafiando-o como com a expressão "vai-te à merda" no poema "Briga e Desbriga."

A metalinguagem ao mesmo tempo que cria o inusitado, o inédito, sigulariza a obra em leitura, "contaminada" de ou-

tros códigos, mas ímpar.

A intertextualidade implícita ou explícita, estabelecendo a comunhão entre os diversos códigos literários, artísticos e não literários, diz a trajetória poético-humana do "corpus" em questão, na História. Esse, no dinamismo histórico, vê-se preñado de fatos inéditos e atuais como, por exemplo, a comunicação de massa e a pintura de Portinari sobre D. Quixote e Sancho.

O código poético presente de Drummond, em As Impurezas do Branco, como fato histórico apresenta-se preñado de passado. Mas, simultaneamente transcende-o na medida em que se coloca como mediação para novas possibilidades estéticas e interpretativas como, por exemplo, o já citado poema "Confissão." Desse modo, o Poeta instaura dialeticamente o eterno presente poético, inerente à natureza do lírico.

Se os possíveis fatos históricos, sociais, filosóficos, etc., vinculados à obra colocam-na dentro de uma sincronia, a problemática poética desloca-a no tempo.

Unindo a consciência do eterno presente poético à consciência de um aqui e agora, Drummond não se afasta de seu tempo histórico presente. Sabe que tanto a poética quanto a história são dinâmicas e que guardam em si mesmas um avançar que é um voltar sobre elas mesmas. Mas sabe também que, enquanto o fato histórico se transforma em marco de uma época por estar preso a aspectos externos, o fato poético cuja realidade histórica é filtrada, essencializada em sua tessitura, não se fixa apenas em uma época. Carrega em si todas as possibilidades técnicas e temáticas de diferentes eras.

Assim o eterno presente poético vê sua natural ambigüidade multiplicada, aumentando a complexidade da obra em questão para a atualização em leituras e épocas diversas.

Após essa incursão em relação ao Poeta e à obra em leitura no tempo e no universo poético drummondiano, vejamos, então, na segunda parte: como o emissor em suas virtualidade e concretude infiltra-se nos diversos assuntos e temas, tecendo o poético e desvendando ou não, ideologias.

SEGUNDA PARTE

CONSIDERAÇÕES

Nessa parte prática procurar-se-á ver como se tece a variabilidade do eu lírico em emissores e receptores diversos, mascarando o par real autor/leitor no universo poético e, ao mesmo tempo, desvendando ou não, ideologias.

Tendo em vista a complexidade da obra em leitura como foi exposto na primeira parte, dividiram-se os poemas em quatro conjuntos de assuntos: "Contexto sócio-cultural", "Artistas", "Quixote e Sancho, de Portinari" e "Predominantemente líricos."

Esses conjuntos formam os quatro capítulos dessa segunda parte. A disposição deles se coloca similar à feita por Drummond na obra em leitura. Em linhas gerais, conserva-se Quixote e Sancho mais ou menos no centro e fecha-se com "Aspectos de uma Casa". Mantém-se assim a posição de pirâmide invertida de que se falou na primeira parte. Procedeu-se assim para guardar a disposição de "contrários" que harmonicamente tece a obra em leitura.

Os conjuntos "Contexto sócio-cultural" e "Predominante

mente líricos" estão subdivididos em subconjuntos. Para isso, leva-se em conta a diversidade de assuntos dentro do mesmo conjunto, embora a temática seja mais ou menos comum, i.é, como nos outros conjuntos, há uma preocupação básica poético-humana. Em vista disso, o "Contexto sócio-cultural" compreende os seguintes subconjuntos: "Tecnológicos", "Nacionais" e "Urbanos". No conjunto "Predominantemente líricos", tem-se: "Ludismo", "Deus", "Morte", "Filosófico-existenciais" e "Aspectos de uma Casa". Este último constitui uma miniatura que engloba os sessenta e sete poemas anteriores a ele, como se verá posteriormente.

Muitos dos poemas que aparecem em determinados capítulos ou subconjuntos de poemas poderiam pertencer a outros. Tem-se como exemplo disto os poemas "Vênus" e "Papel" que estão no subconjunto "Urbanos". Este último poema poderia pertencer ao subconjunto "Filosófico-existencial"; enquanto o poema "Vênus", ao subconjunto "Ludismo". Esta reversibilidade, verificada nestes poemas citados, como em outros, se deve à própria ambigüidade da linguagem poética.

Em síntese, cada conjunto e subconjunto é parte harmonicamente integrada na obra em leitura. Neles, o par emissor/receptor, aliado aos diversos elementos estruturais, se move com cingular similaridade em concretudes, virtualidades e "personas" diversas, desvelando ideologias e/ou embrenhando-se em problemáticas predominantemente líricas. Formam a harmonia da obra em questão.

CAPÍTULO I

CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

Sob o título de "Contexto sócio-cultural" estão dezes seis poemas. Versam sobre assuntos geral (mundo) e particular (Brasil), havendo entre eles reversibilidade, i.é, o geral diz o particular e vice-versa, como é comum na lírica.

Os títulos nos permitem a classificação genérica de geral e particular dos assuntos em tecnológicos, nacionais e urbanos. Mas as possíveis significações poético-ideológicas só nos são dadas pela descrição dos procedimentos e recursos retóricos.

Retomando o problema da classificação genérica em assuntos tecnológicos, nacionais e urbanos, talvez, pareça meio estranha a subdivisão nacionais e urbanos. Mas na realidade, com exceção do poema "Verão Carioca 73"(65), os outros podem referir-se a qualquer cidade grande, brasileira ou não. Os classificados como nacionais tratam de assuntos que

nos ligam primeiramente ao contexto brasileiro, como, por exemplo, os poemas "A palavra Minas"(61), "Canto Brasileiro"(59), mas também dizem o geral.

Nos dezesseis poemas há uma conglomeração semiótica de diversos aspectos culturais, tecnologia, moda, etc., os quais dão uma visão panorâmica de um momento histórico. Em relação àqueles aspectos, o sujeito de enunciação lírico, explícito ou não, por meio de procedimentos e recursos retóricos diferentes se contrapõe criticamente aos falsos valores e/ou omissões. E simultaneamente vela e revela ideologias como "falsa consciência" e procura, através da singularidade poética, recuperar e despertar uma consciência crítica no leitor.

1. Assuntos Tecnológicos

Nesse primeiro subconjunto encontram-se os poemas "Ao Deus Kom Unik Assão"(1), "Diamundo"(2), "O Homem; As viagens"(3) e "O Museu Vivo"(16). De todos, só o primeiro apresenta emissor em primeira pessoa, mas com tônica na função conativa, ou seja, no falso destinatário, o deus comunicação. Os demais poemas apresentam emissor virtual.

O poema "Museu Vivo"(16) caracteriza-se pelas impertinências de seus qualificativos a partir do título no jogo ideologia dominante/contra-ideologia.

1 O Museu de Erros passeia pelo mundo

2 estátuas andróginas

.....

15 O museu moderno por excelência

.....

18 conta horror, beleza

19 melodia, paz narcótica, novo horror.

O poema "O Homem; As Viagens"(3) ganha maior expressividade e impressividade com a presença de elementos coloquiais, de gíria e recursos aparentemente narrativos como travessões, verbos dicendi:

22 Marte humanizado, que lugar quadrado.

23 Vamos a outra parte?

24 Claro — diz o engenho

25 sofisticado e dócil.

32 O homem funde a cuca se não for a Júpiter.

(Grifos nossos)

Estes elementos conferem ao emissor maior aproximação em relação ao receptor, pelo tom de conversa, em linguagem aparentemente comum. Dão também ao poema uma dinâmica diferente da dos demais desse subconjunto.

Destacam-se para uma visão mais detalhada os poemas "Ao Deus Kom Unik Assão"(1) e "Diamundo"(2). Tecem os efeitos das técnicas modernas sobre o homem, através dos meios de comunicação de massa em geral, e de seu departamento não menos importante, o jornal. Talvez a ênfase dada a jornal esteja ligada à própria vivência do Poeta. Jornal é "departamento" em que trabalha há mais de sessenta anos.

Focaliza-se em primeiro lugar o poema "Ao Deus Kom Unik Assão"(1) não só por ser o primeiro poema do "corpus" mas também pela densidade e variedade de procedimentos de sua

tessitura. Essa diversidade de procedimentos parece se colocar como um painel dos vários processos que se encontram nos outros poemas da obra em leitura. Isso se poderá constatar no decorrer da leitura de nosso trabalho.

Num primeiro momento, o título do poema, "Ao Deus... " parece uma saudação. Mas a palavra "deus" nas primeiras estrofes e os versos irônicos

1 Eis-me prostrado a vossos peses

.....

9 Genucircunflexado vos adouro

10 vos amouro...

levam-nos a considerar o poema, num segundo momento, como uma paródia de oração. É nesse misto de saudação e oração que o emissor se faz profundamente ambíguo e conseqüentemente toda a mensagem também.

O sujeito de enunciação lírico, em primeira pessoa, parece identificar-se com o "eu congregacional" de que fala Käte Hamburger, ou seja, um eu impessoal, pragmático e orientado para uma relação real com Deus ou deuses.¹ Sob essa aparência, o emissor aponta para a posição anônima de milhões de receptores-consumidores. Essa aparência de "eu congregacional" funciona como denúncia a uma realidade reificante. Mas atrás dessa aparência encontra-se o eu lírico no contexto que o define, poema num livro de poesia; e a intencionalidade, situando-o num sistema de enunciação da linguagem como manipulador do objeto, como ser individual, pessoal e não como parece, portador de discurso anônimo.

¹HAMBURGER, K. Op. cit. p.172.

Para o acima exposto, leva-se em conta que

"O gênero lírico é constituído pela intenção por assim dizer "manifestada" do sujeito-de-enunciação de ser um eu lírico, ou seja, pelo contexto em que encontramos o poema."²

Esta intenção é manifestada no poema em leitura principalmente pelo "registro valorativo". Este marca a posição subjetiva e crítica, assumida pelo emissor como manipulador do objeto, negando o "eu congregacional" progressivamente.

Esse registro valorativo, já mencionado na primeira parte, é expresso na mensagem por meio de adjetivos e advérbios, principalmente.

Das dezessete estrofes que compõem o poema, vejamos algumas para que se tenha uma idéia do jogo ambíguo do emissor, por meio do registro valorativo.

Partindo do registro valorativo, então, vejam-se alguns procedimentos principalmente léxicos para que se possa ter a percepção do trabalho de remotivação do código comum, gerando a poeticidade do poema em leitura.

Começemos com o título do poema, "Ao Deus Kom Unik Assão". Este misto de saudação e oração, prende a atenção do leitor pela grafia fonética e fragmentada da palavra "kom unik assão". Tal fragmentação parece remeter foneticamente o leitor a três supostos elementos "com", "unir" e "ação". Estes supostos elementos parecem conotar dubiamente a problemática do poema como discurso poético e conjunto (com + unir

²Idem, p.174.

+ ação) de realidades mentadas e para mentação. E, ao mesmo tempo, parecem problematizar o processo fragmentado de "realidades" da comunicação de massa. Nessa última possibilidade, parece mostrar como a imagem (visual) do elemento auditivo pode ser enganosa por impedir a reflexão. Desse modo, o título aponta sutilmente ao leitor a ação enganosa na fragmentação dos meios de comunicação de massa.

Na estrofe II, destacam-se os quatro primeiros versos:

- 9 Genucircunflexado vos adouro
 10 vos amouro, a vós sonouro
 11 deus da buzina & da morfina
 12 que me esvaziais enchendo-me de flato.

Tome-se o lexema "genucircunflexado". Tem-se a remotivação de le por meio da justaposição, verificada pela inserção do prefixo "circum" no interior da palavra "genuflexado". Tal inserção, ao mesmo tempo, distende o ritmo do verso e nos remete semanticamente a "prostrado" no verso 1 ("Eis-me prostrado a vossos peses"), mas com significação ampliada. O emissor parece estar não só genuflexado, prostrado, mas envolvido por (circum). Este prolonga-se semanticamente, através da etimologia poética³ de "adouro", "amouro" e "sonouro". A terminação "- ouro" superficialmente parece ligar-se ao substantivo "ouro", ambigualmente conotado em "auri" de "auriquila-

³ A etimologia poética ou retórica consiste no fato de que: "a forma cria o fundo, a palavra engendra a coisa, por um processo que poderemos chamar de "retro-motivação. GUIRAUD, P. "Elymologie et Ethymologia" in Poétique (11), Paris Seuil, 1972.

te"⁴, v. sete ("é em vosso esplendor de auriquilate"). Esta belecendo-se uma ligação semântica do fonema /ô/ das palavras acima citadas com o sufixo gramaticalizado "-(d)ouro que indica lugar ou instrumento de ação (matadouro, bebedouro), percebe-se que há coisificação do emissor, já que se coloca como lugar de ação de. Desse modo, o sujeito emissor acha-se envolvido (circum) e possuído pela morfina sonora do "deus da morfina e da buzina."

A estrofe XI confirma o acima suposto, o emissor como lugar de, coisa.

73 O meio é a mensagem

74 O meio é a mensagem

75 O meio é a mixagem

76 O meio é a micagem

77 A mensagem é o meio

78 de chegar ao Meio.

79 O Meio é o ser

80 em lugar dos seres,

81 isento de lugar,

82 dispensando meios

83 de fluorescer.

Nela apresentam-se dois momentos: o primeiro é o da de finição de "meio", vai do v. 73 ao 78; o segundo, o jogo entre o "Meio" e os "seres", vai do v. 79 ao 83. Nesses momentos, a palavra "meio" apresenta dois significados complemen-

⁴Dubiamente "auri" aponta para "ouro" do latim "auri" e para "ouvido" do latim "auris", reforçando a ambigüidade da enun^çação. No "parecer" valoriza o deus, no "ser" o ironiza em seu barulho. E em "auris", ouvido, recupera semanticamente o fonema /ô/ de "amouro", "adouro", etc.

tares: "meio" como mensagem ou os meios de comunicação de massa, grafado com minúscula; "Meio", o mito do século XX, a comunicação massiva e maciça, o supra-sumo, grafado com maiúscula.

Nessa estrofe, o ritmo varia de acordo com o momento. No primeiro, as repetições anafóricas da palavra "meio" e a repetição dos fonemas nasais /m/ e /n/, principalmente, criam a impressão de coisa automatizada, repetida.

73 O meio é a mensagem

74 O meio é a massagem

Todos os predicados de "meio" começam e terminam, em geral, com "m", constituindo também paronomásia. Reinstaura, assim, a fonopéia do verso 13 ("e flauta e fonopéia e fone e fenó ") e parece conotar, ao mesmo tempo, a uniformidade gerada pelo "meio".

As palavras que qualificam o "meio" são ironicamente humorísticas. Se "O meio é a mensagem", o recado, em

74 O meio é a massagem

75 O meio é a mixagem

76 O meio é a micagem

aparece apenas como veículo de obtenção de vantagens ("massagem"), como barulho ("mixagem") e como repetição ("micagem").⁵

⁵ Revendo-se os dois primeiros termos, massagens e mixagem, tem-se naquele que "o meio são massa-gens, pois "gens" é povo (...) ou povo massificado (MCLUHAN, M. & FIORE, Q. O Meio são Massa - gens. Rio, Record. Tradução de I. P. Martins - p.9). Mixagem acha-se dicionarizado como operação que consiste em englobar numa só faixa sonora os vários sons de várias faixas de diálogos, música e ruídos.

Tem-se no verso 77 a retomada, do versp 73, constituindo do epanástrofe, ou seja, a repetição de um verso com as palavras na ordem inversa:

77 A mensagem é o meio

.....

73 O meio é a mensagem

Fecha "meio/mensagem" como um fim voltado para si, já que "é o meio/de chegar ao Meio", i.é, ao mito comunicação.

O segundo momento coloca-se diferente do primeiro, pela problemática do "Meio" e dos "seres". A presença das vírgulas imprime a esse segundo momento um ritmo pausado, levando o leitor a refletir. O enjambement, precipitando o ritmo no final da estrofe e destacando as palavras "meios/de fluorescer", cria no leitor o impacto de uma realidade adversa.

Nos versos

79 O Meio é o ser

80 em lugar dos seres,

o "Meio", equivalendo a ser, instaura os padrões de uniformidade indiciados nos sons nasais dos versos anteriores, em oposição à diversidade dos seres (homens). Estes, em virtude de sua padronização, perdem a sua identidade ou a sua historicidade, porque "O Meio é o ser/isento de lugar". E o que está em toda parte se torna ambiente e deixa de ser percebido. Daí, sendo o "Meio" a-histórico, dispensa "meios de fluorescer". Este "fluorescer" em nível superficial nos leva a supor uma iluminação especial ou uma consciência individual. Remete-nos também, por associação paronomásica, a "florescer" na acepção de frutificar. Mas esta possibilidade de interpretarmos como consciência ou frutificação, a nível pro

fundo, são descartadas. Não há lugar para o homem, porque "O Meio é o ser", "O meio é a mensagem"⁶, "porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas."⁷

Estas "ações e associações humanas" são reclamadas antiteticamente na estrofe XIII:

87 Não quero calar junto do amigo.
 88 Não quero dormir abraçado
 89 ao velho amor.
 90 Não quero ler a seu lado.
 91 Não quero falar
 92 a minha palavra
 93 a nossa palavra.
 94 Não quero assoviar
 95 a canção parceria
 96 de passarinho/aragem.
 97 Quero komunikar
 98 em código
 99 descodificar
 100 recodificar
 101 eletronicamente.

⁶É interessante observar que o verso de Drummond - "O Meio é mensagem" - é o título de um dos capítulos de Mcluhan em Os Meios de Comunicação... e frase frequente no contexto. Os dois verso e capítulo (frase), no poema, se equivalem em planos diversos. O verso drummondiano, lembrando Mcluhan, aponta para o meio (poema) como mensagem individual e conscientemente voltada para o Outro, do qual exige similar posição na leitura dela. A frase ou capítulo de Mcluhan aponta para o meio (meios de comunicação de massa) como mensagem voltada para si mesma, "desobrigando" o receptor de consciência e participação. No poema, o verso recobre ambigualmente as duas possibilidades significativas.

⁷MCLUHAN, M. Op. cit. p.23.

Dos quinze versos que a compõe, nos dez primeiros, o Poeta nega, a nível de expressão, valores humanos como comunicar sem falar - "calar junto do amigo" ou "assoviar a canção parceria". Nos versos restantes, ele afirma o desejo de comunicar. O ritmo reflete os temas negação/afirmação. Nos dez primeiros versos o ritmo é lento, travado pela presença de cinco pontos finais em dez versos. Mas este ritmo lento, em virtude dos quatro enjambements, parece conter em si um elemento de fuga, na medida em que a pausa normal que se formaria no final do verso, dilui-se na absorção rítmica do verso seguinte, como, por exemplo:

88 Não quero dormir abraçado

89 ao velho amor.

.....

91 Não quero falar

92 a minha palavra

O ritmo parece criar, então, uma nova antítese na estrofe, pois a impressão de fuga traz em si a idéia de pressa. Esta parece traduzir não evasão, mas o desejo de recuperar o negado. Assim o nível rítmico recupera, o que a nível de expressão nega o emissor, o "velho amor", "minha palavra", "a canção parceria" etc. Recupera o desejo de fraternidade expresso na estrofe VII:

46 De nosso poema fazei uma dor

47 que nos irmane, Manaus e Birmânia.

O ritmo dos últimos cinco versos é travado pelas oclusivas, refletindo uma certa uniformidade. Esta se reflete na reiteiração fonética da oclusiva /k/, presente nos cinco versos, nos quais usamos a mesma grafia fonética de Drummond em

"komunikar".

- 97 Kero komunikar
- 98 em kodigo
- 99 deskodificar
- 100 rekodificar
- 101 eletronikamente.

Isso, sem esquecermos o reforço de uniformidade, através das duas palavras derivadas de "código", "descodificar" e "reco-dificar".

Nesses cinco últimos versos, o desejo de comunicação é manifestação externa, impessoal, pois é feita "eletronicamente". No entanto, os valores humanos "negados" antes, semanticamente nos remetem a manifestações internas, ou seja, ditadas por uma vontade pessoal - "calar junto do amigo" - e solidária - "assovia/a canção parceria".

Através de antíteses rítmico-semânticas, a estrofe XIII aponta para duas modalidades de comunicação: uma humana, interior, fundada na vontade pessoal; outra, exterior, eletrônica e conseqüentemente impessoal. Ou, a nível superficial, pode-se dizer, tem-se a "expressão" do "eu congregacional", simbolizando os milhares de receptores "eletronizados". A nível profundo, o eu lírico denuncia a eletronização daqueles e, ao mesmo tempo, recupera a comunicação humana, na medida em que leva o leitor a refletir sobre a dinâmica rítmico-semântica, não só da estrofe, mas do poema.

Viu-se nas três estrofes focalizadas antes, o jogo ambíguo e irônico do emissor, por meio do registro valorativo, em relação a seu objeto, o falso receptor, o deus comunica

ção. Veja-se, agora, de modo panorâmico, a minimização progressiva do objeto, deus comunicação, do decorrer do poema.

A degradação irônica do pseudo receptor se processa por meio das palavras "deus", "rex" e "senhor".

Nas duas primeiras estrofes do poema ironicamente aparece como "deus da buzina e da morfina" (v. 11), soberano perante quem o emissor se vê "genucircunflexado" (cf. p.50). Na estrofe III, de "deus" passa a "rex" (rei), palavra latina, e aqui é palavra ambígua. Num nível superficial, parece uma exaltação em tom menor à soberania do deus comunicação. Num nível profundo, coloca-se como ironia, já que é termo de uma língua ultrapassada, morta, para o falar comum de hoje e antagônica ao "agora" da comunicação de massa

19 Salve, deus compato

20 cinturão da Terra

.....

21 Unissèx, rex

22 do lugarfalar

23 comum.

Poeticamente o lexema "rex" funciona também como revalorização do passado. Opõe-se, assim, à comunicação de massa que se caracteriza pelo "novo", o aqui e agora, e logo mais, esquecido.

A partir da estrofe VII, o "deus" vira "senhor". A degradação do "deus" é maior, porque "senhor" é qualquer homem comum, enquanto que "deus" ou "rei" são poucos.

Ainda na estrofe VII, "Senhor" é minimizado, ainda mais ironicamente, pelas especificações:

- 39 Senhor dos lares
 40 e lupanares
 41 Senhor dos projetos
 42 e do pré-alfabeto
 43 Senhor do ópio
 44 e do cor-no-copo.

Nos dois primeiros versos, "lupanares" satisfaz a uma exigência formal, rima para "lares" e se coloca como antítese de "lares". Nos dois últimos versos, o lexema "ópio" recupera semanticamente "o deus... da morfina", reenfatizando a ação letárgica do deus sobre o homem, insensibilizando-o. A palavra "cor-no-copo", numa leitura superficial, nos leva a três elementos distintos "cor", "no" e "copo" como colorido no copo, podendo significar fantasia, ilusão. Mas numa leitura profunda, os hifens que ligam os três elementos com um único vocábulo conduzem-nos analogicamente à palavra "cornucópia". Esta acha-se dicionarizada, significando vaso em forma de cornó, símbolo mitológico da fartura e da abundância ou num sentido mais genérico, fonte de riqueza ou felicidade. Esta última acepção coloca-se em maior consonância com o "senhor comunicação". Mas a primeira suposição de sentido, fantasia ou ilusão, não está descartada, já que a "felicidade" e "riquezas" veiculados pelo "meio" são fantasias, ilusões.

As palavras "lupanares", "ópio" e "cor-no-copo" aliadas à palavra "senhor" parecem ratificar o desvalor que o emissor dá ao senhor da comunicação. Por outro lado, a possível fragmentação da palavra "cornucópia" em "cor-no-copo" recupera estruturalmente a fragmentação do título e denuncia,

mais uma vez, o caráter fragmentador e anulador de riquezas históricas em nome do lazer, pelos meios de comunicação de massa.

Vejamos agora os últimos cinco versos da última estrofe:

141 Senhor! Senhor!
 142 quem nos salvará
 143 de vossa própria, de vossa terrível
 144 estremendona
 145 inkomunikhassão?

Deles, destacam-se os adjetivos "terrível e estremendona" e também a palavra síntese do poema "inkomunikhassão", onde há um adensamento do registro valorativo, ou seja, da posição subjetiva e antagônica do emissor, aos meios de comunicação de massa.

O lexema "terrível" é um eruditismo que desautomatiza o comuníssimo "terrível". Este, na linguagem comum, perdeu a sua força expressiva e impressiva, já que a troco de tudo e de nada se diz: "Que coisa terrível". Assim o "terrível tornou-se clichê, enquanto que "terrível" por se achar mais próximo da forma latina "terribilis" recupera toda sua carga polissêmica como temível, invencível, estranho, insano e de resultados funestos. Com essas possíveis acepções e aliado ao adjetivo "estremendona" carrega a "inkomunikhassão", o mito, de potência e voracidade.

O qualificativo "estremendona" cujo procedimento é o da etimologia poética, pode-se supor formado de "estremecer" ou "estremunhar" mais o sufixo "-(d)ona". Os possíveis ver-

bos aparecem assim dicionarizados: "estremecer significando assustar, vibrar, soar; "estremunhar", estontear, desorientar. O segundo elemento "-(d)ona" é sufixo de origem popular. Tanto pode indicar aumentativo (grandona, mãozona) como ação (mandona). Este sufixo popular é suscetível de ser associado semanticamente à "inkomunikhassão" do seguinte modo: liga-se ao "-ão" como sufixo aumentativo, recuperando "komunikão (verso 110 "... ó Deus komunikão), aumento ou expansionismo da comunicação de massa; ou. a "-assão" (ação), foneticamente o sufixo "ação" indicativo de ação ou resultado dela. Nessa aproximação semântica entre os sufixos "(d)ona" e "-assão" está a primeira possibilidade de leitura para a palavra "inkomunikhassão", ou seja, o expansionismo e o poder da comunicação de massa. A outra se verá a seguir na de composição da palavra "inkomunikhassão."

Na palavra "inkomunikhassão", último verso do poema, tem-se aglutinação poética. Embora esteja em parte no título e no corpo do poema, apresenta elementos novos: a formação em um único lexema, oposto ao título ("-Kom Unik Assão); o prefixo negativo "in-" e o "h", em oposição ao título e a palavra "komunikar" no corpo do poema. Estas variantes permitem leituras diversas. Desmontando-se a palavra in + komunik + hassão e lendo-se o "h" sem ser aspirado, tem-se "incomunicação". Mas em "-hassão", pronunciando o "h" aspirado /r̄/, tem-se foneticamente "ração". Esta recupera, semântica e ironicamente, os seguintes versos, por exemplo:

3 Deglutindo gratamente vossas fezes

.....

29 Nossa goela sempre sempre sempre escão-carada

- 30 engole elefantes
 31 engole catástrofes
 32 tão naturalmente como se
 33 E PEDE MAIS.

Coloca, então, a incomunicação, ou a falsa comunicação de massa, como razão. Em outras palavras denuncia o "digesto sensacional" que quer ser substituto da poesia ou das artes em geral. Mas este "digesto sensacional" ou razão gera inconscientemente, no receptor-consumidor, uma espécie de masoquismo, denunciado pelo sujeito de enunciação lírica.

- 34 A carne pisoteada de cavalos reclama
 35 pisaduras mais.
 36 A vontade sem vontade encrespa-se exige
 37 contravontades mais.
 38 E se consome no consumo.

Em síntese, no poema "Ao Deus Kom Unik Assão", o fato de o emissor apresentar-se ambigualmente, "eu congregacional" (nível superficial) e eu lírico (nível profundo), salienta, por um lado, a posição de receptor do "deus" e por outro, crítica, denuncia e minimiza a comunicação de massa.

Ao inverter a posição do deus comunicação, o Poeta cria estranhamento. Na realidade da comunicação de massa, o "Meio" é emissor ativo, ditador do "monólogo moderno" da comunicação, enquanto o homem é o receptor anônimo e passivo. No poema, o "Meio, de emissor ativo, passa a receptor passivo. Com este artifício, o Poeta como "um perito nas mudanças de percepção", nega a delegação moderna do "logos" ao "Meio", recuperando aquela, no poema.

A negação do Poeta se evidencia na riqueza e variedade dos procedimentos e recursos retóricos que desautomatizam velhos clichês e que permitem ao leitor levantar o véu das contraposições ideológicas. Assim sendo, procedimentos e recursos retóricos funcionam ao mesmo tempo como fechamento e abertura para o possível desvendamento da mensagem poética. E iconizam e metaforizam todo o processo de alienação e coisificação do homem, pelos meios de comunicação de massa. Mostram simultaneamente a "luta" de quem rejeita algo desumano e denunciam a insensibilidade coletiva em relação às extensões tecnológicas do homem e suas funestas consequências.

O poema "Diamundo"(2) é o maior do "corpus" em leitura, com sessenta e nove estrofes, diversificadas e trezentos e vinte versos. Talvez isto ocorra em virtude do texto parodiado. Tem o seguinte subtítulo: "24h de informação na vida do jornaleiro". Traz, ambigualmente, na aglutinação do título, o substantivo "dia", período de 24 horas e o prefixo grego "dia", através de, ou seja, um dia de informação, através do mundo.

No poema em questão, o emissor virtual guarda certa similaridade com o de jornal, ou seja, "soa" anonimamente. Mas distancia-se dele pelos recursos estilísticos, como ritmo, repetição, etc. e pela ambigüidade da linguagem parodiantes. Outra, o sujeito de enunciação lírico, diferente do emissor de jornal, cria espaço para a reflexão. Leva o leitor a um questionamento de seu "ambiente" na medida em que o "força" a ver pela leitura aprofundada do poema, sua própria realidade diária (tempo, poluição, mortalidade infantil, homicídio, etc.) como comércio. Nela, tudo e todos estão sob o

signo de troca como "Valores degradados", tendo um preço no espaço gráfico de jornal. O homem é um produto a mais.

"Diamundo", como poema parodiante, caracteriza-se pela deformação "do texto original, subvertendo sua estrutura"⁸. Esta subversão se processa principalmente por meio dos sintagmas nominais. As sessenta e nove estrofes estão contaminadas por onze estrofes constituídas totalmente de sintagmas nominais, como no exemplo abaixo:

272 Exercícios
 272 para o melhor desempenho sexual
 274 do homem e da mulher
 275 em todas as bancas

e dez estrofes predominantemente nominais, havendo apenas um verbo no início ou fim de estrofe, como:

250 Compre
 251 18 graus de conforto de Lagoa Rodrigo de Freitas
 252 De qualquer andar uma visão maravilhosa.

A exclusão parcial ou total de verbos

"não só a potencia formal e sintaticamente o fragmentarismo desta poetização mas também fortalece o isolamento do nominalmente mostrado e com ele sua alta tensão. O nome ganha em intensidade e realça sua significação corrente."⁹

E o que é mostrado nominalmente é a denegação do homem.

Outros procedimentos que, além dos sintagmas nominais, também se destacam pela intensidade são as abreviaturas, os números arábicos e as siglas. Estes procedimentos se desta-

⁸ SANT'ANNA, A. Romano. Para um novo conceito de: paródia, paráfrase, estilização e apropriação. Rio, PUC - Divisão de Intercâmbio e Edições ET, 003, abr./80.

⁹ FRIEDRICH, H. Op. cit. p.201.

cam não só pela aproximação ao texto parodiado, jornal, mas principalmente por sua funcionalidade rítmico-semântica.

Ao utilizar-se de abreviaturas tradicionais¹⁰, de números arábicos e de siglas, o Poeta se coloca aparentemente nos parâmetros da linguagem jornalística. Esta descobriu "a força icônica dos números".¹¹ No discurso poético, o número não só cria efeito de ícone, de imagem comprimida, traduzindo a realidade contemporânea icônica e visual, mas simultaneamente imprime mudança rítmica, instaurando nova possibilidade de ritmo. Isso ocorre porque o número é

"auditivo e ressoante como a palavra falada"¹²

e o poema em geral exige leitura em voz alta.

Transcrever-se-ão os números, abreviaturas e siglas entre parênteses para que se perceba o aspecto extensivo do ritmo. Este parece ligar o leitor imagetivamente ao próprio sentido extensivo de jornal, abarcando "dia" e "mundo" no seu "Diamundo" e extensivos do homem, já que os meios de comunicação de massa são "uma extensão do homem". Vejam-se os exemplos abaixo:

1 Tempo

2 nublado em Amsterdã, temperatura 2°C (dois graus
[centígrados])

12 bom no Rio de Janeiro, 40°C (quarenta graus centí-
[grados])

¹⁰ Chamamos abreviaturas tradicionais as consagradas por uso internacional como, p. ex., 2°C, em oposição às abreviaturas de caráter moderno como auto - por automóvel, pneu - por pneumático, etc.

¹¹ MCLUHAN, M. Op. cit. p.129.

¹² Idem, p.130.

- 43 mantida a taxa anual de 10% (dez por cento)
 94 Imposto de Renda investiga
 95 vida e luxo de 49.000 sonegadores
 (quarenta e nove mil).

Com a transcrição das abreviaturas e números entre parênteses, o ritmo virtual neles contido aumenta, devido ao maior número de sílabas dos versos. Números e abreviaturas se colocam como forças motrizes na composição rítmica e, consequentemente, da significação.

A presença marcante dos números, principalmente no poema, assinala a visualidade e a rapidez da era contemporânea, era elétrica. E segundo McLuhan:

"a era da eletricidade reintegra o número -
 para o bem ou para o mal - na experiência visual e auditiva"¹³

Drummond dá forma e denuncia essa realidade no discurso poético, ao colocar o número par a par com a palavra impressa.

As siglas, formadas das letras iniciais das palavras que as compõem, constituem um processo moderno de criação vocabular. São siglas de agências de notícias ou veículos de comunicação de natureza vária, os quais são mais conhecidos pelas abreviaturas do que pelas denominações completas. Esta internacionalização das siglas como vocábulos se coaduna com a rapidez e a visualidade contemporâneas, e no poema ganha dimensão nova. As siglas como palavras-ícones, funcionam, no poema, como fonemas, ganhando valor de sílaba e ritmo, tal qual ocorre com os números e abreviaturas.

Embora as siglas sejam uma constante no corpo do poe-

¹³ Idem, ibidem, p.130.

ma, toma-se para exemplo a última estrofe. É um monóstico formado só de siglas, separadas por hifens, como a conotar pausas entrepalavras:

320 UPI-AP-AFP-ANSA-JB

Numa tentativa de escansão desse verso, levando-se em conta que as siglas são, no poema, letras-vocábulo, tem-se um alexandrino.

UPI - AP - AFP - ANSA - J(o)(ta)B

Transcreve-se a letra "jota" do mesmo modo que se fez com os números. O poema exige, diferente de jornal, de leitura silenciosa, leitura em voz alta e tem ritmo interior perceptível pela entonação. Desse modo a letra "J" aparece foneticamente como dissílaba (jo-ta) e com a línguo-dental /t/, não permitindo a elisão efetuada com a sigla AFP.

O ritmo do monóstico é tenso, em virtude da presença marcante das bilabiais /P/ e /B/, gerando retesamento rítmico.

Essa última estrofe sintetiza, não só a primeira, mas todo o poema. As siglas que a formam são de agências e veículos de comunicação de alguns continentes, europeu e americano, expressos na primeira estrofe por meio das cidades focalizadas: Rio de Janeiro (JB), Nova York (UPI) Londres (AP), etc.

A coisificação dos continentes em agências e veículos de comunicação de massa, já indiciada no ritmo retesado, "duro" como coisa, conota metonimicamente a reificação do homem moderno.

No poema "Diamundo", sintagmas nominais, números, si-

glas, etc., "dizendo" jornal, negam-no pela subversão de sua estrutura e permitem que fale a voz do Outro. E simultaneamente, criam espaço para a conscientização do leitor em relação à realidade de seu dia de "jornaledor" e do mundo.

Pode-se concluir em relação aos poemas anteriormente apontados que se colocam como "anti-ambiente", ou seja, espaços para a reflexão do leitor. Denunciam, por meio de procedimentos diversos, a alienação e/ou coisificação do homem contemporâneo. Criam, em geral, estranhamento pelo renovar contínuo dos procedimentos, gerando maior expressividade e impressividade. Criam também, ao mesmo tempo, o espaço onde a visão de mundo do Poeta se concretiza como contra-ideologia, e o leitor pode refletir sobre sua realidade. Assim, o espaço criado une emissor e receptor na descoberta da face oculta da ideologia dominante, utilizadora dos recursos tecnológicos.

2. Nacionais

Nesse segundo subconjunto, estão cinco poemas: "Canto Brasileiro"(59), "Canto Mineral"(69), "Tiradentes"(48), "Palavra Minas"(61) e "Entre Noel e os Índios"(54). Cantam os problemas da Terra e do Povo brasileiro. Mas como a problemática Terra/Povo é universal, pois não há povo sem terra, embora a recíproca não seja verdadeira, dizem também o geral.

Apresentam sujeito de enunciação claro os poemas "Canto Brasileiro"(59)

29 Brasil fiquei sendo, serei sendo
 30 nas escritas do sangue
 e "Canto Mineral"(60). Neste tem-se índice mínimo de pessoa.

15 Minas de três séculos
 16 mal digeridos
 17 ainda minando
 18 mineralgias míticas
 106 Minas que te quero
 107 Minas que te perco

Nos demais poemas predomina o emissor virtual. Vejam-se nos exemplos abaixo:

71 Lá vem, lá vai
 72 o Corta-Vento pelas serranias
 73 mantiqueiras

("Tiradentes")

1 Minas não é palavra montanhosa.
 2 É palavra abissal

("A Palavra Minas")

18 Noel baixa de helicóptero
 19 e vê a fome à beira d'água... trêmula de peixes

("Entre Noel e os Índios")

Este jogo, sujeito implícito e explícito, dinamiza o subconjunto como também o "corpus" em questão e aponta, em muitos casos, na obra em leitura, para a poetização da vivência do Poeta, quer interiorana, quer urbana ou internacional.

Focalizam-se, dentre os poemas acima mencionados, "Canto Mineral"(60) e "Tiradentes"(48). Naquele há certa ênfase na Terra, neste, no Povô.

De todos os poemas desse subconjunto, "Canto Mineral" é o único que apresenta zonas métricas, ligando-se assim à tradição lírica. Seus versos são curtos, oscilando entre uma a nove sílabas, mas com predominância dos redondilhos menores. Estes são oitenta e sete, para um total de cento e cinquenta e nove versos. E apresentam acentos nas 1ª, 3ª e 5ª sílabas ou nas 3ª e 5ª. Estas zonas isorrítmicas espalhadas ao longo do corpo do poema se contrapõem à polirritmia dos demais versos, criando a tensão constitutiva que tece as contraposições que são Minas

- 1 Minas Gerais
- 2 mineirais
- 3 minas de Minas
- 62 Minas mineral
- 63 Minas musical
- 64 Minas pastorela

"Canto Mineral" é poema metonímico, dizendo Minas (parte) diz Brasil (todo) como terra e como povo. A tônica aqui se coloca na Terra, diferente de "Canto Brasileiro", cuja tônica é Povo.

A tessitura do poema é minada por alusões que tanto nos remetem a outros poemas drummondianos como à História do Brasil. As alusões são profundamente ambíguas. Estão tão ligadas ao passado litero-histórico quanto ao contexto presente.

Vejam-se, por exemplos, alusões que nos lembram poemas drummondianos. Os versos

l11 com seres aço

112 de minha couraça,
 113 Minas que me ferres
 114 com pontiagudas
 115 lascas de minério
 116 e laminados de ironia,
 117 vês?

ligam-se principalmente aos versos do poema "Confidência do Itabirano"(SM):

2 Principalmente nasci em Itabira.
 3 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro
 18 Itabira é apenas uma fotografia na parede
 19 Mas como dói!

Um outro poema que aparece fortemente entranhado em "Canto Mineral é "Os Bens e o Sangue"(CE) cujos versos

8 deliberamos vender, como de fato vendemos, ceden-
 [do posse jus e domínio
 9 e abrangendo desde os engenhos de secar areia até
 [o ouro mais fino,

relacionam-se mais explicitamente à quarta estrofe:

44 (Ai, que me arrependo
 45 - me perdoa, Minas
 46 de ter vendido
 47 na bacia das almas
 48 meu lençol de hematita
 49 ao louro da estranja
 50 e de ter construído
 51 filosoficamente
 52 meu castelo urbano
 53 sobre a jazida

54 de sonhos mineiros.

55 Me arrependo e vendo.)

Toda ela, entre parênteses, parece se colocar como uma denúncia em tom mais baixo como exige entonacionalmente o "parêntese reflexivo". É uma espécie de confissão de "culpa" do emissor. Mas como o emissor é aqui máscara do brasileiro, a culpa é nacional. Todos somos culpados, conscientes ou não.

44 (Aí, que me arrependo

45 - me perdoa, Minas

.....

55 Me arrependo e vendo.)

A última palavra da estrofe acima mencionada, "vendo", soa ambígua. O "vendo" tanto pode ser presente do indicativo de "vender" como gerúndio de "ver". Em ambos os casos a culpa permanece, quer como participação ("vendo" de vender), quer como omissão ("vendo" de ver). Mas pode-se acrescentar que

"a culpa e a consciência da culpa tem função ambígua de resguardar, ainda, alguma mitologia (que se chama Amor, Fraternidade, Aurora), desmentindo-a para melhor encarecer a sua falta."¹⁴

Esta mitologia é a medula não só desse poema em leitura, mas de todos os outros do "corpus" em questão e da obra drummondiana.

O segundo poema desse conjunto, a ser analisado sucintamente é "Tiradentes". Tem como subtítulo parentético a expressão: "(Com muita honra)" que soa ambígua na medida em que aponta tanto para o objeto, Tiradentes, como para o su-

¹⁴VILLAÇA, A. "A Culpa no Caminho" (Datilografado).

jeito virtual, máscara do Poeta. Ambos a seu modo "gauches" no contexto dominante.

Há no poema "Tiradentes" uma ampliação semântica do lexema Tiradentes através de metáforas, conferindo-lhe dimensão simbólica quer como Bandeira, símbolo pátrio, quer como Liberdade, anseio particular, (Brasil, continente americano) e geral (mundo). Como Bandeira, destacam-se em ritmo staccato as cores "branca" e "rubra" da bandeira mineira as quais dizem também Tiradentes. Isso porque

4 branca
5 rubra
6 do sangue do único republicano
7 em triângulo multiângulo de membros repartidos.

A fusão Bandeira/Tiradentes nesse último verso por meio do oxímoro "triângulo multiângulo" é completa. O lexema "triângulo" nos lembra o triângulo rubro no centro da bandeira mineira, iconizado na palavra "rubra" no meio do verso, isolada, como se vê acima. O "multiângulo" recorda os vários pedaços em que foi dividido o corpo de Tiradentes, ou seja, "multiângulos de membros repartidos". Tiradentes se coloca, então, como símbolo, i.é,

1 Bandeira de uma república visionária
2 branca branca branca
3 república nunca proclamada.

Ao colocar Tiradentes como símbolo de uma "república nunca proclamada", Drummond parece se contrapor à tradição histórica de uma proclamação da república, ou dá outra significação à palavra república.

Tiradentes aparece como Liberdade em
 8 Lá vem o Liberdade pela Rua Quitanda
 10 Vai armando sua teia
 11 que 100 anos não desfazem.

Nesse movimentar-se no espaço-tempo, Tiradentes vai "semeando rebelião" com seus ideais e gestos:

21 Palavra cochichada, brasa oculta,
 22 conversa bêbeda na estalagem

 24 no varandão da fazenda
 25 no quarto de dormir do coronel

 31 Pensamento-rastilho
 32 idéia fixa
 33 prego pregado no futuro:
 34 liberdade
 35 americana.

Assim Tiradentes se coloca não só como anseio de liberdade de Minas (Brasil) mas de todo o continente americano.

Se as metáforas nos dão a dimensão simbólica de Tiradentes como anseio de liberdade particular e geral, o emissor nos dá o tônus emocional desse anseio, não só pelos elementos modalizantes, mas principalmente no lamento dos versos parentéticos 27 e 28 e pela presença do índice de primeira pessoa, "meu", no verso seguinte, clímax do poema

27 (Ai Minas, que mil distâncias na distância
 28 de ti a ti, peito enfurnado.)
 29 - Se todos fossem do meu ânimo...

(Grifo nosso)

A presença desse "meu" cria a impressão de que o próprio Poe-

ta se "expõe" como reflexo ambíguo de Tiradentes, apontando para a posição "gauche" de ambos, já mencionada antes. Daí criar certo estranhamento o verso onde aparece o "meu". Estranhamento porque, por um lado, é o único verso entre os oitenta do poema que apresenta índice de concretude do emissor. Contrapõe-se assim ao emissor virtual predominante. Por outro lado, aparece destacado pelo travessão e pela reticência. E ambos, travessão e reticência, parecem criar uma espécie de hiato, gerando maior expressividade e impressividade. A reticência semantiza o afeto do sujeito

"que se interrompe ao refletir sobre a situação concreta. O orador, ao considerar penosamente esta situação, corta, em meio a frase, seu tom afetivo e retorna mediante um "mas" ao mundo concreto que o rodeia."¹⁵

Tem-se, então, a retomada do emissor virtual, ou seja, da enunciação poética onde o "Mas" ao mesmo tempo que "retorna ao mundo concreto que o rodeia", assinala o desejo-esperança do sujeito-objeto no

30 Mas lá está a mão de Deus
 31 Pensamento-rastilho
 32 idéia fixa
 33 prego pregado no futuro:
 34 liberdade
 35 americana.

No entanto, esse desejo-esperança parece contrariar a ordem pré-estabelecida, porque o objeto do poema em leitura, Tiradentes, é declarado "doido" e um tramador de escândalos, portanto, um elemento que subverte a ordem

¹⁵ LAUSBERG, H. Manual de Retórica Literária. Madrid, Editorial Gredos, 1967. Tradução de José P. Riesco. Vol. II, p. 279.

41 Fugam deste homem que ele está doido.

 44 Que os frutcs da terra divididos
 45 entre mazombos pretos índios
 46 escolas fábricas no país florente
 47 de livres almas
 48 americanas.

Semanticamente os versos parecem se opor à sublevação da ordem. Mas a estrutura sintática pela forte presença de sintagmas nominais¹⁶, ou pela presença parcial de formas infinitivas, realiza a sublevação da ordem.

Confirma-se a posição "gauche" de ambos, na medida em que a subversão sintática iconiza a rebelião semeada pelo "cavaleiro boquirroto" e a esperança que vai

78 enchendo o vale
 79 o plaino, o espaço
 80 americano.

Aponta assim, para o contexto americano, no poema em leitura, à maneira de Brecht, pela técnica do distanciamento. Falando do ontem, diz o hoje.

Em síntese, os poemas desse subconjunto "Nacionais", problematizam a Terra e o Povo brasileiro em sentido particular e geral. Neles, como vimos nos dois poemas focalizados, os procedimentos e recursos retóricos tecem ambigualmente a visão de mundo do Poeta, que é uma contra-ideologia aos desmandos da Terra e do Povo. A denúncia a esses desmandos se faz mais contundente quando o sujeito de enunciação assume a

¹⁶ Os sintagmas nominais se acham presentes predominantemente também nas seguintes estrofes: primeira, terceira, quinta e décima.

"culpa" como em "Canto Mineral"

44 (Aí, que me arrependo

45 - me perdoa Minas

.....)

ou quando assume explicitamente sua posição "gauche" por meio de um índice de primeira pessoa "ilhado" na enunciação em terceira como em "Tiradentes"

29 Se todos fossem de meu ânimo...

Dessa maneira o Poeta leva o leitor a tomar consciência desses problemas, como realidade brasileira e geral.

3. Urbanos

Os poemas correspondentes a esse subconjunto são seis: "O Pagamento"(17), "Vênus"(66), "Verão Carioca 73(65), "Livraria"(64), "Papel"(8) e "Fim de Feira"(62). Destes só do penúltimo apresentar-se-á análise detalhada, fechando esse primeiro capítulo.

Em todos os poemas acima mencionados, com exceção do poema "Papel", predomina a virtualidade do emissor. Este em sua "entonação anônima" soa, p. ex., ora como um grito oculto contra o processo de desumanização do homem, como se verá em "O Pagamento"; ora, como uma voz em surdina, criando realidades fantásticas, como em "Livraria":

20 arabescos de Klee,

21 piscina onde flutuam

22 sistemas e delírios

23 mansos de filósofos
ou como em "Verão Carioca 73":

9 Sobe do negro chão meloso espedaçado
10 o sulfúrio dos avernos em pescoções de fogo.

Vejam-se como amostra desse subconjunto os poemas "Pagamento"(17), "Vênus"(66) e "Fim de Feira"(62).

O poema "O Pagamento" funda-se sob uma contradição implícita entre o fato difícil, o pagamento e o que este significa, ou seja, o cumprimento de uma exigência legal, pela realização de prestação de serviço. A contradição se tece por meio de interrogações, negações e do jogo "palavra-puxa-palavra" ao longo das quatorze estrofes que compõem o poema. Um outro procedimento que ora se prende ao corpo da estrofe, ora se solta, é o estribilho - "O pagamento está difícil" - cuja dinâmica parece conotar também a dificuldade do pagamento.

As interrogações, às vezes, criam a impressão, de aberturas ou de possíveis respostas como p. ex.:

1 Quando é que sai o pagamento?
19 Que contador porá em dia as contas
20 e qual será o seu critério?

Outras vezes, as interrogações aliam-se às negações, como na sexta estrofe, expressas por conjunções - "nem" - , advérbios - "não" - "jamais", pronomes - "ninguém", "nenhum", "nada", etc. como se vê nos versos abaixo:

28 Nem um simples apontamento
29 foi tomado, não há controle
30 e direção?

- 31 Ou não houve serviço nunca,
32 ninguém jamais se empregou.

A conjugação, interrogação e negação aumentam anuance irôni-
ca que envolve todo o poema em leitura. Em outras palavras ,
as interrogações ambíguas nos remetem ao posicionamento crí-
tico do emissor frente à dificuldade do fato questionado, o
pagamento. E a negação parece acentuar a recusa implícita do
pagamento por quem deveria fazê-lo. Desse modo, todas as
possibilidades apontadas anteriormente são negadas, colocan-
do nessa sexta estrofe o fulcro de maior tensão do poema. Ve
ja-se como isso se realiza. No primeiro plano, nos exemplos
abaixo, tem-se versos das estrofes anteriores e no segundo,
da sexta estrofe

- a) 19 Que contador porá em dias as contas

x

- 37 e ninguém podia tomar nota
38 alguma em nenhum escritório?

- b) 21 Irá medir produtividade

x

- 33 nem patrões existiram nem
34 saiu produção de nada?

- c) 15 e os extraordinários da esperança

- 23 oblíquas faltas, imperfeitos
24 serões.....

x

- 39 Não cabe pois reclamar
40 nem salário nem horas extras
41 nem demora ou juro de mora?

A contraposição dos versos das estrofes anteriores com os da sexta parece apontar para uma espécie de ruptura no seio da comunidade. Isso porque

"Tal como a escrita, o dinheiro é uma ponte enorme, um tradutor geral e uma vasta metáfora social, que acelera a troca e estreita os laços de interdependência das comunidades"¹⁷

ou afunilando-se a metáfora de McLuhan, dir-se-á tratar não de laços, mas de ruptura entre patrões e empregados.

As duas últimas estrofes mostram bem esta nossa suposição de ruptura entre patrões e empregados. A penúltima estrofe caracteriza-se por um ritmo de exaltação, marcado pelas exclamações:

107 O pagamento total geral
 108 saiu! saiu!
 109 o pagamento sem escrita
 110 sem cifrao
 111 sem limitação
 112 sem explicação
 113 sem razão
 114 sem código
 115 sem termo
 116 saiu.

Este ritmo de exaltação ganha velocidade, não só pelos versos curtos (uma a cinco sílabas) e pela ausência de pontuação nos versos centrais, mas também pela predominância de fonemas nasais /m/ e /ão/ cuja sonoridade aumenta a importância do fato: a saída do pagamento. Mas a exaltação rítmica

¹⁷MCLUHAN, M. Op. cit. p.158.

ca termina num tom menor, sem exclamação - "saiu". Esse tom menor é, simultaneamente, a consumação do fato tão ardentemente questionado e esperado, o pagamento, o fim da estrofe, e o liame rítmico-semântico para o que vem a seguir, na última estrofe.

A última estrofe é um monóstico que se coloca como água fria na fervura da exaltação da estrofe anterior, gerando o grande paradoxo do poema em leitura:

116 saiu.

117 Não havia quem recebesse.

Essa conclusão lacônica no monóstico parece sintetizar toda a frustração da vida urbana moderna. Urbana e moderna, porque a linguagem do poema acha-se eivada de palavras que recriam a realidade urbana moderna. Vejam-se alguns exemplos: "folha" (de pagamento), "máquina" (de calcular), "extraordinários", "serões", "produção", "fábrica", "escritório", "plantinhas de vaso (sem sol) na janela", "coração/de válvulas", etc. Estas palavras por sua vez colocam o emissor dentro da engrenagem sócio-urbana e simultaneamente ligam-no ao receptor. São palavras e expressões familiares à realidade de ambos.

Voltando ao monóstico que encerra o poema, deixa clara a ruptura anteriormente apontada no seio da comunidade. Se

"O dinheiro sempre mantém algo de seu caráter comunitário e de consumo"¹⁸

o poema através das contradições que o tecem, principalmente interrogações e negações, denuncia a força que se opõe a es-

¹⁸Idem, Op. cit. 158.

se "caráter comunitário": a burocracia que, representada na folha de pagamento, nos cálculos do contador, parece esconder interesses não confessáveis. Denuncia também a grande arma da burocracia, a manipulação do tempo como aniquilador de energias e anseios:

- 1 "Quando é que sai o pagamento?
 11 se antes de tudo vier a morte
 12 poupar serviço ao tesoureiro?
 90 Então, de todos olvidado
 91 não mais pensado ou referido
 92 nem na lousa dos dicionários
 93 o pagamento - afinal - saiu.

Em síntese, na tessitura do poema, através de procedimentos e recursos retóricos diversos, circulam, tanto a ideologia dominante como a contra-ideologia. Esta, na medida em que, principalmente por meio de interrogações e negações, o Poeta leva o leitor a descortinar a fase oculta da ideologia dominante e sobre ela refletir, ideologia que massacra e coisifica o homem com mil disfarces burocráticos.

O poema "Vênus"(66), composto de nove quadras, é predominantemente nominal. O único verbo presente é o "ser", em terceira pessoa do indicativo presente.

O procedimento estilístico dominante é a aglutinação, ou seja, termos intimamente unidos num só vocábulo gráfico, acarretando a perda da integridade dos termos componentes. O processo de aglutinação apresenta um elemento fixo - "calci" - relativo à "calça" - a que se agregam predominante

mente elementos greco-latinos ou sincrônicos, poucos, como "comprida". Esse processo parece se colocar como uma espécie de "cobertura" do sujeito de enunciação implícito em relação a seu objeto. As razões disso se verá no decorrer da leitura.

Os elementos gregos são geralmente relativos à mitologia. Supõe-se que a grande presença deles se prenda, por contaminação semântica, ao lexema "Vênus", título do poema e presente em todas as estrofes. "Vênus" aparece nas estrofes em processos anafóricos, a maioria:

- 1 Vênus de calça comprida é
- 2 Vênus calcianadiomênica
- 3 Vênus calcitrite
- 4 Vênus calcitrite

ou em repetição dupla ou isolado:

- 9 De calça comprida Vênus é Vênus.

Os elementos greco-latinos que se aglutinam ao termo "calci-" geram ao longo do poema ambigüidade de androgenia pelo jogo de semas masculino/feminino. Esta androgenia é adensada com significações psicológicas, como se verá a seguir.

Destacam-se alguns exemplos para comprovar a hipótese de androgenia.

Os termos de origem grega¹⁹, dentre outros tem-se: "calcianadiomênica" ("derivado do nome de Vênus"), "calciatenéica" ("derivado de Atenéia, a deusa da guerra"); do latim, "cal

¹⁹ Para as explicações sobre o processo de aglutinação, valemo-nos do bom trabalho de Nice Seródio Garcia sobre A Criação Lexical em Carlos Drummond de Andrade. Os comentários dela estão, nos parenteses, entre aspas, havendo geralmente ao lado dos dela os nossos comentários sem aspas.

cigênitrix" ("genitrix, que é capaz de gerar"). O sema feminino desses termos reforçam o de "Vênus".

1 Vênus de calça comprida e

2 Vênus clacianadiomênica

7 Vênus calcigênitrix

27 Vênus calciatenéica.

Mas em contraposição ao sema feminino, tem-se: "calciedípica" ("edípica - relativo a Édipo"), "calcionfálica" ("onfálica, adjetivo relativo a onfalo, de origem grega que significa umbigo". Também por uma certa homofonia, pode-se liga-lo a falo), "calcidedálica" ("dedálico, relativo a Dédalo, nome do arquiteto construtor do Labirinto. O adjetivo por extensão semântica pode significar intrincado, confuso", dizendo talvez o aspecto psicológico da mulher), "calciargonática" ("-argonáutica, referente a argonauta, tripulante da nau de Argos, por extensão semântica navegador ousado". Acha-se também dicionarizado o lexema "argos" como indivíduo perspicaz, ou que enxerga longe)

23 Vênus calcionfálica

26 Vênus calciedípica

28 - de calça comprida - calcidedálica

30 Vênus calciargonática.

Nesses exemplos acima, como se vê, predomina o sema masculino.

Para corroborar a nossa hipótese de androgenia, tem-se o lexema "calcihemofroidítica" ("hemofroidítica" que por sua vez é também aglutinação de "hemo", de origem grega que significa sangue e 'froidítica' de semelhança fonética com herma

frodita (...) que reúne os caracteres dos dois sexos. Também podemos considerar froidítica como referente a Freud = Froid". Pode-se acrescentar que, ligado a tudo isso, está um processo de metafonia como em imberbe (in + barba). E a referência a Freud, talvez, traga subentendida a expressão corrente no Brasil sobre coisas relativas a sexo: "Freud explica". Será?).

Fora do circuito greco-latino, destaca-se o lexema "Cal cicapitulina" ("capitulina, que provavelmente prende-se a Capitu". Neste caso liga-se semanticamente a "-argos", referido acima, subentendo, na mulher, perspicácia e dissimulação à Capitu. Também por analogia fônica se pode relacionar "capitulina" à "capitalina", mulher da capital, ou ainda à "capitulante". Capitulante à moda? ao meio? Não se sabe. São suposições).

Todos estes elementos que tornam ambígua a estrutura do poema dizem a própria ambigüidade da "Vênus calcicomprida", que apesar de, "é sempre, nua, Vênus". O desnudar - "nua Vênus" - fecha ciclicamente o poema, já que a primeira e a última palavra dele é "Vênus", sem se falar no título. Assim o desnudamento parece restituir à mulher seu elemento essencial, a feminilidade, pois "é sempre, nua, Vênus" (mulher).

Em síntese, o jogo entre semas feminino e masculino, por um lado, parece dizer a postura crítica do Poeta à moda de calça comprida para a mulher. Crítica sutil, porque o processo de aglutinação e a sonoridade dos elementos aglutinados, formam uma espécie de "corbertura", à atitude crítica de Drummond, já que, a nível superficial, sobressai o aspecto lúdico do processo. Por outro lado, coloca o poema como rea-

lidade contemporânea e urbana, ao refletir um ângulo da moda feminina, a calça comprida, e simultaneamente, parece fazer o leitor participarda dúvida do Emissor: estará a mulher se masculinizando?

O terceiro poema a ser focalizado nesse subconjunto é "Fim de Feira"(62). É o menor do capítulo. É formado por uma única estrofe com seis versos livres. Sintaticamente também constitui um único período. O ritmo é fluido e um pouco rápido, como o próprio movimento da cena em "plano médio", ou seja, "um pouco da cenografia no fundo, mas a figura principal é a personagem"²⁰. No poema, realmente, as personagens se colocam no verso quase central, o terceiro.

- 1 No hipersupermercado aberto de detritos
- 2 ao barulhar de caixotes em pressa de suor,
- 3 mulheres magras e crianças rápidas
- 4 catam a maior laranja podre, a mais bela
- 5 batata refugada, juntam no passeio
- 6 seu estoque de riquezas, entre risos e gritos.

Os recursos estilísticos dominantes são a ironia e o paradoxo:

- 1 No hipersupermercado aberto de detritos
- 3 mulheres magras crianças rápidas
- 4 catam a maior laranja podre, a mais bela
- 5 batata refugada...

A síntese dessa cena urbana, tão deprimente em sua magnitude expressiva, nos lembra o poema de Baudelaire "As Velhas" e a canção do Chico Buarque, "O Meu Guri". Todos eles

²⁰ JUNKES, L. A Narrativa Cinematográfica. (Introdução à linguagem e estética cinematográfica). Florianópolis, 1979. (Texto mimeografado).

de maneira singular e "ingênua" como a mostrar um fato "simples", corriqueiro, denunciam a crueldade da vida urbana.

Os três poemas focalizados nesse subconjunto "Urbanos" reúnem assuntos diversos da realidade urbana.

Os poemas "Pagamento"(17) e "Fim de Feira"(62) apontam, para as injunções burocráticas, e a fome, respectivamente. Neles, o emissor virtual, por meio de interrogações, negações, ironias, etc., denuncia as injunções burocráticas e o drama social, "no hipersupermercado de detritos". Denuncia simultaneamente a impotência do homem frente à engrenagem da realidade urbana.

O último poema visto, "Vênus"(66) trata, talvez, de assunto ameno, a moda feminina de calça comprida. O ludismo com aglutinações parece esconder a preocupação do Poeta em relação a uma possível androgenia da mulher. Esta preocupação é transmitida sutilmente ao leitor por meio do jogo semas masculino/feminino das palavras aglutinadas.

Na focalização desses ângulos diversos da realidade urbana, o jogo entre ideologia dominante e a posição contra-ideológica do Poeta se insere na poeticidade dos poemas como um dado a revelar o estar no seu tempo, de Drummond.

Como fecho desse primeiro capítulo, veja-se a análise detalhada do poema "Papel"(8).

Papel

1 E tudo que eu pensei
2 e tudo que eu falei
3 e tudo que me contaram
4 era papel.

5 E tudo que descobri
6 amei
7 detestei:
8 papel.

9 Papel quanto havia em mim
10 e nos outros, papel
11 de jornal
12 de parede
13 de embrulho
14 papel de papel
15 papelão.

O título do poema "Papel" nos remete de imediato a duas acepções frequentes do termo. A primeira é papel em seu sentido básico: de folha delgada de origem vegetal para fins diversos. A segunda é de papel como parte que o ator desempenha no teatro ou cinema, i.é, papel como representação, "persona", máscara, faz de conta, etc. A última acepção, embora a primeira não seja totalmente descartada como veremos, compõe a urdidura do poema como realidade extraliterária e, simultaneamente, diz o poema como realidade li

terária.

As três estrofes que o compõem apresentam ritmo similar, fluido, mas com dinâmica diferente. Isso se processa em virtude da variedade de extensão dos versos (entre duas e sete sílabas) e da construção sintática. Esta vai do paralelismo de subordinadas, primeira estrofe, passando por orações coordenadas, na segunda, até chegar aos sintagmas nominas, predominantes na última estrofe.

Como se sabe, é próprio do lírico começar no ar, ou seja, é construído entre dois silêncios: um anterior à primeira estrofe e outro posterior a última estrofe do poema. Esta impressão de silêncios anterior e posterior fica-nos clara neste poema em leitura. Ao iniciá-lo com a conjunção "E", o Poeta cria a impressão de continuação ou conclusão de um raciocínio, reforçado pela inversão da oração principal.

- 1 E tudo que eu pensei
- 2 e tudo que eu falei
- 3 e tudo que me contaram
- 4 era papel.

O polissíndeto da primeira estrofe que instaura as pausas rítmicas parece constituir índice

"de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar para o que vaidizer."²¹

Assim também a repetição de "tudo" nos três primeiros versos, sintetizando enfaticamente todo conhecimento, quer pensado pelo sujeito de enunciação lírico ("tudo que eu pensei"),

²¹BOSI, A. Op. cit. p.101.

quer comunicado por ele ("tudo que falei") ou por outrem("tudo que me contaram") não passava de "papel", representação, simulacro.

Se os verbos da primeira estrofe - "pensei", "falei" , "contaram" - nos levam a inferir um conhecimento lógico do mundo por parte do emissor, alguns verbos da segunda estrofe - "amar", "detestar" - situam-no na esfera dos conhecimentos sensíveis (sentimentos).

O ritmo da segunda estrofe se faz mais marcante e um pouco mais rápido que o da estrofe anterior, devido à combinação de um verso de maior extensão (sete sílabas) com versos de duas e três sílabas. Isso parece semantizar o impacto da própria descoberta

5 E tudo que descobri

6 amei

7 detestei:

8 papel.

A conjunção "e" tem nessa estrofe similar função rítmico-semântica à da estrofe anterior: "potenciar o que já disse e chamar para o que vai dizer."

Nessas duas estrofes acima, o emissor sintetiza os seus conhecimentos lógicos e sensíveis do mundo como representação e, ao mesmo tempo, diz o poema como simulacro daquele.

No entanto, nem o emissor nem os outros escapam de ser "papel", representação, como se vê no início da terceira estrofe:

9 Papel, quanto havia em mim

10 e nos outros, papel.

Tem-se, então, o emissor explicitamente envolvido na problemática do poema, como a falar, talvez, de vivência, ou seja, de algo não só intuído sensivelmente, mas vivido pessoalmente. Esse envolvimento é iconizado pela presença da palavra "papel" no início do verso nove e fim do verso dez, formando o círculo que envolve o "eu" e os "outros". Veja acima.

Nas primeira e segunda estrofes, a idéia de conhecimento do mundo como "papel", representação, por parte do sujeito de enunciação se coloca de modo preciso e conclusivo por meio do perfeito: "pensei", "falei", "descobri", "amei", etc. Na última estrofe, o emissor coloca o conhecimento de si e dos outros de modo aspectual por meio do imperfeito: "havia". Isso, porque, por um lado, percebe-se nitidamente a idéia de tempo passado; por outro lado, fica subjacente a idéia de ação inacabada, ou melhor, de aspecto acomodativo. Este se coloca estruturalmente explícito, por uma espécie de ritmo staccato, que privilegia cada sintagma nominal num verso como a apontar para as diversas acomodações de "papéis" dos sujeitos (o emissor e os outros) as quais se resumem num só papel: "papelão"

10 , papel

11 de jornal

12 de parede

13 de embrulho

14 papel de papel

15 papelão.

A seleção dos tipos de papel feita pelo emissor nos faz sentir a ironia sutil das metáforas em relação ao seu

"papel" e aos dos outros. Prefere escolher "papéis", sentido primeiro, de uso comum e ordinário : "papel/de parede/ de jornal", etc. ao invés do tipo nobre de papel como, p. ex., papel bíblia, ou papel filtro.

Numa extrapolação ao texto e tendo em vista a participação de Drummond no Jornal do Brasil, o primeiro tipo de papel "destacado" - "papel/dejornal" - parece se colocar como metáfora da própria condição do Poeta, como colaborador da aquele periódico, como participante e/ou produto. Isso parece estar na funcionalidade ambígua de papel. Numa possível instância metafórica é papel onde se escreve e que serve para ocultar idéias, similar ao papel que encobre parede, ou objeto, em embrulho.

Todos os papéis metaforizados nos sintagmas nominais estão, na última estrofe, sintetizados na palavra "papelão". Esta é o último verso do poema e parece trazer não o sentido comum, mas a conotação popular de fiasco, malogro. É nisso que resulta o "papel" de cada um deles, tanto do emissor, quanto dos outros.

Se no poema "Declaração em Juízo, a vida não passa de ensaios, testes", ela se coloca equivalente à perspectiva desse poema em leitura, já que tudo era papel, representação. E além dessa idéia de simulacro, fica a de reificação, uma vez que papel é coisa que tem seu preço no mercado. E no poema as diversas significações de papel, como simples papel, no sentido comum; papel de jornal, papel como participante de; e o próprio poema em papel, se equivalem. Todas se colocam como produtos vendáveis. Daí a colocação acima, da

participação de Drummond no JB como produto.

Em resumo, pode-se dizer que, nesse poema "Papel", a compreensão da existência é dorida, é terrível. Aponta sobre um outro ângulo para uma das temáticas básicas desse primeiro capítulo, a reificação do homem, já que tudo redundando em "papelão", malogro. Cria a imagética da "cena" existencial do homem, "papel de papel". Assim leva o leitor a refletir sobre seu próprio papel. Não será também "papelão"?

CAPÍTULO II

ARTISTAS

Encontram-se nesse segundo capítulo nove poemas. São eles: "Fayga Ostrower"(57), "Motivos de Bianco"(56), "Pintura da Wega"(58), "Brasil/Tarsila"(55), "Desligamento do Poeta"(53), "Homenagem"(50), "Beethoven"(49), "O Poeta Irmão "(52) e "Ausência de Rodrigo"(51).¹ Neles o léxico se harmoniza com as artes focalizadas e metonimizadas nos artistas. Assim, p. ex., há um léxico cromático, musical ou literário, como se verá.

Predomina nos seis primeiros poemas o emissor virtual, privilegiando o objeto. Mas esse "esconder-se" do emissor na virtualidade o denuncia na medida em que como

¹O poema "Ausência de Rodrigo", embora não se trate de artista, mas parece ser poema dedicado ao amigo e companheiro de trabalho de Drummond, Rodrigo Melo Franco de Andrade, colocamo-lo entre os artistas em virtude de procedimentos similares.

"sujeito de enunciação lírico faz da vivência do objeto o conteúdo da enunciação"²

como se observa nos exemplos abaixo:

12 Faya exige à madeira

13 suas paisagens concentradas

(Fayga Ostrower)

14 Tarsila radar tranquilo

15 captando em traço elíptico

16 o vazio da rua de Congonhas...

(Brasil/Tarsila)

Tem-se emissor explícito nos poemas "Beethoven", "O Poeta Irmão" e "Ausência de Rodrigo". Nos dois primeiros o emissor se coloca, ora em primeira pessoa do singular, ora em primeira do plural, com nuances diferentes. Assim, no poema "Beethoven" o "eu" e o "nós" parecem se contrapor

18 Nós, os surdos, não captamos

19 o amor doado em sinfonia,...

49 Boto no pickup o teu mar de música

50 nele me afogo acima das estrelas.

No poema "O Poeta Irmão" o "eu" e o "nós" se identificam:

7 Mas o sinal os distingue. Descubro, e para sempre

8 a amizade de Emílio Moura.

9 Agora a noite caminha ao passo dos estudantes ver-
[síferos.

10 Bem conhecemos as magnólias,...

No poema "Ausência de Rodrigo", a concretude do emissor processa-se na primeira pessoa do singular:

²HAMBURGER, K. Op. cit. p.199.

3 Pesquisa indícios na madeira

8 Procuo que não vejo

9 Rodrigo míope curvado.

Os procedimentos conteudísticos dos poemas "Fayga Ostrower", "Motivos de Bianco", "Pintura de Wega" e "Homenagem" afastam-se dos demais poemas desse capítulo. Os acima mencionados fundam-se nos elementos que dizem a pintura ou o modo de arte de cada um dos artistas como, por exemplo

1 À tona do mundo irrompem

2 os mundos de Wega

3 Violentos

4 Verdinatais, vermelhoníricos.

Nos demais poemas imbricam-se os elementos idiossincrásicos e artísticos, como se vê em:

22 Nem a mesa ondulada companheira

23 conserva

24 o movimento de dedos escrevendo

("Ausência de Rodrigo")

3 o poeta recolhe seus dons,

4 o arsenal de sons e signos

9 Fica sendo o não rir

10 de longos dentes

11 o não ver

12 de cristais acerados

("Desligamento do Poeta")

A presença da vida psico-física dos artistas, na arte ou fazer de cada um deles, parece apontar para o próprio pro-

cedimento artístico de Drummond em que a vida individual e artística se fundem. (Veja capítulo três da primeira parte). Mas essa vivência, essa impregnação do objeto no sujeito existe como elemento epistemológico no sentido de Husserls, citado por Hamburger, na medida em que o

"sujeito vivencial, que se manifesta na enunciação lírica, o "eu lírico", substitui, então, por assim dizer, a intencionalidade pela inclusão do objeto em si, em qualquer intensidade que seja."³

Esse espelhar-se da atitude lírica drummondiana nesses procedimentos sobre artistas mostra que o eu lírico pode apresentar-se como um eu individual-pessoal, mas de tal modo que, quase nunca, se tem possibilidade de decidir a sua identidade com a do Poeta. Isso porque trata-se de

"'identidade lógica', ou seja, o enunciado do poema pode ou não coincidir com uma experiência real do sujeito poeta."⁴

Valendo-se de elementos líricos formais, como o métrico, sonoro, retórico, o Poeta cria a "identidade lógica", fazendo de seu objeto, artistas-poemas, reflexos dos processos de sua vivência lírica e individual-pessoal no "corpus" em leitura, e em outras obras como p. ex., Rosa do Povo e Menino Antigo.

A não presença de elementos idiossincrásicos claros nos poemas desse capítulo já mencionados ou que se encontrem em outros poemas do "corpus" em questão ou de outras obras, não exclui a noção de vivência, ou seja, a absorção do objeto pelo sujeito. Dá-se isso, porque o emissor como sujeito de e-

³Idem, p.199.

⁴Idem, ibidem, p.199.

nunciação lírica é o manipulador do objeto que se apresenta como motivo e não como alvo. "O poeta é o doador de sentido."⁵

Veja-se, em alguns poemas, como se espelha a atitude processual lírica de Drummond nos poemas sobre artistas. Destacam-se em primeiro lugar os poemas "Fayga Ostrower" e "Motivos de Bianco" nos quais não entram elementos pessoais. Neles simplesmente o fazer e o ser artístico de cada um se fundem aos elementos líricos formais: ritmo, som, retórica.

No poema "Fayga Ostrower", o verbo modalizante "fazer", desencadeado talvez por contaminação com o nome "Fayga" acha-se presente praticamente em todas as estrofes, como se vê nos versos abaixo:

1 Fayga faz a forma

17 Fayga faz e perfaz

24 Fayga é um fazer.

Essas duas palavras "Fayga" e "fazer" dão surgimento a outras palavras em "f" em aliteração ou não. Desse modo, o ritmo aliterante, na primeira estrofe, gerado pela fricativa "f", parece iconizar a fluidez da música do poema.

1 Fayga faz a forma

2 flutuar e florir na pauta

3 musicometálica.

Tem-se, nesse início do poema, um dos materiais para gravura preferidos por Fayga, o metal. E logo a seguir, aparece o outro de predileção da gravurista, a madeira

⁵BOSI, A. Op. cit. p.141.

- 12 Fayga exige à madeira
 13 suas paisagens concentradas
 14 mundos lenhosos que sobem à vida
 15 no coro de cores, cor
 16 ressoando nas coisas, independente de som.

Aqui a música do poema continua por meio de paronomásia - "coro-cores, cor" - e por reduplicação semântica - "ressoando... som".

Mas Fayga, sujeito modalizador, metáforiza-se no próprio fazer.

- 24 Fayga é um fazer
 25 filtrar e descobrir
 26 as relações da vista e do visto
 27 dando estatuto à passagem
 28 no espaço: ...

Nessa metaforização de Fayga e dos materiais de sua gravura, "metal", "madeira", espaço, etc. como nomes, palavras, o emissor recria um outro espaço, o do poema, dando uma visão peculiar das gravuras de Fayga. Isso se faz também iconicamente, ora pelo jogo de palavras dinâmicas no espaço gráfico e secundadas por palavras que indicam leveza ou fluidez como "água", "delicado", criando a imagética das estruturas:

- 4 Água forte, água tinta
 5 água fina
 6 lavam
 7 a crosta da terra
 8 varam
 9 a delicada ordenação das estruturas

O segundo motivo é o mar em expansão e cujo oscilar é marcado pela disposição dos versos, oscilando entre duas, quatro, seis e nove sílabas. A expansão e o ritmo oscilante do mar se fundem com o contemplante que é o próprio sujeito da enunciação como vivenciador do objeto como se vê na expressão: "nós mesmos". Esta é a única referência à concretude do emissor no poema.

9 O mar invade o quadro
 10 a sala
 11 o contemplante
 12 num fulgor de balanço,
 13 e entre os raios da rede ilumina-se
 14 e dança
 15 o negro cavername
 16 da água ou de nós mesmo, em marulho.

Se os dois motivos anteriores, nus e mar, são gerais, o terceiro é particular, nacional: o aspecto folclórico do Brasil

17 Sobre os infinitos olhos esféricos do boi-
 18 -bumbá
 19 — lanternões acesos na alegria religiosa
 20 do povo menino
 21 do Brasil —:
 22 festa
 23 folia
 24 flauta
 25 coração da terra.

Os motivos de Bianco, gerais e particulares, apontam para a própria composição do "corpus" em leitura, na medida

em que, motivos gerais e particulares em diferentes poemas o tecem harmoniosamente. Assim como Bianco "viajando/a cor de seus compartimentos encantados", Drummond, viajando a palavra, também

28 registra o ofício de homens e mulheres
 29 jungidos à natureza por uma chispa
 30 de ouro, um cipó
 31 telúrico, uma semente
 32 de amor explodindo em cântico.

É justamente esse "cipó telúrico", essa "semente/de amor explodindo em cântico" que constituem o tom maior, não só do "corpus" em leitura, mas da Obra drummondiana.

Nos poemas focalizados a seguir, "Beethoven" e "Brasil/Tarsila", como já se disse, os elementos idiossincrásicos se fundem aos artísticos na sua composição.

No poema "Brasil/Tarsila" de emissor predominantemente virtual, há, pode-se dizer, uma fusão tríplice: Brasil, elementos idiossincrásicos de Tarsila e a obra dela. Os elementos idiossincrásicos aparecem como meio de revelação de Brasil e da obra de Tarsila. Tarsila metaforiza-se em Brasil, já indiciado no título pela anteposição da palavra Brasil à Tarsila: "Brasil/Tarsila".

Ao falar da origem geográfica e genealógica de Tarsila como

2 descendente direta de Brás Cuba
 3 Tarsila
 4 princesa do café na alta de ilusões

32 ...desvendando
 33 as grutas, os alçapões, as perambeiras
 34 da consciência rural
 35 expondo ao sol
 36 a alegria colorida da libertação.

A outra parte da inferência de que "brasil" grafado com minúscula se ligue a brasa, razão primeira do nome Brasil. E como "brasa" traz as suas possibilidades semânticas de luz, calor, alegria. Se, no contexto do poema soa como desencanto em relação a Brasil, possivelmente estado político, que se "queima" e como exaltação à arte em Tarsila "que não se queima" e o imortalize:

45 Tarsila
 46 nome brasil, musa radiante
 47 que não queima, dália sobrevivente
 48 no jardim desfolhado, mas constante
 49 em serena presença nacional.

Ou ainda, talvez, esse "brasil" com minúscula simplesmente se refira à fase "pau-brasil" de Tarsila. O poema tece, além dos elementos componenciais da obra de Tarsila, suas fases: "pau-brasil" e "antropofágica". Mas parece-nos que as outras hipóteses são viáveis, em virtude do caráter polissêmico do lírico.

No poema "Beethoven", de composição similar ao anterior, fusão de elementos idiossincrásicos e artísticos, a concretude do emissor soa dúbia: entre um "eu" que pertence ao mundo da música, da arte e um "nós" que se coloca no mundo da "antimúsica". Desse modo, o emissor se coloca como afirmação (música) e negação (antimúsica) de si mesmo, criando a tensão

constitutiva do poema.

Domina no poema a função conativa, i.é, o centramento do discurso poético no objeto, Beethoven. Destaca-se tal função no início do poema, no dístico decassílabo, pelo clichê epistolar, como se vê abaixo:

- 1 Meu caro Luís, que vens fazer nesta hora
- 2 de antimúsica pelo mundo afora?

(Grifo nosso)

Esse "tu" dominante parece identificar-se, num geral artístico, ao "eu" pertencente ao mundo da música. Mas o "tu" parece se referir simultaneamente ao próprio "eu" do Poeta em seu fazer poético e a tantos outros "eus" ligados ao mundo da arte.

A antítese subjacente no dístico iniciante do poema em leitura, aponta para a urdidura retórica do poema, marcada pelas antíteses e paradoxos.⁶ Esse jogo de contradições tece simultânea e metaforicamente as duas faces de Beethoven como homem social (indivíduo) e artista e sua arte no mundo da antiarte. Esse jogo se realiza poeticamente de modo quase total na segunda estrofe, a maior do poema, com trinta e oito versos, e se prolonga nas quadras que se seguem.

Num primeiro momento, nos dezessete primeiros versos da segunda estrofe, a fusão do homem social e artístico concretiza-se por meio de metáforas predicativas. Os títulos das obras de Beethoven aparecem como qualidades dele, metonimicamente representados em "tua voz":

⁶ Talvez se possa afirmar, já de início que os elementos retóricos, antíteses e paradoxos, são veiculadores da posição contra-ideológica do Poeta.

- 3 Patética, heróica, pastoral ou trágica
 4 tua voz é sempre um grito modulado.

Seguem-se, então, as contradições da vida de Beethoven, a solidão, a surdez, a carência de amor, como elementos transmutados em cânticos, em alegria e compreensão da "fatalidade de ser homem."

- 6 Ao não-amor tiraste a percepção mais íntima
 7 do coração da Terra, que era o teu.
 8 Urso-maior uivando a solidão
 9 aberta em cântico: entre mulheres
 10 passando sem amor.....

 13 Que tempestade passou em ti e continua
 14 a devastar-te no limite
 15 em que a própria morte exausta se socorre
 16 da vida, e reinstala
 17 o homem na fatalidade de ser homem?

Nesse primeiro momento, instaura-se de modo subjacente a idéia de superação dos elementos idiossincrásicos, dos conflitos existenciais em arte. Essa idéia de superação se aclara no final dessa estrofe maior, como se verá a seguir.

Num segundo momento da estrofe maior, tem-se contrapontisticamente a contemporaneidade em "nós", secundada pelos opostos que definem Beethoven e sua obra como "superação do tempo e do destino". A contraposição se instaura ritmicamente entre um ritmo fluido (Beethoven e sua obra) e staccato (a contemporaneidade). Marca assim o descompasso entre as duas realidades, como se vê nos versos abaixo:

18 Nós, os surdos, não captamos
 19 o amor doado em sinfonia, a paz
 20 em allegro enérgico sobre o caos.

 23 Nós, computadores, não programamos
 24 a exaltação romântica filtrada
 25 em sonatino adágio murmurante.

A idéia de superação de elementos idiossincrásicos e da realidade imediata subjacentes no primeiro momento, aqui se aclara:

26 Nós, guerreiros nucleares, não isolamos
 27 o núcleo de paixão de onde se espraia
 28 pela praia infinita essa abstrata
 29 superação do tempo e do destino
 30 que é razão de viver, razão florente
 31 e grave.

Essa idéia de superação da realidade imediata nos lembra a própria posição de Drummond quando diz:

8 Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
 9 Não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela.

(Mãos Dadas" - SM - Reunião)

Faz-nos ver,então, que a arte é depuração criativa.é o

25 filtrar e descobrir
 26 as relações da vista e do ouvido

("Fayga Ostrower")

Desse modo,Beethoven coloca-se como o Outro de Drummond, confirmando a suposição inicial de identificação do "eu" e do "tu",presentes no poema. Mas Drummond é também o "nós" que

semanticamente se antagoniza ao "eu" emissor, na medida em que se realiza como sujeito vivenciador de sua própria realidade contemporânea. Assim a dubiedade do emissor, "eu" e "nós" e sutilmente antitéticos, parece apontar para a própria antitética dubiedade do artista, enquanto homem social e enquanto artista. Como homem social se identifica à sua época, e como artista denuncia o que há de desumano e alienador nela.

Pode-se concluir que o objeto Beethoven (tu) é o próprio grito cheio de incertezas do eu-emissor, frente ao desamor e à insensibilidade de seu tempo:

41 Do fogo em que te queimaste
 42 uma faísca resta para incendiar
 43 corações maconhados, sonolentos
 44 servos da alienação e da aparência?

47 quem reinventara o amor, as penas de amor
 48 quem sacudira os homens do seu torpor?

E o grito de incerteza do eu-emissor parece só encontrar eco na arte

49 Boto no pickup o teu mar de música
 50 nele me afogo acima das estrelas.

Este eco, esta voz do Outro é marcada formalmente pelo retorno ao dístico, versos 49 e 50 acima. O poema termina como começa, em dístico décassílabo. E semanticamente o "eco" se concretiza na metaforização de "Meu caro Luís" em "teu mar de música.

A "fuga" do "eu" através da música para um lugar "aci-

ma das estrelas" parece dizer a ausência de espaço para a música e as artes em geral, na realidade contemporânea.

Em síntese, os "Artistas" são tantas outras "Personas", ou máscaras de que se vale o Emissor, como sujeito de enunciação lírica, para criar possibilidades significativas diversas. Os artistas, como metáforas das diversas artes de cada um deles, são códigos de que se vale o Poeta para dinamizar a sua lírica. Os Artistas são parâmetros da atitude lírica de Drummond como "vivência", quer pelos procedimentos diversos, quer pela focalização do geral e do particular e vice-versa. Na focalização do geral, os Artistas, como Drummond, revelam os valores universais de belo (arte) de amor, liberdade, justiça. Na focalização do particular como, p. ex., o particular nacional, revelam o "cipô telúrico" de cada povo. E Drummond revela o Brasil aos brasileiros de hoje, norteamericanizados, como Tarsila revelou o Brasil de ontem aos afrancesados "mineiros de Anatole."

Os artistas-poemas revelam

"Este poder da arte, em seus diferentes ramos e níveis, faz crer numa fraternidade obscura, que teria unido homens e mulheres por um lado estético, em contraposição a inúmeros fios de contraste que fatalmente os separam na diversidade de ideais, costumes, interesses econômicos e políticos."⁷

Por meio dessa união de Artistas em poemas como metáforas dos anseios de beleza, amor, etc., Drummond tece no "corpus em leitura seu "sonho individual, feito de sonhos

⁷ ANDRADE, C. Drummond de. "Um Sonho de Sonhos" in Caderno B p. 8. Jornal do Brasil de 02/09/82.

coletivos"⁸.

O poema fecho desse capítulo é "Homenagem"(50). Nele se irmanam artistas e teóricos de arte. Caracteriza-se, dentre outros procedimentos, pelo aproveitamento rítmico-semântico-visual do espaço. Esse aproveitamento nada mais é que uma "dissolução" da estrutura tradicional, tão comum a Drummond como à lírica ocidental do século XX. Vejamos como isso se concretiza.

A primeira estrofe é formada pelos nomes dos homenageados:

1	Jack London	Vachel Lindsay	Hart Crane
2	René Crevel	Walter Benajmim	Cesare Pavese
3	Stefan Zweig	Virginia Woolf	Raul Pompéia
4		Sá Carneiro	

Nessa primeira estrofe há possibilidade de dupla leitura, horizontal e vertical⁹ em virtude do espaço significativo entre os conjuntos dos nomes.

Numa leitura horizontal, por um lado, a pausa rítmica maior devida a espaços maiores entre os conjuntos de nomes, parece criar a imagética das distâncias ou peculiaridades das expressões artísticas ou teóricas de cada homenageado. Por outro lado, a repetição de determinados fonemas de nome a nome os aproxima como p.ex.

... k l n n v...k...l...l n ...k...n

⁸Idem. p.8.

⁹Essa possibilidade de dupla leitura, horizontal e vertical, é também encontrada nesse "corpus" em leitura nos seguintes poemas: "VII/ Coro dos Cardadores e Fabricantes de Agulhas"(33) e "XVII/ Aventura do Cavalo - de Pau"(43).

Numa leitura vertical o ritmo é mais rápido, não só em virtude do menor espaço entre os nomes, mas também em razão do processo fonêmico. Assim, no conjunto central de nomes, tem-se simultaneamente, aliteração dos fonemas iniciais dos nomes com dissonância no último e reiteiração de fonemas no interior dos vocábulos. Vejam-se alguns fonemas como exemplo:

v	l	l	n
v	l	n	n
v	n	v	l
s		n	

Nos conjuntos laterais de nomes, a aproximação rítmico-semântico-espacial é feita também pela aproximação espacial entre os nomes e pela reiteiração de fonemas similar, à exemplificada acima.

A presença exclusiva de nomes próprios nessa primeira estrofe simultaneamente os singulariza, por meio do ludismo rítmico-semântico-espacial, e, ao mesmo tempo, aponta para os três últimos versos da segunda estrofe.

5 e disse apenas alguns
 6 de tantos que escolheram
 7 o dia a hora o gesto
 8 o meio
 9 a dis-
 10 solução.

Tem-se nessa "enumeração caótica" - "o dia a hora o gesto/ o meio dis-/solução" - a diversidade espaço-temporal e artística dos homenageados. E o desmembramento da palavra -

"dis-/solução" - em versos diferentes parece reafirmar, por um lado, a dissociação entre eles, ou seja, a singularidade de cada um. Por outro lado, permite-nos dupla leitura. Tem-se no "dis" foneticamente "diz(er)", fazer e em "solução", metáfora para o modo de expressão artística de cada um.

Mas esta "dis-/solução", dez versos, dez nomes, se pode conotar expressão, afirmação, conota também negação, por que todos se suicidaram - "escolheram o dia a hora e o gesto" de. Negam, então, a expressão de vida? Ou a vida pura e simples?

Pode-se concluir que o poema "Homenagem", homenageia não só os nomes nele citados mas também aos citados nesse capítulo e no "corpus" em leitura.

Desses artistas, é enfatizada metafórica ou metonimicamente a "dis-/solução" de cada um, a qual, como vimos, se reflete de algum modo na do Poeta.

CAPÍTULO III

QUIXOTE E SANCHO, DE PORTINARI

Nesse capítulo, estão vinte e um poemas. O primeiro nível de intertextualidade desses poemas já está na referência "de Portinari". O segundo, o arquiteito de Cervantes, acha-se nos nomes Quixote e Sancho. Desse modo o subtítulo aponta para a presença dos textos que configuram os vinte e um poemas: as pinturas de Portinari e o Dom Quixote de Cervantes.

Como foi assinalado antes, a relação de intertextualidade com as pinturas de Portinari é metafórica, ou até mesmo, icônica como no poema "Um em Quatro"(31). Metaforicamente, dá-se a transformação dos elementos picturais em verbais. Assim a representação lingüística substitui a plástica que só tem semelhança metafórica com aquela. Mas com o texto de Cervantes, por ter a palavra como material comum, a relação intertextual é não só metafórica, mas também de elementos estruturais, palavras ou expressões. Mas estas, como é natu-

ral, sofrem, nos novos contextos, poemas, uma transformação de significação, como se verá posteriormente.

Por um lado, os poemas de Drummond parecem mais próximos do texto de Cervantes, não só pelas razões acima apontadas, mas por constituírem uma síntese da saga de D. Quixote e Sancho. Por outro lado, os poemas se afastam não só do texto de Cervantes, mas das pinturas de Portinari, quer pelo novo contexto, o enunciado lírico, quer pela direção temática que parecem tomar. Guardam em relação a seus arquitextos, apenas um liame metafórico. Quixote e Sancho são, em geral no novo contexto lírico, como sujeitos de enunciação, explícitos ou não, máscaras da reversibilidade poeta-poema ou se prestam a outros fins. Daí nos contrapormos a alguns críticos que vêem D. Quixote como metáfora de poesia e Sancho como de realidade, prosa. Ambos são faces da mesma moeda, poema. Metaforizam a unidade tríplice: eu-lírico, poeta e poema. Esse jogo de um dizer o outro, Quixote a Sancho e vice-versa, tem-se também no texto de Cervantes, quando no final, Quixote volta à realidade e Sancho entrega-se ao devaneio. Esse mesmo jogo observa-se, numa outra dimensão significativa, nos poemas drummondianos. Tem-se como exemplos disso, os poemas "XI/Disquisição na insônia"(37), "XII/Briga e Desbriga"(38)¹ e outros, como se verá a seguir.

Em muitos poemas sobre "D. Quixote e Sancho, de Portinari" não aparecem os nomes das duas personagens principais,

¹Os números romanos que antecedem os títulos dos poemas são partes desses. Colocamo-los como apresentados por Drummond. Os números arábicos entre parênteses correspondem à ordem de aparecimento no "corpus" em leitura. Cf. primeira parte.

mas apenas em alguns, como "X/Petição Genuflexa"(36), "XII/Briga e Desbriga"(38), "XIX/Solilóquio da Renúncia"(45), e "XXI/Antefinal Noturno"(47). No entanto, ousamos identificar, nos poemas em leitura, ações e personagens. Primeiro, porque as personagens vêm citadas no subtítulo que cobre os poemas. E em segundo lugar, porque nos reportamos, para a leitura dos poemas, aos arquitextos que tecem a intertextualidade: as pinturas de Portinari e o Dom Quixote de Cervantes. Por essas razões, achamos pertinente a identificação de ações e personagens que Drummond sabiamente deixou vagas, ou seja, representadas pelas pessoas gramaticais. Estas formas pronominais, como sujeitos² da enunciação, se prestam às equivalências: Quixote-Sancho; poeta-poema já frisados.

Parece-nos sábio o maior uso de pronomes pessoais ao invés dos nomes das personagens, porque permite que os poemas se digam, não só relacionados aos arquitextos para os conhecedores deles, mas também se digam independentes deles como objetos que se questionam.

Após essa explanação mais genérica sobre os poemas, vejamos como se colocam em relação às concretudes e virtualidades do emissor. Dos vinte e um poemas que compõem esse capítulo, dezessete apresentam concretude do emissor e virtuali-

² Usamos a palavra "sujeitos" no plural em virtude da dinâmica processada nos vinte e um poemas pela diversidade do sujeito de enunciação em suas concretudes e virtualidades. Por um lado, como síntese da saga de D. Quixote, os poemas focalizam, como no arquiteyto, emissores diversos, ora centrados na primeira pessoa do singular ou plural, ora na terceira. Ou como ocorre no poema VIII/A Lã e a Pedra", onde se tem discursos diretos de dois interlocutores e discurso indireto livre de um narrador. Por outro lado, essa diversidade de emissores se harmoniza com o "corpus" em leitura na medida em que todos esses tipos de centramento de emissores, exceto o último, narrador, encontram-se nos demais capítulos.

dade, apenas quatro. Esse fato parece reforçar a nossa suposição do jogo ambíguo poeta-poema na medida em que a concretude do sujeito de enunciação lírico parece colocá-lo mais próximo de seu objeto-poema.

- 1 Volto pelos caminhos
- 2 à procura de mim
- 3 que de mim se perdera

("XIX/Solilóquio da Renúncia")

A virtualidade não exclui essa aproximação, apenas parece de legar mais ênfase ao pólo-objeto:

- 1 Cavaleiro que cai de cavalo
- 2 parado

- 5 Foi por artes, talvez, de escudeiro
- 6 culpado?

A concretude do sujeito, nesse capítulo é diversificada (cf. nota 2 deste capítulo). Apresenta uma variante nova, o diálogo entre dois interlocutores, marcado por elementos narrativos como travessão e discurso direto, diferindo do diálogo normal e implícito entre o sujeito de enunciação lírico e o leitor:

- 1 — Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos
a glória
- E de que me serve?

("IV/Convite à Glória")

Esse diálogo tipo narrativo se, por um lado, nos lembra o texto de Cervantes; por outro, afasta-se dele, pela transformação lírica do material emprestado. Essa transformação, distanciadora do poema em relação ao arquitexto, verifica-se, não

são pelos recursos formais líricos, mas pela transposição linguística dentro de um contexto cultural. Tal transposição conota, às vezes, a posição contra-ideológica do Autor. Isso se observa, p.ex., no poema "XII/Briga e Desbriga"(38) onde a problemática de "contagem de tempo de serviço" e "salário", coloca o poema dentro do contexto cultural moderno.

Voltando à diversidade do sujeito de enunciação explícito, percebe-se que se realiza em três diferentes modos: centrada em primeira pessoa do singular, em segunda do singular ou plural, e em diálogo, tipo narrativo.

Os poemas centrados em primeira pessoa do singular são oito: "I/Soneto da Loucura"(27) ("e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito"), "II/Sagração"(28) ("me sagro cava-leiro"), "VI/O Derrotado Invencível"(32) ("eu sigo/persigo"), "IX/Esdruxularias de Amor Penitente"(35) ("Vou carpir minhas penas"), "XI/Disquisição na Insônia"(37) ("Eis-me, talvez, o único maluco"), "XVI/Aqui Del-Rei"(42) ("Ai, sou o meu fan-tasma"), "XIX/Solilóquio da Renúncia"(45) ("Pelos caminhos volto/ã procura de Sancho"), e "XX/Na Estrada de Saragoça " (46) ("Proclamo nestes bosques a beleza/de ninfas e pastoras").

Os poemas centrados em segunda pessoa do singular ou plural são seis: "VII/Coro dos Cardadores e Fabricantes de Agulhas"(33) ("Epa!/pula, gordo, Epa!/Salta e baixa, /truão"), "X/Petição Genuflexa"(36) ("despachai, meu amo, este requerimento"), "XIII/O Macaco bem Informado"(39) ("Pergunta a este macaco teu passado"), "XIV/No Verde Prado"(40) ("Ante vós prostrado/Formosa, Duquesa"), "XVIII/Saudação do Senado

da Câmara"(44) ("Aqui vos saudamos/com temor e flor"), "XXI/
Antefinal Noturno"(47) ("Dorme, Alonso Quejana/Pelejaste mais
do que a peleja"). Note-se, a 2ª pes. apresenta-se como referencial.

Os poemas que se realizam um diálogo são três: "IV /
Convite ã Glória"

1 — Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos
a glória.

— E de que me serve?

"VII/A Lã e a Pedra"(34):

1 — Olha Alifanfarrão e seus guerreiros

4 — Senhor, eu vejo apenas uns carneiros

e "XII/Briga e Desbriga"(38):

1 — A fatigada festa de correr
perigos sem moeda

6 — Amigo, Sancho, vai-te ã merda
que não prezo favores mercenários.

A virtualidade do emissor se concretiza em apenas qua
tro poemas dos vinte e um desse capítulo. São eles: "III/
O Esguio Propósito"(29) ("Caniço de pesca/fisgado no ar/gafa
nho montado/em corcel magriz"), "V/Um em Quatro"(31) ("um
cavaleiro um cavalo um jumento um escudeiro"), "XV/O Recado"
(41) ("Cavaleiro que cai de cavalo/parado") e "XVII/Aventura
do Cavalo-de-Pau"(43) ("vai guerreiro vai certo vai").

Veja-se agora numa leitura mais detalhada, alguns exem
plos de como se realizam as concretudes e virtualidades do
emissor face aos arqutextos, criando uma significação singu

lar distanciada daqueles.

O poema "II/Sagração"(27), como o quadro de Portinari dedicado ao mesmo assunto, coloca em relevo as figuras de D. Quixote e Rocinante. Aquele aparece na forma pronominal, ou seja, como emissor em primeira pessoa. Do texto de Cervantes ressaltam parcialmente, como se verá, os sonhos visio-nários de D. Quixote. Assim os arquitextos se fundem no poema para criar uma visão peculiar que, simultaneamente, se aproxima e se afasta daqueles.

O poema em leitura cria a impressão de um espaço quadrangular, estrofes I e IV, espaço imaginário que cerca as estrofes mediais II e III. Nestas, encontra-se D. Quixote, emissor em primeira pessoa do singular, em sua auto-sagração. Esse espaço poético refaz peculiarmente a imagética do pátio descrito por Cervantes.

Na estrofe I, o emissor se apresenta virtual, destacando do Rocinante e o espaço imaginário. Assim o enjambement

1 Rocinante

2 pasta a erva do sossego

enfazando "Rocinante" e "pasta", nos sugere um lugar imediatamente despistado por um "o quê" pasta e não onde "pasta a erva do sossego." Esse "espaço" onde Rocinante pasta "a erva sossego", que nos liga mais ao espaço imaginário poético que ao possível pátio descrito por Cervantes, é ampliado nos versos seguintes:

3 A Mancha inteira é calma

4 A chama oculta arde

5 nesta fremente Espanha interior.

O adjetivo "calma", sinônimo de "sossego", é o elo semântico a ampliar o "espaço", abarcando "Mancha" e "Espanha". "A chama oculta que "arde" parece sugerir um desejo ardente. A chama oculta aliada ao adjetivo "interior" que qualifica "Espanha", cria uma perspectiva de interiorização. Ambigualmente nos remete ao interior do país, Mancha (Espanha) e ao interior do emissor, seu desejo ardente metaforizado na "chama oculta". Assim, a primeira estrofe sugere ao receptor um vasto espaço imaginário que, como vimos, se compõe progressivamente.

A criação do espaço imaginário, mencionado antes, cria ambiente para a auto-sagração de D. Quixote. Esse apresenta-se como emissor reflexivo, i.é, na forma pronominal reflexiva, como agente e paciente de seu desejo de sagração:

- 6 De gíolhos e olhos visionários
- 7 me sagro cavaleiro
- 8 andante, amante
- 9 de amor cortês a minha dama.

O arcaísmo "gíolhos" e a expressão "olhos visionários", reforçam o espaço imaginário. O arcaísmo representa sutilmente o passado, e "olhos visionários", a loucura de D. Quixote, ou seja, a obsessão dele pelo passado dos cavaleiros andantes. Mas ambigualmente, arcaísmo e expressão podem dizer a "obsessão" do poeta-poema pelo passado que conscientemente questiona.

Os dois últimos enjambements dessa segunda estrofe, aliados à rima interna - "andante-amante" - põem, ritmicamente, em destaque os motivos básicos da sagração, i.é, "cavaleiro andante/amante de amor cortês. Esse "amor cortês", como

observa Auerbach, é frequentemente o motivo imediato dos feitos heróicos e também

"processo de sublimação do amor, que leva à mística ou a galanteria do amor e em ambos os casos, leva para muito longe da realidade concreta."³

Esse afastamento do real por meio do amor cortês ao mesmo tempo que nos lembra o texto de Cervantes, parece metaforizar um dos objetivos do poema: distinguir-se dos arqui-textos, ou seja, afastar-se de suas referencialidades, criando um novo mundo imaginário, "longe da realidade concreta" e que aponta para significações múltiplas.

Na terceira estrofe, o sujeito da sagração praticamente se dissolve em suas ações. Esta dissolução se processa por meio de verbos no infinitivo como "girar", "giro-vagar", "combater", "recolher", etc., já que os auxiliares "é" e "há" praticamente se anulam. O infinitivo, como se sabe, exprime ação pura, abstratamente considerada e vista fora do tempo. Tal ênfase ao infinitivo parece ratificar o espaço imaginário que envolve a sagração.

A última estrofe, simultânea e diferentemente, fecha e amplia o espaço imaginário da primeira estrofe e engloba as estrofes centrais, concluindo circularmente o poema. Fecha em termos formais o poema, transposição de palavras ou sinônimos da primeira estrofe como "Rocinante", "pasta", "erva". Apenas a palavra "erva" apresenta-se em sinônimo, "capim", satisfazendo uma exigência funcional, rima para "mim" e para "sinto" parcialmente.

18 A fama, no capim

19 que Rocinante pasta

³AUERBACH, E. Mimesis. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.p.123.

20 se guarda para mim, em tudo a sinto
 21 sede que bebo, vento que me arrasta.

Amplia a significação que se distende para além do fim do poema. A equivalência "erva", "Mancha", "Espanha", interiorizada na primeira estrofe e implícita na última, ganha um elemento novo: "a fama". A fama é, num nível superficial, "a palma esquiva e rara" que o emissor visa com a sagração. Num nível profundo, a fama é metaforicamente a palma esquiva e rara da criação poética. Desse modo, o emissor se coloca quase como uma espécie de objeto da fama na medida em que ela se expande em tudo e, como o vento, o arrasta. Ou em outras palavras, a fama é a poesia que pode ser captada nos mais diversos motivos - "em tudo a sinto". O espaço se dinamiza. É o próprio espaço poético. O emissor, como sujeito da enunciação lírica, quase confunde com seu objeto, fama-poema - "Vento que me arrasta" -, justificando, talvez a auto-sagração.

Ao escolher a perspectiva de auto-sagração ao invés "de sagração por" como em D. Quixote, Drummond parare estreitar o liame metafórico entre D. Quixote e o poeta. Isso se processa na medida em que aquele diz parcialmente este. Parcialmente, porque o poeta, diferente de D. Quixote, se coloca conscientemente "a combater/o erro, o falso, o mal de mil semblantes."

Se até agora foram feitas considerações mais sobre o texto de Cervantes, não significa que se perdeu de vista a pintura de Portinari. Dessa além das figuras, D. Quixote e Rocinante, mencionadas no início da leitura, tem-se o croma

tismo do quadro. O fundo do quadro predominantemente amarelo com um sol ou lua vermelha, aparece no poema no espaço imaginário. As cores aparecem nas expressões - "A chama oculta arde" e em "peito em sangue". Se, por um lado, nos lembram as cores do quadro, por outro, representam todo espaço imaginário interiorizado: Mancha, Espanha-fama-poesia.

Em síntese, o poema, ao mesmo tempo que diz os arqui-textos, nega-os na medida em que instaura uma nova significação. Traduz o processo poético e o próprio "um-no-outro", i. é, o sujeito diz o objeto e vice-versa.

No poema anterior, a preocupação temática parece centrar-se no processo lírico em sua dinâmica poeta-poema. Nesse "XVIII/Saudação do Senado da Câmara"(44), enfatizando a função conativa, o destinatário inclina-se para o contexto cultural. Coloca-se como contra-ideologia, como se verá a seguir.

Trata-se de um poema em quadras. O ritmo em geral é fluido, mas apresenta "quebra" gradativa na fluidez. As nuances rítmicas se imbricam às nuances semânticas de exaltação e zombaria. Não se pode esquecer os elementos de forte valor rítmico-semântico no poema em leitura: os parênteses e as rimas. Os parênteses têm como função diminuir a fluidez rítmica e baixar a entonação na pronúncia dos versos, criando a impressão de uma confidência. As rimas estão presentes apenas nos versos pares e têm sempre no quarto verso de cada quadra a palavra "governador". A repetição dessa soa como uma espécie de eco, assim

esplendor	flor	flor	senhor
Governador	Governador	Governador	Governador

Esse som "-or" das rimas soa como eco ou vaia. Isso, levando-se em conta que na pronúncia brasileira comum as palavras em "-or" recebem um abrandamento do "-r", soando como "ô". Gera, então, um tom de zombaria ou ironia, marcado também pela vulgaridade da rima em "-or".

Esse jogo fonêmico, por meio das rimas, para criar a imagética de zombaria ou vaia, nos leva a similar processo verificado em outros poemas do "corpus" como, p.ex., em "Ao Deus Kom Unik Assão" (cf. primeiro capítulo). Mostra, assim, a harmonia da tessitura do "corpus" em leitura.

Como foi dito antes, as nuances rítmicas conjugam-se ironicamente às nuances semânticas de exaltação e zombaria. Assim, nas duas primeiras estrofes predomina a exaltação. Nessas, o emissor apresenta-se virtual, mas modalizado pela interjeição "oh" e pelo advérbio "sempre".

As duas primeiras quadras criam a ilusão de saudação, pela presença das palavras "esplendor", "preclaro", "ilustríssimo" e pela palavra "Governador" em maiúscula como, p.ex.:

- 1 Oh, seja bem-vindo
- 2 em seu esplendor
- 3 o vulto preclaro
- 4 do Governador

Nas duas últimas estrofes, a concretude do emissor se efetiva por meio da primeira pessoa do plural, como compete a uma saudação do senado da câmara. Nessas duas últimas quadras se alojam mais claramente os elementos que tecem o tom

zombeteiro do poema. O primeiro deles é a divisão de cada quadra em dísticos, por meio do ponto. Os dísticos apontam para realidades diferentes: a do parecer (primeiro dístico) e do ser (segundo dístico). Veja-se como exemplo a penúltima quadra

9 Aqui vos saudamos
 10 com temor e flor.
 11 (É como se acolhe
 12 um governador.)

Já no primeiro dístico o verso - "com temor e flor" marca a alteração rítmico-semântica pela rima interna "temor-flor" e pelo conectivo "e". Esse une estruturalmente as palavras ("temor e flor") e as afasta semanticamente, neutralizando a significação do primeiro verso - "Aqui vos saudamos."

Esse primeiro dístico, "o parecer", se contrapõe ao dístico parentético, "o ser", que confidencialmente re-vela a acolhida ao governador. Essa confidência, de entonação mais baixa, vai além da possível referencialidade intertextual, porque a palavra "governador", em minúscula, ganha cunho generalizante. Mostra que se refere não só ao "Governador" com maiúscula mas a qualquer governador.

A ironia da saudação é mais aguda na última quadra.

13 Gracioso Dom Sancho
 14 valente senhor!
 15 (Vamos governar
 16 o Governador.)

O primeiro dístico parece recuperar a exaltação entusiasta das duas primeiras quadras. Mas o segundo dístico a ne-

ga. As palavras "Gracioso", "valente" do primeiro dístico resultam numa ironia sutil. O que parece ser não é, porque o "valente senhor" vai ser governado e não governador. Realiza-se assim a similar alteração rítmico-semântica da quadra anterior.

Vejamos, agora, a correlação do poema com os arquite_xtos de Portinari e Cervantes e a possível implicação ideológica.

A relação intertextual com a pintura de Portinari é, como se sabe, metafórica. E metaforicamente, o poema transmite ao leitor a verdade da imagem pictórica, pois, como diz Bosi, já mencionado:

"A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal."⁴

Assim os gestos de saudação do quadro são verbalizados, dando-nos conta da presença do povo e dos alcaídes por meio do emissor plural - "nós".

Em relação ao texto de Cervantes, como foi dito antes, a absorção transformadora se faz por meio de lexemas ou sintagmas. Entre aqueles tem-se as palavras "governador", "Barataria" e o sintagma "Dom Sancho". A zombaria presente no texto de Cervantes é, no poema, como não poderia deixar de ser, expressa de maneira impressiva e irônica por meio, principalmente, dos recursos rítmico-semânticos e da condensação vocabular.

O título do poema já nos diz ser o poema um outro espaço significativo. As palavras do título, "Senado" e "Câmara",

⁴BOSI, A. Op. cit. p.36.

não aparecem, é lógico, em Dom Quixote. Neste, Sancho é recebido pelos "alcaides" e levado "a cadeira do tribunal"⁵. Logo as palavras "Senado" e "Câmara" colocam o poema dentro de um outro contexto histórico-cultural.

Um outro elemento que distancia o poema do arquiteyto cervantino é o jogo entre maiúscula e minúscula iniciais da palavra governador, mencionado antes. Com isso o Poeta consegue distender semânticamente a palavra "governador" no tempo e no espaço. Mostra-nos, então, o caráter simbólico do poema. Desse modo o capítulo de Cervantes sobre a posse de Sancho na ilha Baratária ou a pintura de Portinari são pretextos para desmascarar um fato cultural: a farsa entre governador e governados, num contexto possivelmente moderno; e afirma a intenção dos últimos de "governar/o Governador."

Coloca-se, então, o poema como portador da visão contra-ideológica do Poeta, na medida em que desmascara a crença propalada pela ideologia dominante de que os governadores governam.

Em síntese, a presença dos arquiteytos no poema é tecida de modo singular. Ao mesmo tempo que acusa a presença deles, a nega pela criação de um novo contexto de significações e possibilidades interpretativas diversas.

O terceiro exemplo desse capítulo é o poema "XXI/Antefinal Noturno"(47). É um poema elegíaco. Mas por que "Antefinal Noturno"? Talvez se possam levantar hipóteses. Pode se

⁵ CERVANTES DE SAAVEDRA, M. de. Dom Quixote de la Mancha. São Paulo, Abril Cultural, 1981. Tradução de Viscondes de C. e Azevedo. p.470.

referir à agonia de D. Quixote para a grande noite, a morte. Pode apontar para o sonho de Quixote que não chega ao fim, porque a consciência do impossível do sonho o impede. Ou ainda, pode se prender ao próprio livro em leitura, As Impurezas do Branco, já que os poemas sobre D. Quixote e Sancho se colocam no meio mais ou menos do livro, i.é, antes da parte final. Tendo em vista o caráter ambíguo da lírica, provavelmente todas as hipóteses são possíveis.

O poema é formado por uma única estrofe em versos livres. O ritmo lento apresenta o tom melancólico de elegia. As contradições que o instauram são formadas por antíteses e paradoxos tais como: "Pelejaste/perdeste", "rumo ao sem rumo", "o tudo desse nada", etc. A função da linguagem que o norteia é a conativa, centrada no receptor fictício, Alonso Quejana.

O poema começa com um vocativo - "Dorme, Alonso Quejana" - A colocação do verbo eufêmico "Dorme", no presente, satisfaz duplamente ao procedimento lírico: como tempo do lírico, o presente, e semanticamente pela idéia de "agora" como se o objeto, Alonso, permanecesse entre o emissor e os possíveis receptores do poema.

O presente iniciante se contrapõe ao passado que ocupa os versos de dois a onze:

- 2 Pelejaste mais do que a peleja
- 3 (e perdeste).
- 4 Amaste mais do que o amor se deixa amar.

- 8 fábulas que davam rumo ao sem-rumo
- 9 de tua vida levada a tapa

11 de que valeu o tudo desse nada?

Nesses versos de ritmo fluido, o Poeta condensa magistralmente a saga de D. Quixote, fechando-a com a pergunta "de que valeu o tudo desse nada?" Os versos seguintes que poderiam ser uma possível resposta, não o são. Enunciam uma outra realidade, o descaso pela morte de Alonso Quejana:

12 Vilões discutem e brigam de braço

13 enquanto dormes.

Na tessitura do poema imbricam-se, então, tempos diferentes; o passado, saga de D. Quixote e o presente de discussões, brigas ou descaso. O presente aparece ainda marcado pelo desencanto do emissor.

14 Neutras estátuas de alimárias velam

15 a areia escura do teu sono

16 despido de todo encantamento.

O ritmo staccato dos três últimos versos parece ainda mais carregado de melancolia ao destacar cada termo, quer pela pontuação, quer pelos enjambements. Esses, aliados ao oxímoro - "andante/petrificado" - ao mesmo tempo que enfatizam a contradição a transcendem, como se "petrificado" fosse sinônimo de "imortalizado". E o último substantivo "desengano" sintetiza o "sonho frustrado de Quixote e o desencanto do emissor, como se vê nos versos abaixo:

17 Dorme, Alonso, andante

18 petrificado

19 cavaleiro-desengano.

Nesse poema "XXI/Antefinal Noturno", a relação intertextual é apenas com o texto de Cervantes. Se há uma pintura

de Portinari sobre a morte de Alonso Quejana, não o sabemos. Faltam-nos duas das vinte e uma reproduções das pinturas de Portinari.

Em relação ao texto de Cervantes, o poema não se atém apenas ao capítulo sobre a morte de D. Quixote. Vai além. Abarca condensadamente, como vimos, ações e sonhos de D. Quixote. Transcende o arquitepo na instauração de uma nova visão de mundo, na medida em que o eufêmico "dorme" parece metaforizar, no sono de Alonso, o poema. O poema, como Alonso, pode sofrer o descaso e a indiferença dos homens mas "petrifica-se" em sua estrutura lírica à espera de ser "despertado", lido. E metaforicamente, como Alonso, carrega em si desenganos de pelezas e amores numa tentativa de dar "rumo ao sem-rumo" da vida, por meio desse gesto de amor, que é o poema, como simulacro e compreensão da Realidade.

Em síntese, de modo profundo e sutil, o poema na metamorfose de D. Quixote em Alonso Quejana aponta para o projeto consciente do "sonho visionário" do "Quixote", crente na Vida e nos Homens.

Nos poemas anteriores sobre "Quixote e Sancho, de Portinari", o espaço, similar ao pictural, acha-se implícito, criado pela imagística poética, como vimos. No poema em leitura "V/Um em Quatro", o espaço acha-se explícito, mas subordinado ao código poético por meio de letras e palavras. Trata-se de um poema exclusivamente nominal, ou seja, formado só de letras, substantivos e adjetivos.

Nele, a ausência total de pontuação parece liberá-lo, no espaço da página, e num espaço imaginário.

Num primeiro momento, o poema é essencialmente icônico em virtude das letras. Os momentos seguintes, formados de palavras, ampliam e refletem o anterior, significativamente.

No primeiro momento, as letras extremas do alfabeto, A e Z, se apresentam maiúsculas e as menos extremas, b e y, minúsculas. A disposição delas no espaço gráfico sugere uma leitura horizontal, como se as letras, iconicamente, verbalizassem, de modo subjacente, palavras ou sintagmas. Ligamos assim, às quatro figuras da pintura de Portinari: D. Quijote-Rocinante e Sancho-jumento. Em outras palavras as letras ícones levam o leitor a perceber as letras simultaneamente como ícones e como nomes. Como ícones apontam para a pintura, e, como nomes, para a estrutura do discurso poético. Nessa última possibilidade, a horizontalidade da leitura nos sugere versos, como prova o reflexo semântico, nos momentos seguintes, o que se verá posteriormente.

1	A			Z	
2	b			y	
3		A & b		Z & y	
4		Ab		yZ	
5		A	B	Y	Z

Realiza-se aqui o

"Corolário primeiro do processo mallarmeano, é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento."⁶

Nesse primeiro momento, tem-se, "não só" metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento, mas a iconização desses nas

⁶ CAMPOS, A. de et alii. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. p.18.

quatro figuras: cavaleiro-cavalo e escudeiro-jumento.

A disposição das letras em planos superpostos $\begin{matrix} A \\ b \end{matrix}$ ou emparelhados A b em contraposição às suas extremas, em igual posição, criam a imagética do movimento daquelas figuras. E chegam a uma plataforma comum, todas as letras maiúsculas, como a se equivalerem - ABYZ.

Levando-se em conta que as letras maiúsculas nos primeiros planos iconizam os homens, cavaleiro e escudeiro e as minúsculas os animais, cavalo e jumento, a equivalência delas em maiúsculas aponta para a equivalência poética, na medida em que são tomadas como materiais verbais ou seja, como palavras.

O segundo momento, como já foi dito, reflete e amplia significativamente o primeiro, por meio de aglutinações e elisões rítmicas. E o movimento visualizado no primeiro, pela disposição das letras em planos diferentes, é dado nesse segundo momento, por meio de variações rítmicas dos versos.

- 6 quadrigeminados
- 7 quadrimembra jornada
- 8 quadripartito anelo
- 9 quadriivalente busca
- 10 unificado anseio.

Têm-se condensadas na raiz "quadr", espécie de anáfora nos quatro primeiros versos, as figuras iconizadas em letras. As segundas palavras formadoras do processo de aglutinação, ligadas rítmica e semanticamente aos substantivos que qualificam, nos dizem das ações e desejos - "quadrimembra jornada/quadripartito anelo", etc. Esses desejos e ações como

na figuração final do primeiro momento - ABYZ - transmutam-se em "unificado anseio". Assim, a suposição das letras, são só como ícones, mas como palavras ou sintagmas, confirma-se no reflexo semântico das palavras desse segundo momento.

O terceiro momento, formado por monóstico, sintetiza as figuras iconizadas no primeiro momento e metaforizadas no segundo.

ll um cavaleiro um cavalo um jumento um escudeiro

Assim sem pontuação, sem maiúsculas, o monóstico reflete rítmica e semanticamente a dinâmica dos momentos anteriores, criando, como aqueles, a impressão de figuras "soltas no espaço."

Em síntese, o poema metaforiza iconicamente a pintura de Portinari, por meio de letras. Os espaços entre elas refletem as perspectivas diferentes em que se colocam as quatro figuras: cavaleiro-cavalo e escudeiro-jumento. Mas o espaço, maior entre as letras do poema, do que entre as figuras de Portinari, parece falar mais de distância social que física. Partindo dessa suposição, pode-se inferir que a equivalência poética das letras como nomes em movimento até uma plataforma comum, num outro nível, metaforizam a equivalência de destinos comuns, de jornadas, de anseios, etc., irmanando os homens. Isso, levando-se em conta que os animais são extensões dos homens, como os veículos o são do homem moderno.

Se o primeiro momento melhor se relaciona à pintura de Portinari, os momentos seguintes, refletindo-o e ampliando-o, condensam praticamente todo o Dom Quixote. Cada palavra, aglutinada ou não, aponta para as ações e sonhos visionários

em que se viram envolvidas as quatro figuras.

Dessa maneira, o poema dizendo os arquitextos, deles se afasta por sua estrutura poética, que possibilita interpretações diversas e independentes dos arquitextos.

Pode-se concluir que predominam nos vinte e um poemas desse capítulo, por um lado, as problemáticas poeta/poema, e jogo real/irreal e, por outro, um questionamento ideológico como no poema visto, "XVIII/Saudação do Senado da Câmara". Os poemas aqui focalizados, incluindo o que vem como fecho, "XI/Disquisição na Insônia, mostram isso. Em outras palavras, os poemas testemunham a preocupação de Drummond com o fazer poético, na medida em que se valendo das "variabilidades e incertezas do eu", instaura um questionamento dos poemas em face de si mesmos, aos arquitextos e ao contexto cultural. Possibilitam, assim interpretações diferentes das aqui efetuadas.

Veja-se, agora, o poema fecho: XI/Disquisição da Insônia"(37)

1 Que é loucura: ser cavaleiro andante
 2 ou segui-lo como escudeiro?
 3 De nós dois, quem o louco verdadeiro?
 4 O que, acordado, sonha doidamente?
 5 O que, mesmo vendado
 6 vê o real e segue o sonho
 7 de um doido pelas bruxas embruxado?
 8 Eis-me, talvez, o único maluco,

9 e me sabendo tal, sem grão de siso,
10 sou - que doideira - um louco de juízo.

No título "Disquisição na Insônia", a primeira coisa que chama a atenção do leitor é a palavra "disquisição". Por que preferiu Drummond uma palavra tão incomum, erudita, ao invés das palavras comuns investigação, indagação? Por que, se tal procedimento em relação ao título afasta-se, exceção feita às "IX/Esdruxularias...", da maioria dos títulos de poemas do "corpus" em leitura, os quais são nomes comuns ("Confissão", "Viver", etc.) clichês (Essas Coisas), etc. A resposta, talvez, se encontre no final da leitura.

O poema compõe-se de uma única estrofe, com dez versos dos quais cinco são decassílabos. Estes se colocam no poema, geralmente intercalados por versos de seis, oito, nove ou onze sílabas. Dos dez versos do poema quatro são interrogativos, confirmando o título. "Disquisição" (indagação). Indagação de quê? Tudo parece indicar ser da problemática entre o real e o irreal. E a abertura para o irreal parece ser a loucura. A loucura se coloca, a nosso ver, aqui como a possibilidade de transcendência, do imaginário. Mas esta possibilidade é questionada. O questionamento da loucura se faz por meio de variações mórnicas e semânticas. Dentre as variações mórnicas, destacam-se, por um lado, a primitiva de "loucura", "louco", (vs 1, 3 e 10), as sinônimas como "maluco" (v. 8), "doido" (v. 7) e suas derivadas "doidamente" (v. 4) "doideira" (v. 10). Nas variações semânticas, tem-se "... sabendo tal" e "sem grão de siso"(v. 9). Domina, assim, a loucura que passa a equivaler, a nosso ver, ao irreal, ao imaginário,

do poema em leitura. Mas em oposição a essa presença dominante, a loucura (irreal), estão as interrogações e a própria palavra "real" que vai criar tensões na tessitura do poema por meio de rimas, antíteses, paradoxos, etc.

O ritmo lento se adequa ao tom reflexivo e inquisitivo do poema. O ritmo é marcado pelas pausas geradas pelo afastamento dos versos dois, cinco e seis da margem esquerda, pelas pontuações no interior dos versos, pelas interrogações, pelas rimas soantes e toantes e ainda pelos travessões do último verso do poema. Tudo isso torna mais densa e mais ambígua a enunciação.

Um outro elemento estrutural que adensa mais ainda a ambigüidade do poema é o emissor. Supondo-se que o leitor desconheça o texto de Cervantes, Dom Quixote, os três primeiros versos do poema se lhe assemelham a fio de enigma. Isso porque não lhe é possível distinguir o emissor do discurso: o cavaleiro ou o escudeiro? Não se sabe, pois ambos se fundem na expressão "De nós dois" (v. 3). Os versos seguintes adensam ainda mais a ambigüidade do emissor. Os pronomes demonstrativo e relativo "O que", repetidos (Versos 4 e 5) afastam qualquer possível distinção se é o cavaleiro ou o escudeiro, o emissor. Se fosse uma outra construção como "Ele, o cavaleiro andante, sonha doidamente", p.ex., tornaria-se fácil ver quem o ligado ao real ou ao irreal. Mas Drummond sabiamente evita esta construção chã, em favor do próprio procedimento lírico que é essencialmente ambíguo e também, ao mesmo tempo, por razões outras que procuraremos ver posteriormente.

Retomando a problemática da expressão pronominal "O que", o leitor tenta, então, estabelecer um paralelo entre "o que sonha" e "o que vê o real." Mas nota a impossibilidade de tal separação, porque "o que vê o real", segue o so nho.

4 O que, acordado, sonha doidamente?

5 O que, mesmo vendado,

6 vê o real e segue o sonho

Assim, um assume o desejo do outro, e os dois se fundem, como mostram claramente os versos finais:

8 Eis-me, talvez, o único maluco,

9 e me sabendo tal, sem grão de siso,

10 sou - que doideira - um louco de juízo.

A dualidade do emissor se processa gradativamente por meio das antíteses - "cavaleiro andante/escudeiro, real / sonho -, dos paradoxos - "acordado, sonha...", me sabendo tal" (maluco) - até atingir a contradição maior e mais densa no oxímoro - "um louco de juízo."

Após a tentativa de relacionar a ambigüidade do poema em seus diversos níveis e tendo visto que toda ela gira em torno da ambigüidade do emissor, parece-nos razoável supor que o tema do poema é o emissor em sua ambigüidade. Por que a temática básica é a ambigüidade do emissor? Por que acor rentá-lo à dialética do real/irreal? Talvez agora se possa responder não só estas perguntas, mas a primeira formulada sobre a palavra "disquisição" do título.

Supomos que a escolha da palavra "disquisição" tivesse o objetivo de afastar o leitor da referencialidade imediata, o texto de Cervantes, e colocá-lo numa outra dimensão: primeiro da própria indagação da palavra "disquisição" e depois a da indagação do poema como mensagem.

O tema, ambigüidade do emissor, se coloca como simulacro simultâneo do objeto poema e do sujeito poeta. Os dois se fundem e se equivalem. Como "um louco de juízo", o Poeta conscientemente adere ao desejo do Outro. E este desejo, como diz Lacan,

"se enraiza no imaginário do sujeito."⁷

Daí a ambigüidade do discurso poético, impedindo a percepção real do emissor. Vê-se, então, que tomando o poema dissociado da referencialidade, o texto de Cervantes, o poema é o significante que transcende a materialidade que o ex-prime.⁸ É a indagação da problemática poeta-poema como realidade e sonho, onde o que "vê o real" segue conscientemente o imaginário, o simulacro da Realidade.

⁷ PALMIER, J. Michel. Lacan. São Paulo, Melhoramentos Ed. da USP, 1977. Tradução de Edson B. de Souza. p.100.

⁸ Idem, p.56.

CAPÍTULO IV

PREDOMINANTEMENTE LÍRICOS

Neste último capítulo estão vinte e oito poemas. Os assuntos são os mais diversos, levando-nos a subdividi-los em subconjuntos, como o fizemos com o primeiro capítulo. Em virtude da complexidade dos vinte e oito poemas, a seleção dos subconjuntos é feita, ora levando-se em conta os títulos dos poemas, ora os temas.

Em relação à linha do trabalho, verifica-se que dos vinte e oito poemas, onze apresentam predominância de sujeito de enunciação claro, quinze, de virtualidade do emissor e dois, ênfase no receptor, como se verá posteriormente. Mantêm assim harmoniosamente a variabilidade do emissor como um dos fatores de dinamização do "corpus" em leitura, verificado também nos capítulos anteriores.

O aspecto ideológico apresenta-se aqui como nos capítulos anteriores, "Quixote e Sancho, de Portinari" e "Artis-

tas", menos contundente que no primeiro "Contexto Sócio-Cultural. Nesse capítulo final, uma das tônicas está no relacionamento do homem como indivíduo com os outros homens, consigo mesmo e seus valores metafísico-existenciais. Mas a tônica mais forte de um capítulo, como vimos até agora, não exclui a tônica do outro que aparece, às vezes, em tom menor.

A partir dessas considerações acima, dividimos o capítulo em cinco subconjuntos: "Ludismo" com onze poemas, "Morte" com quatro, "Deus" com três, "Filosófico-Existenciais" com quatro e "Aspectos de uma Casa" com seis poemas.

1. Ludismo

Nesse subconjunto estão onze poemas. São eles "O Mar no Living"(63), "Duração"(10), "O Nome"(5), "O Passarinho em toda Parte"(67), "Confissão"(4), "Essas Coisas"(7), "Amor e seu Tempo"(12), "Quero"(13), "Ainda que Mal"(14), "Parolagem da Vida"(11) e "Paisagem: como se faz"(15).

Nesses poemas, embora com nuances diferentes, os procedimentos lúdicos sobressaem de modo mais evidente que nos demais poemas do "corpus" em leitura. Isso sem que se esqueça, em primeiro lugar, que "na realidade "poiesis" é uma função lúdica".¹ Em segundo lugar, lembremos que o poema "Ao Deus Kom Unik Assão"(1) traz em si praticamente todas as possibilidades de processos poéticos da obra em lei

¹ HUIZINGA, J. "O Jogo e a Poesia" in Homo Ludens. São Paulo, Perspectiva e Ed. da USP, 1971. Trad. de João Paulo Monteiro, p. 133.

tura. Em outras palavras, as variações quase infinitas das manifestações lúdicas, tem-se não apenas nesse subconjunto, mas como foi visto antes, em todos os outros capítulos, pois o ludismo, não é demais frisar, está na gênese da própria lírica.

O ludismo é menos evidente nos poemas "Mar no Living"(63), "Amor e seu Tempo"(12) e "Paisagem: como se faz"(15). Este último poema virá como fecho do capítulo.

Quanto ao que diz respeito ao sujeito de enunciação lírica clara e implícita, nesses poemas há praticamente equilíbrio. Dos onze poemas desse subconjunto, tem-se concretude do emissor em cinco: "O Nome"(5) ("Sigo a destruição/de meu edifício"), "Passarinho em toda parte"(67) ("Bem te vi, bem-te-vi/bem te ouvi recitando"), "Confissão"(4) ("É certo que me repito"), "Quero"(13) ("Exijo de ti o perene comunicado") e "Ainda que Mal"(14) ("ainda que mal me exprima"). Há concretude parcial em um: "Paisagem: como se faz"(15) ("e nos olham, nos fixam contemplados/submissos, delas somos posto"). É parcial porque o emissor claro em primeira pessoa do plural só aparece nos últimos versos dos quarenta e um do poema. Nos outros cinco processa-se a virtualidade do emissor, ou seja, emissor em terceira pessoa.

O aspecto ideológico, nesse subconjunto, é rarefeito nos poemas "O Nome"(5), "O Mar no Living"(63), "Passarinho em toda parte"(67) e "Duração"(10). Nos outros é possível vislumbrar certa coloração da contraposição ideologia dominante/contra-ideologia na medida em que o Poeta contrapõe a sua visão de mundo à de uma ideologia dominante. Essa contra

posição ideológica realiza-se intra texto, como, p.ex., no poema "Essas Coisas", ou entre poemas do "corpus" em leitura, principalmente do subconjunto "Tecnológicos" (primeiro capítulo) no que concerne à visão de amor pelo Emissor-poeta. Nos poemas desse subconjunto, "Tecnológico", a performance do amor em sua dimensão psico-física e social é reificadora. Isto é denunciado pelo emissor. Dizendo de outro modo, naquele subconjunto o amor surge, p.ex., como um produto que se compra nas bancas:

272 Exercícios para melhor desempenho sexual
 273 do homem e da mulher
 274 em todas as bancas

("Diamundo")

ou como produto industrializado:

8 a sexalegria industrializada em artigos de supermercado,
 25 e nega-se a referir
 26 o que é arte de amar sem computadores

("O Museu Vivo")

Os poemas "Essas Coisas"(7), "Amor e seu Tempo"(12) , "Ainda que Mal"(14) e "Parolagem da Vida"(11), sobre o amor intersexual e o amor solidariedade, colocam a visão contra-ideológica do Poeta. Essa visão se efetiva na medida em que os poemas acima mencionados, num processo de iluminação à distância, acentuam denunciadoramente a coisificação do amor, mascarado pela ideologia dominante, principalmente através dos meios de comunicação de massa.

Os poemas desse subconjunto "Ludismo", sobre o amor, como os do subconjunto "Tecnológicos" sobre a comunicação de massa constituem-se em anti-ambientes", ou seja, espaços que levam o receptor-leitor a refletir sobre o amor. Esta reflexão o leva a ver o amor, não como um produto comprável, externo, mas, ou como uma relação intersexual eletiva, implicando empenho pessoal recíproco, ou como solidariedade humana, unindo homens num ideal comum de justiça, p.ex.

Passemos, então, a amostragem de alguns poemas desse subconjunto. Parte-se de um dos poemas menos lúdico: "Amor e seu Tempo". É um soneto em decassílabos. O ritmo é tipo andante, pouco rápido, que cria a impressão de algo que, simultaneamente, se expande através dos fonemas /m/, /l/, /g/, /s/ e /z/ e se contrai por meio dos fonemas /p/, /d/, /t/, /k/, etc. Estes, entrelaçados no poema, geram a tensão entre aspectos objetivos e subjetivos, conotando a própria tensão constitutiva do poema. Sintaticamente predomina a subordinação.

Na primeira quadra, há predominância de um código objetivo, quase referencial, opondo-se ao código abstrato da segunda, como se verá a seguir:

- 1 Amor é privilégio de maduros
- 2 estendidos na mais estreita cama,
- 3 que se torna a mais larga e mais relvosa
- 4 roçando, em cada poro, o céu do corpo.

A antítese formada pelas expressões "mais estreita cama" e "a mais larga" parece apontar para uma outra dimensão do amor como ato físico através da expressão "mais relvosa".

Esta, talvez, metaforize ambigualmente o que de instintivo e selvagem há no amor, mas também o que há de mais gratificante: "roçando, em cada poro, o céu do corpo".

A segunda quadra do soneto e o primeiro terceto formam um único período de orações subordinadas, colocando no mesmo "leito" estrutural o amor sensação gratificante e de modo mais velado o ser amado. Isso se dá devido ao predomínio da subjetividade.

5 É isto, amor: o ganho não previsto
 6 o prêmio subterrâneo e coruscante
 7 leitura de relâmpago cifrado,
 8 que, decifrado, nada mais existe
 9 valendo a pena e o preço do terrestre
 10 salvo o minuto de outro no relógio
 11 minúsculo, vibrando no crepúsculo.

O ritmo staccato do verso cinco, primeiro da segunda quadra, coloca em evidência o termo a ser definido: "amor". O primeiro membro do verso mencionado - "É isto, amor" - é re motivação da expressão comum "O amor é isto". A inversão da expressão e a utilização da vírgula torna a expressão ambígua. Perde a objetividade da frase comum e ganha em expressividade e impressividade. A revalorização poética da expressão coloca, por um lado, o amor (sentimento) dentro da faixa de experiências gerais, não só do emissor e do receptor, mas de todos os "maduros", universalizando o discurso poético. Esta universalização já está indiciada no título. "Amor e seu Tempo", e no início do poema, "Amor é...", pela ausência de artigo definido que o particularize. Por outro lado,

a presença da vírgula na expressão -"É isto, amor" - cria sutilmente a impressão de vocativo como se o lexema "amor" se referisse ao ser amado.

Retomando o problema da definição do amor na quadra e no terceto, observa-se que o uso de uma linguagem abstrata, metafórica confere ao amor um aspecto imponderável:

- 6 prêmio subterrâneo e coruscante
- 7 leitura de relâmpago cifrado
- 8 que, decifrado, nada mais existe.

Tal linguagem faz da definição do amor uma indefinição, já que "decifrado, nada mais existe".

Ao colocar o amor sob o signo do imprevisto - "ganho não previsto" - e da brevidade ou do instantâneo - "leitura de relâmpago cifrado" -, o emissor virtual parece dizer o próprio prazer do texto, ou seja, que

"O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (feno-texto) como o prazer do corpo é irredutível à necessidade de fisiológica."²

Assim sendo, do mesmo modo que não é possível a redução ou a racionalização do amor-prazer, também não o é do texto poético. Nesse, a gama polissêmica ofusca a clareza total, como naquele, o prazer, a sensação em tom maior, ofusca a racionalização de. Ambos, amor e texto poético têm suas áreas de interdição e de indizível.

O terceto, continuação sintática da quadra, revaloriza a brevidade e a fluidez do amor em "minuto do outro...

² BARTHES, R. El Placer del Texto. Madrid. Siglo XXI, 1974. Traduccipon de Nicolas Rosa. p.26.

vibrando no crepúsculo."

No terceto, na utilização da palavra "terrestre", o emissor reafirma simultaneamente, por um lado, a sua "impessoalidade" face ao objeto "amor" e o aspecto universal desse objeto como realidade comum a todos os homens. Por outro lado, as palavras "pena", "preço", e a expressão "minuto do outro" parecem apontar para uma espécie de frustração e/ou tristeza, pelo caráter instantâneo e imprevisto do amor.

Depois da "nebulosidade" das estrofes mediais, o último terceto parece retomar a sua aparente referencialidade

- 12 Amor é o que se aprende no limite
 13 depois de arquivar toda ciência
 14 herdada, ouvida. Amor começa tarde

A referencialidade é só aparente, porque "a ciência/ herdada, ouvida", não foi arquivada mas modificada, apreendida de maneira pessoal, porque o amor-prazer como o poema é con-vivência, experiência e não técnica fria e impessoal. Assim, amor e texto poético se realizam, em níveis diferentes, na duplicidade. Necessitam da presença do Outro: no amor, o objeto do desejo é o ser amado; no poema, o objeto do desejo é o(s) leitor(es). Dizendo a si, amor-poema diz o Outro.

Em resumo, a intensidade e ambigüidade do amor-texto poético refletem-se em todos os níveis rítmico, formal (soneto), sintático, retórico, etc. Estes tecem a polissemia do texto, ofuscando-lhe a compreensão total e possibilitando leituras diversas.

Parolagem da Vida

1 Como a vida muda.
2 Como a vida é muda.
3 Como a vida é nuda.
4 Como a vida é nada.
5 Como a vida é tudo.
6 Tudo que se perde
7 mesmo sem ter ganho.
8 Como a vida é senha
9 de outra vida nova
10 que envelhece antes
11 de romper o novo.
12 Como a vida é outra
13 sempre outra, outra
14 não a que é vivida.
15 Como a vida é vida
16 ainda quando morte
17 esculpida em vida.
18 Como a vida é forte
19 em suas algemas.
20 Como dói a vida
21 quando tira a veste
22 de prata celeste.
23 Como a vida é isto
24 misturada àquilo
25 Como a vida é bela
26 sendo uma pantera
27 de garra quebrada.

28 Como a vida é louca
29 estúpida, mouca
30 e no entanto chama
31 a torrar-se em chama.
32 Como a vida chora
33 de saber que é vida
34 e nunca nunca nunca
35 leva a sério o homem,
36 esse lobisomem.
37 Como a vida ri
38 a cada manhã
39 de seu próprio absurdo
40 e a cada momento
41 dá de novo a todos
42 uma prenda estranha.
43 Como a vida joga
44 de paz e de guerra
45 povoando a terra
46 de leis e fantasmas.
47 Como a vida toca
48 seu gasto realejo
49 fazendo da valsa
50 um puro Vivaldi.
51 Como a vida vale
52 mais que a própria vida
53 sempre renascida
54 em flor e formiga
55 em seixo rolado
56 peito desolado

57 coração amante.
 58 E como se salva
 59 a uma só palavra
 60 escrita no sangue
 61 desde o nascimento:
 62 amor, vidamor!

No poema "Parolagem da Vida", a "entonação anônima" do emissor se coaduna com o clichê que o inicia - "Como a vida muda" - na medida em que parece transmitir uma experiência individual e coletiva.

O ludismo se processa com o clichê que, como "leitmotiv", desencadeia o processo de construção do poema, através do procedimento "palavra-puxa-palavra". Essa técnica de composição, denominada "associação semântica", consiste no

"encadeamento de palavras quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronomásia, homofonia, aliteração, rima interna, etc.), quer ainda pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (frases feitas, elementos folclóricos, etc.)."³

O ludismo formal, no poema, se caracteriza pela desarticulação do clichê "Como a vida muda" e da anáfora dos cinco primeiros versos, ao longo dos sessenta e dois que compõem o poema.

Tem-se, por exemplo, o jogo de homografias:

1 Como a vida muda

³ GARCIA, O.M. "Alguns Processos Poéticos de Carlos Drummond de Andrade" in BRAYNES, S. Carlos Drummond de Andrade - Seleção de Textos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna Crítica, V.1) p.202.

2 Como a vida é muda

30 e no entanto chama

31 a tornar-se chama

de fonemas

3 Como a vida é nuda

4 Como a vida é nada

de antíteses

15 Como a vida é vida

16 ainda quando morte

(Grifos nossos)

Isso sem esquecermos os paradoxos e metáforas que aumentam a opacidade do poema.

Esses procedimentos e recursos retóricos tecem os momentos do relacionamento entre o sujeito, emissor virtual, e o objeto vida, formando a tensão constitutiva do poema. São quatro os momentos dessa relação sujeito-objeto: o da definição negativa do objeto (vida) do verso um ao dezenove; o do relacionamento do sujeito com o objeto do verso vinte ao trinta e seis; o da ação do objeto sobre o sujeito do verso trinta e sete ao quarenta e seis, e por último do verso quarenta e sete ao sessenta e dois, a fusão do sujeito com o objeto.

Nos três primeiros momentos predomina uma atitude negativa em relação à vida, marcada por uma "experiência de choque". Pode-se constatar isso nos versos abaixo:

5 Como a vida é tudo

6 Tudo que se perde

7 mesmo sem ter ganho.

28 Como a vida é louca

29 estúpida e mouca

34 e nunca nunca nunca

35 leva a sério o homem

36 esse lobisomem.

37 Como a vida ri

38 de seu próprio absurdo

43 Como a vida joga

44 de paz e de guerra

45 povoando a terra

46 de leis e fantasmas.

O último momento aproxima-se dos anteriores no procedimento predominante de palavra-puxa-palavra. Afasta-se semanticamente pela valorização da vida, apesar de toda negatividade anterior

51 Como a vida vale

52 mais que a própria vida

58 E como se salva

59 a uma palavra

60 escrita no sangue

61 desde o nascimento:

62 amor, vidamor!

Toda negatividade da vida registrada com base na experiência individual e coletiva é salva pelo amor. A aglutinação

ção diz bem a valorização de experiência de vida no amor. A posição medial da palavra "vida" entre as palavras amor-amor ou seja, "amor, vidamor" parece figurar que a redenção de todo conhecimento da vida, de toda experiência traumatizante está no amor. Este, aqui, é sinônimo de solidariedade humana, uma vez que a palavra que salva a vida está "escrita no sangue/ desde o nascimento": amor. Este amor solidariedade se torna também evidente na escolha do motivo que dinamiza o discurso poético: o clichê "Como a vida muda".

A adoção do clichê como dinâmica poética é simultaneamente, por um lado, uma revalorização da linguagem comum, ligando o poema ao contexto cultural brasileiro como acontece em outros poemas da obra em leitura. Por outro lado, a adoção do clichê como expressão do conhecimento individual e coletivo, traduz o engajamento do Poeta e a sua crença na redenção da vida no amor, apesar de todas as contradições.

O objeto-vida é o próprio poema, na medida em que, em sua dinâmica lírica, concretiza o "ímpeto vital", que segundo Bergson é a própria "consciência criadora". E é essa "consciência criadora" que numa visão contra-ideológica desmitifica qualquer formulação romântica, fantasiosa da vida. Mas simultaneamente aponta para a única "saída" possível: o amor.

No poema "Duração", em quadras heptassílabas e rimadas, o ludismo se concretiza por meio da homofonia de "era" (v. ser), "era" (substantivo, época) e "hera" (substantivo, planta). Este jogo, presente apenas na primeira estrofe, tem o poder expressivo e impressivo de envolver todo o poema em

leitura.

No jogo homofônico, o emissor predominantemente virtual (concretude apenas no v. 8) conduz o receptor para a percepção do tempo como duração, i.é, como uma espécie de moto-contínuo ou como quer Bergson: contínuo processo de criação e conservação do passado que cresce continuamente à medida que procede para o futuro.⁴

O tempo se coloca então, como realidade transcendente do ser. Tempo como duração, conhecimento subjetivo e objetivado pela consciência. Consciência aqui equivale a "alma" como é entendida a partir de Kant, ou seja, a condição de subsistência de todos os objetos possíveis.⁵ Desse modo a "alma" do emissor realiza no poema a percepção do objeto tempo como duração que aponta para a transcendência, pela aproximação da raiz do ser:

15 A alma sorri, já bem perto
16 da raiz mesma do ser.

A homonímia aumenta a opacidade da linguagem, principalmente, por meio de metáforas, antíteses e rimas. Toma-se, como exemplo disso, a primeira quadra:

1 O tempo era bom? Não era.
2 O tempo é, para sempre.
3 A hera da antiga era
4 roreja incansavelmente.

⁴ABBAGNANO, M. Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970. Tradução de Alfredo Bosi. p.911.

⁵Idem, p.29-30.

O sujeito "hera", metáfora de tempo, condensa fonética e semanticamente "era", quer verbo, quer substantivo. Este aparece sinonimamente como "antiga era" ou seja, um outro tempo passado que "roreja incansavelmente". O verbo "rorejar" que conota movimento de líquidos, metaforiza "era" verbo ou seja, a dinâmica do tempo em seu incansável fluir.

As rimas são diversificadas. As rimas totais correspondem aos versos ímpares (1 e 3, 5 e 7, 9 e 11) e as parciais aos pares (2 e 4, 6 e 8, 10 e 12), criando uma oscilação rítmica intra (e entre) estrofe(s). Destaca-se apenas, como exemplo, a rima homófona para que se fique no momento mais lúdico do poema, a primeira estrofe.

1 O tempo era bom? Não era.

3 A hera da antiga era.

A uma homófonas "era" (v. ser), "era" (substantivo) e "hera" (substantivo) enfatizam a metáfora anteriormente apontada e a temática do poema, o tempo como duração. A homofonia parece mostrar o tempo justamente como fato (era = época) em movimento (era = v. ser = existir). Esta nossa suposição fecha-se com a observação de Hércio Martins sobre rimas drummondianas:

"...pratica numerosas espécies de rima e dificilmente se observará nele o rebuscamento que conduz à rima de homófonos (...), ela só ocorre quando há evidente intenção de assinalar retoricamente um significado."⁶ (Grifos nossos)

⁶ MARTINS, H. A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio, José Olympio, 1968. p.58-9.

No poema, se a presença de elementos tradicionais como metro, rima dizem o passado, a quebra de simetria rítmica das três primeiras estrofes coloca-o no presente, tessitura do poema, como é próprio do lírico.

O poema em leitura por si é transcendência já que se trata de "ferros forjados no ar" entre passado e futuro. Assim, diz o tempo como duração, como moto contínuo, porque "O tempo é, para sempre" e "Continua acontecendo".

Esta visão do tempo como moto-contínuo parece se contrapor à noção comum de tempo dimensionável, meteorológico ou histórico. Esta noção parece estar no início do poema: "O tempo era bom? Não era." - Os demais versos do poema são uma contraposição dialética a ela. Desse modo, o poema se coloca como contra-ideologia na medida em que nega a dimensionalidade do tempo, e ratifica a sua duração à Bergson.

No poema "Confissão" a linguagem parece clara pelo despojamento sintático e pela ausência de adjetivos eruditos. Mas nessa aparente clareza há aquela opacidade que "tem a intenção de aludir a algo implícito" como o diz Auerbach sobre o texto bíblico. Coloca-se, então, o poema como um desafio ao leitor.

É um poema de emissor claro. O ludismo desse poema está na alteração de uma forma tradicional, o "pantum". Este é composição de forma fixa com as seguintes características: repetição dos versos segundo e quarto de cada estrofe, para formar os primeiros e terceiros da estrofe seguinte; estrutura estrófica em quadras e em número indeterminado, rimas entrecruzadas e geralmente em redondilha maior.

Nem todas as características do "pantum" tradicional se realizam no poema drummondiano em leitura. Este fato o coloca dialeticamente "entre o velho e o novo rito". Se quadras, rimas e metro ligam o poema em leitura ao "velho rito", a não repetição dos versos segundo e quarto para formarem os primeiros e terceiros da estrofe seguinte, liga-o ao "novo rito". Ao invés de repetições de versos inteiros, tem-se repetições de sintagmas ou palavras, constituindo paralelismo de estrofe para estrofe com inserções vocabulares. Este é outro aspecto do paralelismo drummondiano:

"repetição de versos não inteiramente iguais, porque as substituições vocabulares também lhe alteram o sentido intrínseco, conquanto persista uma semelhança rítmica e correlacionada semanticamente no todo."⁷

Vejamos como isso ocorre:

- 1 É certo que me repito
 É certo que me refuto
- 5 É certo que irresoluto
- 9 É certo que me aperto
- 13 Certo, certo, certo, certo
- 17 É tudo certo e prescrito.
- Ao sintetizar as quadras do poema na última
- 17 É tudo certo e prescrito
 18 em nebuloso estatuto.
 19 O homem, chamar-lhe mito

⁷MORAES, E. de. Drummond Rima Itabira Mundo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972. (Coleção Documentos Brasileiros).p.156.

20 não passa de anacoluto.

O Poeta concretiza a composição do poema, mas conserva a hesitação entre o velho e o novo rito. Se a palavra "estatuto" conota lei, regulamento, conseqüentemente objetividade, lógica; o adjetivo que o qualifica, "nebuloso", repõe a vaguidade, a obscuridade entre os ritos velho e novo, face ao "raciocínio infinito". Este, como o poema, é porta aberta para o vir a ser, ou seja, para inúmeras possibilidades criativas e interpretativas, as quais, como o anacoluto que encerra o poema, alteram a seqüência lógica prescrita, a fim de criar uma nova ordem, um novo poema.

No último dístico dessa última quadra, acima mencionada, ao constituir estruturalmente o anacoluto

19 O homem, chamar-lhe mito

20 não passa de anacoluto

o Poeta iconiza todo processo da tessitura do poema: alteração de uma ordem pré-estabelecida, o "pantum" tradicional, numa nova ordem, que chamamos de "pantum" moderno. Realiza assim o que Lefebve chama de "reflexo abissal", i.é,

"uma parte da obra se torna réplica da obra inteira"⁸

no caso, do poema em leitura.

Nesses quatro poemas aqui focalizados sucintamente e com problemas diversos: amor, tempo como duração, processo repetitivo do lírico, como vimos, o ludismo atinge seu clímax.

⁸ LEFEBVE, M. Jean. Op. cit. p.54.

No poema "Amor e seu Tempo"(12), o ludismo se tece entre o registro conotativo, gerando o imponderável e uma aparente referencialidade. Nesse poema o ludismo acha-se interiorizado nas estruturas significativas como comumente ocorre na lírica.

Nos outros poemas "Parolagem da Vida"(17), "Duração"(10) e "Confissão"(4), o ludismo é, num primeiro plano, um jogo de palavras. Num segundo plano, este jogo de palavras ordenado de maneira harmoniosa injeta a polissemia e o mistério em cada palavra. E o leitor, convidado a participar dele, percebe que não tem a "chave" perfeita. Isso porque não lhe é possível dominar o meticuloso código de regras obrigatórios como ritmo, rima, disfarces deliberados de sentido, construção sutil, jogo de palavra-puxa-palavra e tantas outras manifestações do espírito lúdico do Poeta, as quais permitem variações quase infinitas.

Penetrar todos os meandros do ludismo poético é impossível para o leitor. Fica-lhe o prazer de participar do jogo poético cuja penetração vai muito além do alcance da razão.

Aqui, nesses quatro poemas acima mencionados, a nossa tentativa de decifração mostra bem que o enigma total jogo-poema não foi desfeito. Partindo de sujeitos de enunciação explícitos ou implícitos, numa busca de sondar o poético e/ou ideológico, percebe-se que meandros continuam insondáveis. O ludismo, nesses poemas como nos outros, faz com o leitoror o jogo de esconde-esconde em relação às estruturas significativas dos enunciados líricos. Desse modo, pouco ou quase nada se descobre. Os poemas voltam a ser "claros-enigmas".

2. Morte

Os poemas sobre a morte são quatro: "A Dupla Situação"(20), "Meninos Suicidas"(22), "Moinho"(21), "Vida depois da Vida"(23). Os dois primeiros apresentam concretude do emissor em primeira pessoa do plural, os outros dois, virtualidade do emissor.

Dos quatro poemas apenas em "Meninos Suicidas" a morte se apresenta como um dado do Outro, refletido no sujeito e parece triste

16 Em nosso peito as punhaladas
17 sem marca - sem sangue - até sem dor
18 contam que nós é que morremos.

Nos demais poemas a morte se coloca como "exercício existencial de aprendizado metafísico".⁹ É vista quase com alegria, como se verá a seguir.

Vejam-se, a título de exemplos, os poemas "Moinho" e "Vida depois da Vida".

O título do poema "Moinho", como metáfora de morte, simboliza o próprio processo de "trituração" da vida pela morte, ou seja, como uma

"possibilidade sempre presente na vida humana e tal que determina as características fundamentais dessa."¹⁰

Trata-se de um poema em quadras e versos hexassílabos.

⁹ CANT'ANNA, A.P. "Poesia como Conhecimento do Mundo" - Drummond 80 anos - in Jornal do Brasil de 26/10/82, p.2.

¹⁰ ABBAGNANO. N. Op. cit. p.654.

Apresenta isorritmia na primeira quadra com acentos nas 2ª, 4ª e 6ª sílabas e polirritmia nas outras. A isorritmia da primeira estrofe parece querer firmar na consciência do receptor, representado no pronome possessivo "teu"¹¹, a presença constante da morte na vida, como constante é o ritmo dessa primeira estrofe. A polirritmia das quadras seguintes parece apontar para a dinâmica da morte "tecendo" ou "triturando" a vida, determinando-lhe "as características fundamentais."

Pode-se dizer que o elemento motriz do poema em leitura é o monema "mo" que se propaga através do fonema "o". Ocorre a partir do título "Moinho", "mô", "mói", "morte", "moer", "moendo". Todas estas palavras, com exceção da do título, se repetem ao longo do poema, criando ludismo fônico, como se vê nesses versos esparsos abaixo:

1 A mô da morte môi

2 O milho teu dourado

5 Mói a mô, môi a morte

10 não môi todo o legado.

Processualmente esse poema em questão se liga ao subconjunto "Ludismo", pelo jogo com monema e fonemas, etc. como se observa p.ex., no poema "Parolagem da Vida".

Voltando à composição do poema, constata-se que a metáfora de moinho como morte se decompõe metonimicamente. É "mô" (parte de), ou seja, "A mô da morte" até chegar a equivalência: "Moi a mô, môi a morte".

¹¹ Esta referência explícita ao receptor no pronome possessivo teu é a única no poema. Parece criar maior aproximação entre o sujeito e o receptor em relação ao objeto morte.

Enquanto a morte coloca como instrumento, "m^o", "moinho", a vida, nas três primeiras estrofes, apresenta-se como produto, corolário de moinho, i.é, como "milho", "farelo", "trigo". E só na última estrofe vida aparece como patrimônio, "legado":

9 Da morte a m^o que m^oi
 10 não m^oi todo o legado.
 11 Fica moendo a m^o
 12 o vento do passado.

No poema em leitura como realidade poética esse moer da morte de lá ("Vento do passado") para cá, presente poético, parece apontar para o caráter de transcendência da morte. Mas também instaura no poema, como quer Heidegger,

"essa possibilidade de relação de todo existir, uma vez que a Morte só pode ser compreendida como possibilidade e esta compreensão é antecipação emotiva de, a angústia."¹²

Mas nesse poema como nos outros sobre a morte, essa "angústia" é diluída pela compreensão da morte "como um exercício de aprendizagem metafísica", como o diz Affonso Romano Sant'Anna. Esta aprendizagem metafísica se torna mais clara um pouco no poema seguinte: "Vida depois da Vida".

Com o poema "Vida depois da Vida", Drummond encerra o assunto sobre a morte, mas não a temática que aparece diluída em outros poemas.

Entre os poemas "Moinho" e "Vida depois da Vida", ambos com emissor virtual, verifica-se neste último maior "en-

¹²ABBAGNANO, N. Op. cit. p.654.

tonação anônima" do emissor virtual. Naquele a presença do pronome possessivo "teu" cria uma certa aproximação do emissor em relação ao receptor; suavizando a virtualidade. Nesse último, a virtualidade total parece dizer mais ainda a universalidade dessa verdade metafísica por ele, emissor, descoberta: morte.

"Vida depois da Vida" é um poema alostrófico e em versos livres. Nele a referência à morte coloca-se em dísticos e monósticos, envolvendo a referência à vida, estrofes centrais de seis e oito versos, Tal disposição estrutural parece apontar para a morte como uma espécie de antecâmara da vida. Iconiza assim, o próprio título, "Vida depois da Vida" como se "depois" equivalesse à vida terrestre, espécie de vazio, enquanto morte aquém e além equivalesse vida ou seja, "Vida — Vida", como existência cósmica:

16 completo estar vivo no sem-fim
 17 de possíveis
 18 acoplados.

Nos dois primeiros dísticos, a morte é negada implicitamente como fim último, como ponto final, algo sem transcendência. A negação implícita é marcada pelos enjambements que destacam o "não" nos dois dísticos, tornando-a enfática, em virtude do ritmo crescente e fluído

1 A morte não
 2 existe para os mortos
 3 Os mortos não
 4 têm medo da morte desabrochada.

Nas estrofes mediais, tem-se a vida (morte) como exis
tência cósmica, contraposta à vida terrestre, "à lendaria"

5 Os mortos
6 conquistam a vida, não
7 a lendária, mas
8 a propriamente dita
9 a que perdemos
10 ao nascer

11 A sem nome
14 (todos os rumos, simultâneos,
15 lhe servem)
16 completo estar-vivo no sem-fim
17 de possíveis
18 acoplados.

Os "possíveis/acoplados" nos levam a inferir que a ver
dadeira vida seja a cósmica, a da simultaneidade, da múlti-
plicidade, já que "(todos os rumos simultâneos/lhe servem)".
Enquanto que, a vida terrestre é a do possível simples, ou
seja, de um espelhar-se pendular do presente para o passa-
do e daquele para o futuro. Desse modo, a morte coloca-se co
mo objeto de transcendência por excelência. Instala-se no
presente (vida terrestre) (cf. leitura sobre o poema "Moi-
nho"), antecâmara da vida cósmica passada ("a que perdemos /
ao nascer") e futura ("os mortos/conquistam a vida").

No último dístico e no monóstico que fecha o poema, o
emissor nega a morte como concebida pelo senso comum, ou se
ja, como fim, para ratificá-la como transcendência:

19 A morte sabe disto

20 e cala

21 Sô a morte é que sabe.

Nesse final do poema a "morte" passa a ser metáfora do próprio emissor virtual, máscara do Poeta, detentor do conhecimento metafísico sobre a morte e o "doador de sentido".

Como se pôde observar pela descrição sucinta desses dois poemas, o conhecimento da morte se adensa progressivamente.

A compreensão da morte coloca-se nos poemas drummondianos como contra-ideologia na medida em que se contrapõe a uma ideologia materialista que vê a morte como algo que vem de fora e como fim. Assim os poemas como contra-ideologia a través de máscaras diversas (concretude-virtualidade), inserem, por um lado, a morte na vida terrestre. Esta inserção verifica-se nos poemas "Meninos Suicidas" e "Moinho".

16 Em nosso peito punhaladas

17 sem marca - sem sangue - até sem dor

18 contam que nós é que morremos

("Meninos Suicidas")

Por outro lado, a morte é vista como transcendência nos poemas: "Dupla Situação" e "Vida depois da Vida":

7 Circulamos na atmosfera

8 somos, corpo e brisa, um sô

("Dupla Situação")

Em resumo, nesses poemas, acima mencionados, a morte é colocada como a relação

"que caracteriza de modo mais profundo e geral o sentido do ser."¹³

como realidade metafísica.

3. Deus

São apenas três os poemas cujo assunto é Deus: "Único"(24), "O Deus de cada Homem"(25) e "Deus Triste"(26). Apenas o primeiro apresenta virtualidade total do emissor. No segundo, tem-se sujeito de enunciação claro, mas este apresenta-se semanticamente vário em conformidade com o deus de cada homem. No terceiro poema, "Deus Triste", a concretude do emissor se realiza em um verso dos dez que compõem o poema, no verbo "descobri".

Vejam os poemas para que se possa chegar, talvez, a uma conclusão sobre a visão de Deus, enunciada pelo Poeta.

No poema "Único", o título parece indicar uma visão monoteísta de Deus. Este fato se alia à única estrofe que o compõe:

- 1 O único assunto é Deus
- 2 o único problema é Deus
- 3 o único enigma é Deus
- 4 o único possível é Deus
- 5 o único impossível é Deus
- 6 o único absurdo é Deus

¹³Idem, p.654.

7 o único culpado é Deus
8 e o resto é alucinação.

Os versos do poema em leitura são polimétricos, polirítmicos e constituídos por orações coordenadas, formando um único período. A tensão rítmico-sintática, numa só estrofe parece, por um lado, iconizar a unicidade de Deus e, por outro lado, apontar para a relação dele com o "resto", possivelmente metonímia de homem-mundo.

Nos sete primeiros versos a unicidade e complexidade de Deus se expressam pelo fechamento por meio de símploce, fazendo de Deus um bloco compacto.

A concepção monoteísta parece ligar-se à concepção cristã, levando-se em conta a estruturação do poema. Isso, porque os sete primeiros versos, onde aparece a palavra "Deus", são compostos cada um por três termos básicos.¹⁴ Vem-nos, então, à mente a ligação dos números sete e três aos dogmas cristãos. Em relação ao sete, tem-se inúmeras crenças ou dogmas: o mundo feito em sete dias, sete são os dons do Espírito Santo, sete são os sacramentos, etc. Assim o sete parece estar ligado ao conhecimento de Deus pelos cristãos, como o número três, referente à trindade de Deus que é unicidade.

O verso oito, o último do poema, se contrapõe estrutural e semanticamente aos anteriores. Enquanto os versos anteriores se compõem de três termos básicos, este tem apenas dois; enquanto nos anteriores predomina a lógica do "possí

¹⁴ Consideramos termos básicos os substantivos e adjetivos que formam a tríade em cada verso, uma vez que o artigo e o verbo de ligação são elementos dispensáveis à compreensão do sentido de cada verso.

vel/impossível", do "assunto/problema", etc., no verso oito predomina a ausência de lógica, a "alucinação".

A conjunção "e" que liga sintaticamente os dois momentos, separa-os rítmica e semanticamente. Isto porque a conjunção se coloca como índice

"de um pensamento que toma fôlego para potencializar o que já disse e chamar a atenção para o que vai dizer."¹⁵

A composição do verso oito em dois termos básicos, talvez, diga o próprio dualismo do homem entre Deus e o mundo. Mas a divisão do poema, sete versos falando de Deus contrapostos a um falando do "resto", parece apontar simultaneamente para a grandeza, ou o "peso" de Deus e para a insignificância ou fragilidade do homem (mundo).

A tensão rítmico-sintático-semântica que estrutura o poema parece apontar para a relação conflitante do homem com Deus. Se, por um lado, Deus parece ser considerado o ser supremo, absoluto por realizar todos os contrastes - "possível/impossível, enigma", etc., por outro lado, é considerado "o único culpado". De quê? Talvez de toda "alucinação" que compõe o "resto".

Chega-se a uma conclusão diferente da que se esperava. A visão cristã de Deus, iconizada na estrutura significativa do poema, se coloca como um questionamento da relação de Deus com o mundo, como a cobrar pela alucinação do "resto" (mundo-homem). Essa cobrança, esta visão não cristã figura-se nas palavras mediais dos sete primeiros versos - "problema - enig-

¹⁵ BOSI, A. Op. cit. p.100.

ma, absurdo, culpado, etc." Não aparece nenhuma das palavras comuns ao código cristão em relação a Deus como "bondade", "amor", etc. Assim "Deus" é questionado como qualquer outro motivo poetizado no "corpus" em leitura, em sua polivalência poético-humana, tomada ao contexto cultural.

Se no poema "Único", o título nos indica uma visão monoteísta de Deus, o título do poema "O Deus de cada Homem" aponta para uma visão politeísta de Deus.

O poema tem como motivo o clichê "meu Deus", destacado no poema por aspas. É um clichê de exclamação implícita, atrás do qual o Poeta parece querer desvendar ideologias, ou seja, concepções de grupo, ou pessoais exclusivistas de Deus, conforme os interesses ou necessidades de cada um.

Trata-se de um poema com quatro quadras e versos hexassílabos. Estrutura-se sob duas tensões básicas. A primeira realiza-se entre o isometrismo e a polirritmia; a outra é o jogo da uniformidade de rimas totais em "-ade" em todos os versos pares em oposição à ausência de rimas nos ímpares. As tensões básicas parecem indicar simultaneamente um aprisionamento do emissor a seu "meu Deus" e liberdade em relação a este, por meio da consciência do que parece ser esse "meu Deus", ilusão. Essa percepção dual de aprisionamento e consciência (liberdade) se processa sob dois ângulos: o da comunidade, nas duas primeiras estrofes, como "propriedade", gerando "cumplicidade e desirmandade:

- 1 Quando digo "meu Deus",
- 2 afirmo a propriedade.
- 3 Há mil deuses pessoais

4 em nichos da cidade
 5 Quando digo "meu Deus"
 6 crio cumplicidade.
 7 Mais fraco, sou mais forte
 8 do que a desirmandade

o segundo ângulo é o da individualidade, nas duas últimas es
 trofes, gerando insegurança e ansiedade.

9 Quando digo "meu Deus"
 10 Grito minha orfandade.
 11 O rei que me ofereço
 12 rouba-me a liberdade.

13 Quando digo "meu Deus",
 14 choro minha ansiedade.
 15 Não sei que fazer dele
 16 na microeternidade.

O "grito" transmuta-se em "choro" e o objeto, deus em estorvo, já que, consciente, o emissor não sabe o "que fazer dele/ na microeternidade".

O oxímoro que encerra o poema parece dizer a precariedade da ilusão, ou seja, de sua eternidade provavelmente li
 mitada à vida terrestre do homem. "Meu Deus" (como o homem físico) é tão eterno como o amor cantado por "Vinícius de Moraes": "O amor é eterno enquanto dura".

O que se pode concluir é que, por um lado, o clichê "meu Deus" se coloca como a "alma exterior" de cada homem i.é, uma ilusão que os ajuda ou não, a viver. Por outro lado, o dualisis

mo que se instaura na focalização de "meu Deus" em relação ao homem, diz ao mesmo tempo a própria ambigüidade da poesia. Assim, o clichê simultaneamente tece a poesia e aponta para o vazio do conteúdo ideológico nele contido, ou seja, "meu Deus" como uma ilusão, um sortilégio, segundo os interesses e necessidades de cada homem ou grupo.

No terceiro poema, "Deus Triste", o Poeta parece retomar a concepção monoteísta de Deus.

Diferente dos poemas anteriores é alostrófico e em versos livres. É polirrítmico.

A estrofe inicial do poema é um monóstico incisivo pela brevidade do troqueu em três sílabas, que se coloca como uma tese:

1 Deus é triste.

As outras estrofes se colocam como antítese e síntese. Nelas tem-se o quê e o como da descoberta da tristeza de Deus pelo sujeito emissor.

Na estrofe II, a palavra "Domingo", início da estrofe, nos remete ao latim "Dominus" (Senhor) e por analogia à idéia monoteísta cristã. Isso, porque domingo é considerado pelos cristãos como o dia do Senhor. Mas, ao mesmo tempo, a palavra "Domingo" soa ambigüamente em sua relação com o verso seguinte.

2 Domingo descobri que Deus é triste

3 pela semana afora e além do tempo

Isto nos leva a supor que "domingo" se colocaria, então, apenas como um ponto de partida, por ser o primeiro dia da se-

na. Funciona, assim, como elemento ordenador de uma série, a semana, e do poema na medida em que há contaminação sonora do início de uma estrofe em relação ao do outra

Deus...

Domingo...

Funciona também como elemento rítmico aliterante: "Domingo descobri que Deus é triste". Desse modo, a suposta concepção monoteísta se torna ambígua.

A estrofe III parece recuperar a concepção monoteísta ao apresentar Deus como solitário e em si mesmo e nada semelhante a ele:

5 Deus não está diante de Deus.
6 Está sempre em si mesmo e cobre tudo
7 tristinfinitamente.

Assim a tristeza de Deus está ligada à sua condição de solitário e singular, gerando a idéia de incomunicabilidade. Esta parece dizer a poesia como mônada, universo quase sempre de difícil ou nula penetração.

Se o aspecto da incomunicabilidade de Deus parece se ligar à poesia, objeto do poeta, o seu dom de criar se liga ao sujeito, poeta: "Deus criou o triste" e "O poeta é o doador de sentido". Assim o último dístico do poema em leitura:

9 Deus criou triste.

10 Outra fonte não tem a tristeza do homem
ao reafirmar a concepção monoteísta, parece dizer a própria singularidade Poeta-poesia. Esta singularidade se concreti-

za na doação de significações múltiplas a um dado comum como a palavra "Deus".

Confrontando o último dístico com o monástico iniciante do poema, observa-se uma espécie de reflexo do sujeito no objeto criado:

1 Deus é triste

9 Deus criou triste

Reflexo é aqui tomado no sentido lacaniano, de o Outro. No caso dos versos confrontados, tem-se "triste" inerente ao sujeito Deus (v. 1) e "triste" o objeto criado por este sujeito (v. 9). O triste colocado de maneira genérica "cobre tudo/tristinfinitamente". Contamina, assim, o homem, como parte desse "tudo" criado; daí "Outra fonte não ter a tristeza do homem".

Desse modo, o poema confirma, talvez, a suposição anterior; poeta similar a Deus à proporção que reflete em seu objeto-poema o seu modo de ser e ver. E metaforicamente diz o processo poético, na medida em que a "disposição anímica" realiza o "um-no-outro".

Nos três poemas focalizados sobre Deus, parece não haver a crença de Deus como criador no sentido cristão. Deus é enigma, Deus é problema, é o Deus de cada homem, etc. Assim sendo, Deus parece se apresentar, como um dado cultural ou um problema suscetível de ser poetizado. Esta percepção de Deus, quase como realidade alheia ao homem ou fora dele, processa-se por contaminação idiossincrásica como esclarece o Poeta:

Sou agnóstico. Não creio em Deus, mas também não tenho nenhum motivo para não crer. (...) Há muitos deuses espalhados pelo mundo(...). Sou um indivíduo que perdeu o senso do divino, mas que o respeita.¹⁶

O poema parece ser a melhor escolha para expressar este conhecimento ambíguo de Deus e das ideologias sobre.

O motivo Deus e o poema se dizem em suas ambigüidades estruturais e interpretativas. Desse modo, o Poeta por meio da concretude e virtualidade do emissor, contrapõe a sua visão de Deus à visão generalizada, quer como realidade para uns, "Único", quer como ilusão para outros, "O Deus de cada Homem".

4. Filosófico-Existenciais

Nesse penúltimo subconjunto tem-se quatro poemas: "Viver"(9), "Desabar"(19), "Declaração em Juízo"(6) e "Acorda, Maria"(18). Neles os problemas do homem consigo mesmo, com a vida e os outros homens são mais densos e tensos.

Nos dois primeiros poemas há virtualidade total do emissor, enquanto que nos dois últimos, tem-se sujeito de enunciação claro, ora com ênfase no receptor como em "Acorda, Maria", ora no emissor: "Declaração em Juízo".

Como exemplos desse subconjunto destacam-se os poemas "Viver" e "Acorda, Maria".

¹⁶MÁXIMO, J. "80 anos em Flor" - Drummond 80 anos in Jornal do Brasil de 26/10/82. p.6.

No poema "Viver" o próprio título no infinitivo se coaduna com a virtualidade do emissor em sua "entonação anônima", a tecer considerações sobre viver.

Trata-se de um poema em quadras interrogativas e em versos hexassílabos, organizados por um ritmo tenso e um pouco lento. Assim as interrogações, pontuação em geral e rimas, variando o ritmo, parecem apontar simultânea e antiteticamente para a idéia de fechamento, de impossibilidade de viver e para a idéia de abertura na compreensão da impossibilidade de viver como ato. Esta compreensão é ao mesmo auto-dirigida e dirigida ao Outro pelas interrogações e pela presença de "deixis" demonstrativa, como "isso, essa", relacionadas gramaticalmente ao receptor. Suaviza-se assim a virtualidade do emissor, por meio de elementos de modalização como, p.ex. as interrogações.

O poema "Viver" está sob o signo da negatividade. Negatividade parcial na virtualidade do emissor. Negatividade mais enfática no ritmo tenso e no léxico. Neste último, processa-se primeiro com a "deixis" demonstrativa "isso", "essa", presente nas primeira, terceira e quinta estrofes. O "isso" substituto do nome "Viver", parece minimizá-lo, já que a "deixis" traz implícito o sentido de vaguidade, ou nulidade. Este sentido é reforçado pelas palavras "apenas", "nada", "menos".

- 1 Mas era apenas isso
- 2 era isso, mais nada?
- 3 Era só a batida
- 4 numa porta fechada?

9 Isso, ou menos que isso
 10 uma noção de porta,

Simultaneamente "porta" apresenta-se como metáfora de viver. E como tal, deveria instaurar a possibilidade de ação no viver. Mas está também obstruída pelo sema da negatividade - "ninguém", "nenhum", "sem", "chave perdida", etc.

3 Era só a batida
 4 numa porta fechada?
 5 Ninguém respondendo
 6 nenhum gesto de abri-la

7 uma chave perdida?

Os verbos em formas nominais - "respondendo", "abrir" - reforçam a negatividade. Como tais, anulam a possibilidade de ação e, aqui, conotam mais circunstância do que ação.

Na terceira estrofe, marcada pela ausência total de verbos em forma finita, instaura-se a tensão maior do poema.

9 Isso, ou menos que isso
 10 uma noção de porta,
 11 o projeto de abri-la
 12 sem haver outro lado?

A partir dela, o emissor transforma as possibilidades concretas de ação - "bater numa porta fechada" - "chave perdida", etc. - em possibilidades abstratas - "noção de porta", "projeto de abri-la", "o dom de uma recusa", etc.

Na última estrofe, a palavra "esperança" parece conter

a "chave" para os impossíveis anteriores.

- 17 Como viver o mundo
 18 em termos de esperança?
 19 E que palavra é essa
 20 que a vida não alcança?

Mas aqui nesta quadra a "deixis" demonstrativa "essa", substituta minimizada de "esperança", parece assinalar descrença na palavra, já "que a vida não alcança". Destrói, assim, toda e qualquer possibilidade de viver como atividade imanente ao homem por meio da qual atua onde existe.

Em síntese, essa insolubilidade do viver fecha-se em todos os níveis estruturais do poema: quadras interrogativas, isometrismo, ritmo tenso, etc. Isso sem que esqueçamos a palavra motriz do poema, "viver", que só aparece explicitamente, como vimos, na última quadra na qualidade de verbo infinitivo, "viver", e como substantivo, "vida". Nas demais estrofes acha-se a palavra "viver" metaforizada em "porta", elíptica ou metonimizada em "fechadura", "chave perdida". Todas estas figurações conotam fechamento e impossibilidade de viver, porque são "portas fechadas", "sem fechadura", etc.

A imbricação de todos os elementos estruturais, formando a tensão constitutiva do poema, iconiza a impossibilidade do viver como ação ou auto-determinação. Desse modo, mascarado na virtualidade do emissor, o Poeta mostra que

"A existência é essencialmente, radicalmente impossível; o que é possível é a compreensão dessa impossibilidade."¹⁷

¹⁷ABBAGNANO, N. Op. cit. p.384.

É na "compreensão dessa impossibilidade" que o poema transforma, na estrutura profunda, a obstrução em "abertura". Isso ocorre, na medida em que o Poeta, numa visão contra-ideológica, "destrói" no leitor a visão ingênua do viver em essência como o reino das realizações e o mostra como realmente é: o reino dos possíveis quase sempre impossíveis.

No poema "Acorda, Maria", a interlocução é explícita, marcada pela função conativa, expressa no vocativo presente em todas as estrofes. O destinatário "Maria", nome comuníssimo entre nós, equivale ao "José" do poema drummondiano com o mesmo nome. "Maria" e "José" são destinatários universais. Constituem, como em outros poemas, artifícios poéticos que mascaram o par real autor/leitor num velamento de realidade poética e humana.

Aliada ao fato de ser "Maria" um nome comum, a expressão "Acorda, Maria" parece prender-se ao cancionero popular, na medida em que nos lembra os versos seguintes de canção:

"Abre a janela
 Maria que é dia
 São oito horas o sol já raiou".

Mas todos esses elementos parecem se colocar como cobertura de uma problemática maior, como se verá posteriormente.

"Acorda, Maria" é um poema exortativo. É o único do gênero no "corpus" em leitura e o esconder-se do emissor num tom narrativo, enfatizando o receptor fictício, parece criar um clima de advertência ao leitor. Mas esse clima é "encoberto" pelos recursos estilísticos que parecem querer "esconder"

o que só progressivamente se vai vislumbrando.

O poema em leitura é suscetível de ser dividido em momentos, embora não sejam fáceis de nomeação. O que é possível é perceber que, no primeiro momento da estrofe I a V, a expressão "leitmotiv", "Acorda, Maria é dia", é mencionada, ou não, nas cinco primeiras estrofes, potenciando a palavra "dia". No segundo momento da estrofe VII à X, instaura-se a potência total da palavra "dia", como se verá a seguir. Entre um momento e outro, tem-se uma estrofe de mediação, a VI, onde a palavra "dia" só aparece implicitamente.

Veja-se resumidamente como isso ocorre. Por um lado, no primeiro momento, a expressão "leitmotiv", "Acorda, Maria, é dia! acha-se presente nas cinco primeiras estrofes. Em to das elas a palavra "dia" é destacada pelo enjambement

1 Acorda, Maria, é dia

2 de festival.

15 Maria, acorda que é dia

16 de acontecer

23 Acorda, Maria, é dia

24 de matar formiga

47 Maria, acorda, é dia

48 de esperar a vida inteira

50 Acorda, Maria, é dia

51 de dizer que é dia

Esse destaque rítmico coloca a palavra "dia" como a palavra "chave" do poema. Isso se confirma logo na primeira es-

trópe onde a palavra "dia" se acha anagramada, quer em finais de palavras - "bebida", "engolida", rida", etc. quer no interior de palavras ou sons aproximados - risada, festival.

Por outro lado, nesse primeiro momento, domina o jogo entre uma referencialidade aparente e o abstrato. Aquela poetiza o presente, enquanto este, o futuro. Assim o abstrato neutraliza a aparente referencialidade. Esse jogo tem como suporte básico a metáfora e a prosopopéia. A metáfora adensa a opacidade da linguagem, sugerindo a ampliação de um espaço imaginário, em contraposição à aparente referencialidade de "dia".

15 Maria, acorda que é dia
 16 de acontecer
 17 de casar e ter filhos
 18 e cada filho crescer
 19 e tomar seu rumo
 20 e alguém na varanda
 21 soletrar o espaço.

Se "casar e ter filhos/e cada filho crescer" colocam o "dia" aparentemente no campo da referencialidade do aqui e agora, a personificação de coisas e desejos colocam-no dentro de uma realidade predominantemente lírica. Dá-nos a impressão de um dia especial, embora não se saiba realmente porquê, já que a referencialidade é neutralizada pelo abstrato.

3 Violas já vêm dançando
 4 no doce do canavial.
 7 a bebida está pedindo

8 pra ser bebida
 11 a risada quer ser rida
 12 o namoro namorado
 14 o sonho ser vivido.

Mas ainda nesse primeiro momento, na quarta estrofe, um outro signo, a palavra "sinal", coloca "dia" dentro de uma atmosfera de expectativa e apreensão.

31 Acorda, Maria
 36 Não há paina de dormir
 37 quando se espera o sinal
 38 dentro do sinal fechado
 39 e milhões de sinais
 40 escondem o sinal.
 41 O sinal afinal
 42 é sim ou al?
 43 E se ele apaga
 44 antes de acender?
 45 e se ele acende
 46 e ninguém entende?
 47 Maria, acorda, é dia
 48 de esperar a vida inteira
 49 pelo sinal.

Nessa atmosfera de expectativa e apreensão, o mistério que envolve o "sinal" que não se sabe se "é sim ou al" e a ampliação espaço psíquica do "dia" - "é dia/de esperar a vida inteira pelo sinal" - ligam o sinal à idéia escatológica de "sinal" na Bíblia.

Ainda nesta quarta estrofe, o termo "al" (v. 42) apresenta, no enunciado poético, a mesma plurivocidade da palavra "sinal", impedindo ao leitor detectar-lhe um sentido objetivo. Apenas abre o leque de suas várias possibilidades interpretativas. "Al" acha-se dicionarizado como pronome, significando "outra coisa"; como prefixo árabe "a, o"; como sufixo, formando adjetivos ou substantivos com idéia de "relação ou de coleção." Mas "al" nos leva também às palavras latinas "ales" (poético), significando "auspício, agouro" e "alea" (fig.), na acepção de "risco, perigo, azar." As significações latinas colocam-se em harmonia com as possíveis significações de "sinal", como algo esperado. Estas possibilidades significativas não destroem a opacidade da estrofe ou do poema em leitura.

A apreensão, instaurada pelo "sinal", é atenuada na quinta estrofe, última desse primeiro momento, pelo fingimento em relação à própria apreensão.

50 Acorda, Maria, é dia
 51 de dizer que é dia
 52 de fingir que é dia
 53 de preparar o dia
 54 de ir na folia
 55 esquecer que não é mais
 56 ou ainda não é dia.

Em síntese, nesse primeiro momento, o emissor deixa entrever a transcendência da palavra dia que progressivamente afasta o leitor do sentido referencial, e aponta-lhe em "dia" uma dimensão escatológica.

A sexta estrofe é mediação entre os dois momentos. Há nela um clima de alvoroço, marcado pela predominância de signos sonoros como "telefone chamando", "navio apitando", "soando a sineta", etc. e de agitação:

- 62 Esvoaca
- 63 a papelada do fiscal.
- 64 A mãozinha da garota
- 65 bate no portal.

Esse clima simultaneamente gera no leitor certa expectativa e prepara a potência da palavra "dia", no segundo momento, pela desarticulação total da expressão "leitmotiv", "Acorda, Maria, é dia". Os elementos que a compõem aparecem, na maioria das vezes, separados.

No segundo momento, além da desarticulação da expressão "leitmotiv" acima referida, predominam metáforas que obscurecem a decifração total do enunciado poético.

- 68 É dia
- 69 de tirar a roupa da alma
- 70 do sofá
- 71 de pesquisar o verme
- 72 em cada maçã

- 77 É dia, atenção, de sexo
- 78 há milênios recalcado.
- 79 A vara e a cóncha unidos
- 80 no abraço fotografado.

As metáforas "verme" e "maçã" parecem se fazer um pouco mais claras por meio "de sexo/há milênios recalcado" e

das metáforas de sexo: "A vara e a concha unidos/no abraço fotografado". A partir dessas ilações léxico-metafóricas, talvez, se possa supor que "verme e maçã" sejam metáforas dos órgãos sexuais masculino e feminino recalcados em suas funções. Aqui, talvez, se possa ver nesses "recalques" a presença de ideologias, principalmente cristãs, que relegam o sexo para um segundo plano. E ao colocar "A vara e a concha unidos", o emissor parece se contrapor à relegação do sexo a um segundo plano.

Mas, se por um lado, há esta afirmação da vida e do "dia" no sexo, por outro lado, isso é neutralizado pelas antíteses que aumentam a opacidade do poema:

83 Quem tem amores, desame-os
 84 quem tem baú, que o destampe
 85 que não tem nada, que tenha
 86 o que ter para contar.

Percebe-se, assim, que, progressivamente, "dia" ganha mais e mais dimensões metafísicas. E na nona estrofe se esclarece, em parte, a tensão constitutiva de "dia" e conseqüentemente do poema.

90 Mas acorda por favor
 91 ou por violência. É dia
 92 de prestar contas, é dia.
 93 Foi antecipado
 94 o Juízo Final.

104 Acorda, Maria, assiste
 105 a teu julgamento em código.

Esse "julgamento em código", pela polivalência da palavra "código", nos remete a dupla perspectiva: à do próprio poema, enquanto mensagem codificada e a uma humana, numa visão escatológica.

Na décima e última estrofe, o "dia", como o poema, conjuga tempo e espaço e os transcende, colocando-se como uma supra realidade que "ninguém decifra"

107 é dia
 108 dia constante e durante
 109 acima dos cem mil dias
 110 dia só, dia sem dia

 117 O que lhe falta em clareza
 118 e sobra em altura
 119 e resta em desejo
 120 ninguém decifra.

A potência da palavra "dia" como motriz do poema se reafirma nessa última estrofe. Em dezessete versos, a palavra "dia" é repetida explicitamente em onze, como a retificar o seu reduzido aparecimento, embora denso e tenso, de dez vezes, em cento e cinco versos, dos cento e vinte e dois que compõem o poema.

"Dia" é tempo e é espaço como o próprio poema. O espaço-tempo do poema nos faz percorrer as oscilações entre possível referencialidade e o imaginário poético, levando-nos a vislumbrar o "reino das palavras". Vislumbrar apenas, já que não possuímos a "chave" para o total desvendamento. Mas o que se pode, talvez, deduzir é que, por um lado, a ênfase

dada ao receptor por meio da função conativa parece fazer de deste também um "alter-ego". Por, outro lado, o Poeta ao mesmo tempo que aponta as realizações possíveis nesse dia-vida como diversões, impulsos, desejos, denuncia as injunções como o "sexo recalçado" em função desse "dia". Nessa denúncia, o poema se coloca como "anti-ambiente", criando espaço para reflexões do leitor em relação àquela e às ideologias dominantes, principalmente cristãs, que parecem impor restrições em função do "Juízo Final". Mas esse parece ser colocado em xeque pelo Poeta, na medida em que parece vê-lo como passagem, e não como fim:

121 É dia, Maria, dorme
122 até que passe este dia!

Nesses dois poemas focalizados, quer na virtualidade do emissor, "Viver", quer como sujeito de enunciação claro, "Acorda Maria", predomina um registro conotativo que instaura na mensagem uma polivalência significativa sobreposta a valores denotativos da linguagem, como vimos.

No poema "Viver" a "entonação anônima" do emissor assinala a impossibilidade essencial de ação e auto-determinação do homem no viver. Ressalta, assim, a potência do nome "Viver" que em figurações diversas, "porta fechada", "chave perdida", etc., se organiza no poema, como um cosmos que dizendo a si reflete a impossibilidade do homem de viver em essência.

O poema "Acorda, Maria", além de apontar questões do homem no mundo, realizações e desejos como o anterior, engloba, como cerne, a questão metafísica do Juízo Final. Este é

uma espécie de farol, já que tudo e todos convergem, como vi mos, para o "dia de prestar contas". E simultaneamente pare ce condicionar e recalcar a existência do homem na terra.

Em síntese, os poemas acima mencionados são "espaços" que levam o leitor a refletir sobre assuntos tão filosóficos e tão ligados à existência, como a impossibilidade de viver em essência, e as injunções ligadas à questão escatológica.

5. Aspectos de uma Casa

Este último subconjunto dos "Predominantemente Líricos" é o fecho de nosso trabalho como o é de As Impurezas do Branco, talvez, por razões similares, como tentaremos explicar.

Compreende seis poemas que são os seguintes: "Criação"(68), "O Living"(69), "O Quarto dos Rapazes"(70), "O Quarto de Pedro"(71), "O Quarto de Maria"(72) e "O Quarto de Banho"(73).

Não se verificam nos poemas acima mencionados os procedimentos ousados e inusitados dos poemas anteriores como, p. ex., o espaço como código, no poema "Um em Quatro" e outros; ou reiteraões fônicas tão enfatizadas como em "Canto Mineral e outros. Os procedimentos são aqui atenuados, como as aglutinações de "clarialto", "aeromítico" ou justaposições como "garrafa-miniatura" e outros processos mais ou menos tradicionais com afixos e outros.

Nesses seis poemas predomina o emissor virtual, mas como acontece em outros poemas do "corpus" em leitura e anteriores a eles, num deles "escapole" um sujeito de enunciação claro num "nós". Aparece, como comumente ocorre nos outros, num único verso do poema "O Living", como se verá posteriormente.

Neles a contraposição ideologia dominante e contra-ideologia encontra-se totalmente rarefeita, dando lugar ao exclusivamente poético.

Todos os poemas desse subconjunto apresentam um ritmo fluido que se liga ao aspecto onírico de aspectos de uma casa.

Após estas considerações gerais, vejamos como e porquê o subconjunto se encaixa no final do "corpus" em leitura e de nosso trabalho. A nosso ver, "Aspectos de uma Casa" é uma miniatura que engloba os sessenta e sete poemas anteriores da obra em leitura. Talvez seja também por essa razão que Drummond os colocou no final da obra em questão e com tal título. O objeto em miniatura é a casa, um dos elementos da poética do espaço, como quer Bachelard.

Segundo Bachelard,

"Para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens."¹⁸

¹⁸ BACHELARD, G. "A Poética do Espaço" in Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978. Tradução de Joaquim José, M. Ramos. p.199.

Os "valores de intimidade do espaço interior" do Poeta em sua unidade e complexidade integrativa de "valores particulares num valor fundamental" poético-humano, doados ao leitor nos sessenta e sete poemas anteriores a estes, estão condensados e enriquecidos nessa miniatura de aspectos de uma casa.

Esse espaço poético, englobando os outros poemas na miniatura da casa, focaliza justamente os "abrigos de solidão", os quais são

"o quarto e a sala em que reinam os seres dominantes."¹⁹

Nesses "abrigos" se encontram seres metafóricos dominantes : "Maria", "Pedro", "nós" e "pomba". Suas funcionalidades como tais não vistas no decorrer da leitura. Esses "abrigos" se distendem metafóricamente" até fixar-se na ordem imprescritível" do imaginário poético da obra em leitura como um todo, e além dela.

O processo que transforma em miniatura é profundamente lúdico. Esse ludismo se manifesta por meio de um "registro conotativo", de metáforas inusitadas. Vejamos como isso ocorre nos seis poemas.

O primeiro poema desse subconjunto, "Criação", já transmite ao leitor a impressão de casa como miniatura do espaço poético em geral e da obra em leitura. Veja-se a primeira estrofe:

- 1 A casa de Maria é alta
- 2 e clara.

¹⁹Idem, p.206.

3 Não a projetam arquitetos,
 4 construtores não a fazem.
 5 O traço no papel
 6 o concreto, o aço dos volumes
 7 são circunstâncias alheias
 8 à criação.
 9 Maria cria sua casa
 10 como o pássaro cria seu vôo
 11 clarialto.

Essa primeira estrofe ao se fazer cíclica pela repetição aglutina "alta/e clara" em "clarialto" parece apontar, dentre outras possibilidades interpretativas, para o próprio processo de condensação do discurso poético.

Nesse primeiro poema em leitura, as comparações

9 Maria cria sua casa
 10 como o pássaro cria seu vôo
 11 clarialto

as metáforas inusitadas

12 No vazio das peças
 13 móveis quadros tapetes
 14 são o pensamento de Maria

ou

27 a casa é o rosto de Maria
 28 à luz reencontrado

apontam para a criação poética em sua dinâmica, unindo simultaneamente Poeta e poema, no seu "um-no-outro". Para a elucidação dessa colocação, retome-se como exemplo a compara

ção - "Maria cria sua casa/ como o pássaro cria seu vôo" - Este "vôo" inerente ao pássaro, o é também ao poeta na medida em que se coloca como metáfora da imaginação criadora. Assim sendo, "Maria" é mais uma das "Personas" em que se mascara o Poeta. Só ele, enquanto Poeta, é capaz de criar a casa-poema,

- 15 esboçando linhas cambiantes
- 16 até fixar-se na ordem imprescritível
- 24 sobre a cidade
- 25 sobre a fuligem das horas perdidas
- 26 e a angústia dos subterrâneos transpostos.

Esse poema abertura, "Criação", condensadamente aponta, ao mesmo tempo, para os cinco poemas seguintes e para os sessenta e sete poemas anteriores. Isso ocorre, por um lado, através de expressões como, p.ex., "vazio das peças" que nos remetem analogicamente aos "Quartos" e "Living", títulos dos cinco poemas seguintes. Por outro lado, diz os poemas anteriores por meio de palavras como "móveis", "quadros", "tapetes", etc. que se encontram em poemas desse subconjunto e nos poemas anteriores. Nestes, aponta, dentre os outros motivos; para os artistas plásticos poetizados no "corpus" em leitura. Ver-se-á essa problemática mais clara nos poemas seguintes.

O segundo poema desse subconjunto, "Living", traz no título parte do título de outro poema, "O Mar no Living" do subconjunto "Ludismo". Condensa também outros poemas nos substantivos próprios que nos remetem a poemas ou subconjunto de poemas:

16 Portinari, Bianco, Tayga

21 e o coral dos livros

22 (surdinado) nas brancas prateleiras.

"Portinari" nos remete ao capítulo "Quixote e Sancho, de Portinari", "Bianco", ao poema "Motivos de Bianco" e o substantivo "Fayga" ao poema "Fayga Ostrower". Por outro lado, "o coral dos livros/(surdinado) nas brancas prateleiras" nos envia ao poema "Livraria".

Tem-se do outro poema, "O Mar, no Living", além da similaridade do título, a presença de palavras como "poltrona", "quadros", etc. Tem-se ainda similaridade na presença clara de sujeito de enunciação, como uma ilha nos enunciados poéticos, onde predomina a virtualidade do emissor. Vejam-se trechos de um e outro poema:

7 poltronas, gestos

nomes

quadros

vozes

43 eis que o mar se retira

para si mesmo e longe

ou nós é que emergimos

da espessura das águas

tornados invisíveis.

("O Mar no Living")

18 mas participando do coloquio

pelo poder de integração

que a poltrona, a lâmpada

trazem consigo
 se nos sabemos eleger
 coisas e seres.

("O Living")

A presença de sujeito elíptico "nós" de modo insular nos dois poemas acima, ao mesmo tempo que os aproxima, os afasta semanticamente em relação ao espaço imaginário que criam. O living para o sujeito (nós) em "O Mar no Living" se coloca como uma paisagem surrealista. Nele o irreal surge pelo alargamento do espaço poético, ou seja, o living contendo o mar

16 de peixes adestrados
 17 que observam a lei
 18 de viventes em casa

Esse living em que o emissor "nós" não sabe se é "o mar que se retira" ou se "nós é que emergimos" é substituído, no poema "O Living", por um onde tudo depende de "nós"

14 Se nos sabemos eleger
 15 coisas e seres.

 23 Sala de viver
 24 na opção de viver
 25 a graça de viver.

Estes livings nos diferentes poemas se dizem como espaço poético, espaço mítico.

No terceiro poema, "O Quarto dos Rapazes", outros assuntos se acham condensados em "uma TV que se repete" que nos remete aos meios de comunicação de massa nos poemas, "Ao

Deus Kom Unik Assão" e "Museu Vivo". E "cavalo aeromítico " nos lembra o poema "XVII/Aventura do Cavalo-de-Pau". Pode-se também inferir que

1 Uma desordem que se espraia

2 um ordem que se concentra

aponta para a "desordem" dos vários assuntos e temas espraiados no "corpus" e que se concentram na "ordem" de cada poema, perfazendo a harmonia da obra em leitura.

No poema, "O Quarto de Pedro", outros assuntos dos vinculados no "corpus" em questão aparecem como, p.ex. assuntos nacionais. Estes metaforicamente no nome "Pedro" que nos lembra D. Pedro, imperador do Brasil, como se pode ser nos versos abaixo:

2 balançam no ar de Pedro notícias do Brasil

6 Tesouros do imperador depositam-se por toda parte

8 O império mergulha em sonhos interplanetários.

Ainda nos lembrando assuntos nacionais, tem-se as expressões "notícias do Brasil", "rede baiana". Ligado a assuntos gerais, tem-se a expressão "sonho interplanetário" que nos remete ao poema "O Homem; AS Viagens".

Desse modo, distribui em "fibrilhas" assuntos anteriores, nacionais e gerais concentrados metaforicamente.

Estes quatro primeiros poemas do subconjunto "Aspectos de uma Casa", como vimos, metafórica ou metonimicamente nos remetem a assuntos ventilados no "corpus" em leitura. No entanto, os dois últimos poemas, "O Quarto de Maria" e "O Quarto de Banho" adensam metaforicamente a atmosfera poética dos quatro poemas anteriores, como a dizer que a possível referencia

cialidade deles são pretextos no imaginário poético.

O poema, "O Quarto de Maria", síntese da casa, é o menor poema do "corpus" em leitura. É um dístico.

- 1 Toda a casa aqui se resume:
- 2 A idéia torna-se perfume.

Uma vez que "casa" condensa em seus aspectos os sessenta e sete poemas anteriores, estes estão figurados no dístico acima. Não como enunciados, expressões ou palavras, mas como essência ou seja Poesia, transcendência na medida em que "A idéia torna-se perfume". E a Poesia metaforicamente não é apenas "perfume" é a "pomba" que, no poema "O Quarto de Banho",

- 2 assiste ao esguicho da água
- 3 à canção das torneiras
- 4 ao glissiglissar dos sabonetes
- 5 à purificação dos corpos
- 6 e voa.

A pomba-poesia assiste à vida com seus cantos ("canção das torneiras"), seus barulhos (glissiglissar dos sabonetes) e "a purificação dos corpos", dos homens por meio da poesia e das artes em geral.

Ainda no poema "O Quarto de Banho", observa-se que o "voa", último verso do poema, ao mesmo tempo que diz o "corpus" em leitura miniaturado em aspectos de uma casa (cf. comentário sobre o poema "Criação"), di-lo também como obra aberta, na medida em que o vôo da pomba-Poesia parece buscar novo espaço poético, um novo livro de poesias

- 1 A pomba pousa no basculante
- 2 assiste...

- 6 e voa.

Numa visão panorâmica dos seis poemas desse subconjunto, observa-se que tal qual na obra em leitura apontam para temas profundamente líricos como, p.ex., o jogo entre real/irreal. Este é possível de ser detectado no confronto entre os poemas. Assim os poemas "O Quarto dos Rapazes" e "O Quarto de Pedro" nos dão a ilusão de referencialidade. Isso pode ser observado nos versos abaixo:

- 1 Uma desordem que se espraia
- 2 uma ordem que se concentra
- 3 uma TV que se repete
- 4 uma cama que se desdobra

("O Quarto dos Rapazes")

- 3 O quarto flutua entre posters e cadernos de geografia
- 4 a rede baiana balança na varanda aberta

("O Quarto de Pedro")

Nesses versos acima, apesar das metáforas "uma ordem que se concentra" e "O quarto flutua", tem-se a ilusão de quartos de rapazes com suas desordens e decorações. Essa aparente referencialidade, vista antes, nos lembra a do primeiro capítulo, "Contexto sócio-cultural". Todavia, nos poemas "Criação", "O Living", "O Quarto de Maria" e "O Quarto de Banho" dominam elementos predominantemente líricos, quase oníricos como nos exemplos:

19 Ajudemos Maria (dizem eles
 20 no dizer sem nome dos objetos)
 21 a compor sua casa
 22 como de um baralho de sons
 23 se compõe a estrutura musical.

("Criação")

6 Passeia a vista descansada
 7 em coisas afetuosas
 8 vindas de muitas partes para ouvir
 9 sem o menor ruído
 10 mas participando do colóquio.

("O Living")

1 Toda a casa aqui se resume:
 2 A idéia torna-se perfume.

("O Quarto de Maria")

1 A pomba pousa no basculante
 2 assiste ao esguicho da água
 3 à canção das torneiras.

("O Quarto de Banho")

Nesses exemplos domina uma atmosfera profundamente lírica como a que encontramos no capítulo "Predominantemente Líricos". E o jogo real/irreal deles nos remete a similar processo nos capítulos "Quixote e Sancho, de Portinari" e "Artistas".

Um outro aspecto condensado nesses seis poemas, aponta

do no início, é a variabilidade do emissor em diferentes máscaras "nós", virtualidade, etc. Dinamiza esse subconjunto e simultaneamente reflete similar processo no "corpus" em leitura.

Se fossemos enumerar os diversos e possíveis liames e todos os movimentos que surgem entre esse subconjunto e os sessenta e sete poemas anteriores, não esgotaríamos. Pode-se, no entanto, concluir que "Aspectos de uma Casa" se coloca realmente como miniatura dos poemas anteriores. Nessa transformação em miniatura, os poemas são, ao mesmo tempo, centros de convergência e de radiação. São centros de convergência na medida em que condensam, como vimos, a problemática poético-humana da obra em questão. São radiação à proporção que podem metaforizar a casa física do Poeta como observatório do mundo e a própria obra. Desse modo essa miniatura, aspectos de uma casa, em sua dinâmica polissêmica

"permite ao poeta habitar o universo. Ou dito de outra maneira, o universo vem habitar sua casa"(20)

sua obra.

Assim, a miniatura de "Aspectos de uma Casa" engloba simultaneamente o mundo com toda sua complexidade e o universo da obra em leitura, em seus diferentes aspectos.

Em síntese, tem-se um microcosmos (seis poemas) condensando, de modo harmonioso e singular, um macrocosmos (os sessenta e sete poemas anteriores). Isso justifica a nossa colocação desse subconjunto, "Aspectos de uma Casa" no final do

²⁰Idem, ibidem, p.231.

trabalho. E talvez explique a colocação por Drummond no final da obra e com este título.

O poema, "Paisagem: como se faz", se coloca como fechamento deste último capítulo por duas razões básicas. A primeira está relacionada a própria sistema do trabalho, ou seja, uma leitura mais detalhada de um poema em cada final de capítulo (Cf. p. 2). A segunda razão se prende ao fato de que este poema sintetiza metaforicamente o fazer poético. Isto se realiza, na medida em que o Poeta mostra ao leitor o processo de recriação poética da realidade, como se verá no decorrer da leitura a seguir.

Paisagem: como se faz

- I 1 Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
2 vacante, a semear
3 de paisagem retrospectiva.
- II 4 A presença da serra, das imbaúbas,
5 das fontes, que presença?
6 Tudo é mais tarde.
7 Vinte anos depois, como nos dramas.
- III 8 Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
9 fibrilhas de caminho, de horizonte,
10 e nem percebe que as recolhe
11 para um dia tecer tapeçarias
12 que são fotografias
13 de impercebida terra visitada.
- IV 14 A paisagem vai ser. Agora é um branco
15 a tingir-se de verde, marron, cinza,
16 mas a cor não se prende a superfícies,
17 não o modela. A pedra só é pedra
18 no amanhecer longínquo.
19 E a água deste riacho
20 não molha o corpo nu:
21 molha mais tarde.
22 A água é um projeto de viver.

V 23 Abrir porteira, Range. Indiferente.
 24 Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
 25 Um dia este silêncio-vaca, este ranger
 26 baterão em mim, perfeitos,
 27 existentes de frente,
 28 de costas, de perfil,
 29 tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
 30 O que há com você?
 31 E não há nada
 32 senão o som-porteira, a vaca silenciosa

VI 33 Paisagem, país
 34 feito de pensamento da paisagem,
 35 da criativa distância espacitempo,
 36 à margem de gravuras, documentos,
 37 quando as coisas existem com violência
 38 mais do que existimos: nos povoam
 39 e nos olham, nos fixam. Contemplados,
 40 submissos, dela somos pasto,
 41 somos a paisagem da paisagem.

O termo paisagem acha-se dicionarizado, dentre outras, sob duas acepções: como desenho, quando representa um lugar campestre e como trecho literário de assunto campestre. O poema "Paisagem: como se faz" está mais ligado à primeira acepção, porque não se coloca como "assunto" mas como signo de, ou mais precisamente como processo de composição de paisagem, o "como se faz". Que paisagem é esta? Vejamo-la no decorrer da leitura.

O poema em leitura é alostrófico e em versos livres. O interior dos versos, em geral, nas estrofes, é marcado por contra-rejets ou pausas menos fortes, assinaladas por vírgulas ou dois pontos. Daí um ritmo predominantemente staccato, i.é, que coloca em relevo, na tessitura do poema, elementos do código pictórico, como "espaço", "figuras", "perspectivas"; e retóricos como "interrogações", "negações", "metáforas"; de grande expressividade como veremos a seguir.

A primeira estrofe começa com uma interrogação - "Esta paisagem"? - Nesta pergunta a interrogação parece pensar a paisagem que se vai configurar e, ao mesmo tempo, se coloca como pedra de toque a despertar a consciência do leitor para o que se segue, ou está sendo questionado, como ocorre em poemas anteriores. Todavia, a "deixis" demonstrativa "Esta" simultaneamente se relaciona à primeira pessoa e parece apontar para uma paisagem próxima e real. Mas a "resposta" a esta pergunta destrói esta última possibilidade, porque

- 1 Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
- 2 vacante, a semear
- 3 de paisagem retrospectiva.

Mostra, assim, que o presente lírico soma em si o passado.

Nesta primeira estrofe, o ritmo staccato auxiliado pelos enjambements coloca em relevo os elementos pictóricos para a composição de uma paisagem: a inexistência de ("Não existe") e o espaço vazio ("espaço vacante") a ser semeado.

A metáfora de verbo "semear paisagem" parece apontar para o caráter polissêmico do enunciado poético. Semeiam-se, p.ex., grãos de milho, mas a espécie é uma só, milho, como

uma é a espécie de material usado no poema, a palavra, mas gerando na "semeadura" poética vários significados.

O qualificativo de paisagem "retrospectiva" gera a impressão de perspectiva, distância, outro elemento relacionado ao código pictórico. Mas o que o adjetivo mostra ao receptor é que a paisagem poética é mediatizada e não imediata, daí não existir como "Esta paisagem", realidade aqui e agora, mas como vir a ser.

A segunda estrofe, como a anterior, destaca pelo ritmo as figuras da paisagem, mas negando-as.

4 a presença da serra, das imbaúbas,
 5 das fontes, que presença?
 6 Tudo é mais tarde.
 7 Vinte anos depois, como nos dramas.

Nega as figuras, porque a segunda estrofe que é uma quadra, coloca-as no primeiro dístico de maneira antitética. Ao mesmo tempo que parece afirmar a presença delas, nega-as por meio da interrogação: "que presença?" Esta parece trazer condensada a seguinte expressão: "Que presença é esta, se a paisagem não existe? Esta negação implícita recompõe a idéia de inexistência da paisagem da primeira estrofe. O dístico seguinte reforça a idéia de inexistência da paisagem:

6 Tudo é mais tarde
 7 Vinte anos depois, como nos dramas.

No "Tudo é mais tarde", o Poeta parece apontar para o aspecto da realidade poética que é recriação do real e não cópia. Esta idéia se torna ainda mais clara na terceira estrofe, co

mo veremos a seguir.

Nos dois primeiros versos da terceira estrofe, tem-se ritmo staccato, similar ao de estrofes anteriores. Aqui coloca em relevo não o objeto paisagem, mas o sujeito em ação. Este aparece metonimizado na expressão "o ver":

8 Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
9 fibrilhas de caminho, de horizonte,

O "ver", metonímia de olhos que "não vêem," neutralizada ainda mais os elementos pictóricos até aqui enfatizados e negados: "paisagem", figuras como "serras", "fontes", etc. O "ver não vê", mas assimila imperceptivelmente. O que "o ver recolhe" é minimizado como que filtrado, "fibrilhas de caminho", de tal modo que ele

10 ...nem percebe que as recolhe
11 para um dia tecer tapeçarias
12 que são fotografias
13 de impercebida terra visitada.

Nestes quatro últimos versos da terceira estrofe, o ritmo, em contraposição ao dos versos anteriores, é fluido. Sugere a idéia de que no lírico há união entre o "eu" e mundo criado, como nos deixa entrever a metáfora de verbo "tecer tapeçaria". Esta aponta para o trabalho poético, a urdidura de poema, com posto de "fotografias/ de impercebida terra visitada". Estes versos recuperam a negação de paisagem como real concreto, e ratificam a idéia subjacente de recriação da realidade.

A quarta estrofe apresenta um ritmo misto, entre staccato e fluído. Aquele enfatiza os elementos do processo pici

tórico, este, aquilo que os transcende.

14 A paisagem vai ser. Agora é um branco
 15 a tingir-se de verde, marrom, cinza,
 16 mas a cor não se prende a superfícies,

Os versos 14 e 15 anunciam, por meio do ritmo staccato, o surgimento da paisagem, e seu espaço "branco". Esta palavra "branco", destacada pelo enjambement, nos remete simultaneamente ao branco da tela, elemento pictural, e ao branco da página onde se tece o poema. Aponta-nos o cromatismo da tela, por meio do "tingir-se de marrom, cinza" e da página como negação daquela, através da disjunção efetiva em "mas" - "mas a cor não se prende a superfícies/não o modela". O ritmo fluído do v. 16 parece dizer esta transcendência do espaço poético que não pode ser modelado ou matizado por cores, no sentido visual real.

A partir do segundo membro do verso 17, as duas realidades, pictórica e poética, se distanciam mais ainda, sobressaindo a realidade poética.

17 A pedra só é pedra
 18 no amanhecer longínquo.
 19 E a água deste riacho
 20 não molha o corpo nu:
 21 molha mais tarde.
 22 A água é um projeto de viver.

Se os versos 19 e 20 são suscetíveis de se ligarem à realidade pictórica, o mesmo não ocorre com os versos 17(parte) , 18, 21 e 22. Já os versos 17(parte) e 18 - "A pedra só é pe

dra/no amanhecer longínquo" - nos lembram em primeiro lugar o polêmico poema "No meio do Caminho" onde "pedra" é sinônimo de acontecimento:

5 Nunca me esquecerei desse acontecimento

6 na vida de minhas retinas tão fatigadas

(AP - Reunião, p. 12)

Em segundo lugar, ao considerar a realidade da "pedra" apenas "no amanhecer longínquo", o Poeta reafirma, de maneira mais densa, as "fibrilhas de caminho" que "o ver recolhe". Assim sendo, a "pedra/no amanhecer longínquo" se nos coloca como acontecimentos assimilados e filtrados à distância pela sensibilidade e inteligência, como os assuntos diversos poetizados no "corpus" em leitura. Muitos dos assuntos tirados da Realidade se transformam em simulacro de.

Ainda na quarta estrofe, observa-se que a "deixis" demonstrativa, "deste", além de ter a mesma função do verso 1, como índice do sujeito e de possível aproximação com o real, já mencionado, aqui nos deixa ver claramente a questão da distância ("paisagem retrospectiva", mais tarde, etc.) e do espaço vazio ("espaço vacante", "banco") não apenas em código, mas pela realização do próprio distanciamento do sujeito de enunciação. A presença deste, nestas quatro primeiras estrofes se faz através da "deixis" demonstrativa - "Esta paisagem? (v. 1) e "deste riacho" (v. 19). Assim o poema iconiza a distância espaço-temporal necessária à criação da paisagem poética. Pode-se dizer que, nesta quarta estrofe, torna-se mais claro o "como se faz" a paisagem, ou seja, pela retomada do passado, pela transformação do material colhido.

A paisagem lírica melhor delineada na quarta estrofe - "A paisagem vai ser" -, embebida de elementos predominantemente pictóricos e, ainda, com certa ênfase dada ao sentido da visão, continua na quinta, mas em outro nível. O ritmo predominantemente staccato coloca em relevo um novo nível da paisagem.

23 Abrir porteira. Range. Indiferente.

24 Uma vaca silêncio. Nem a olho.

No verso 23, trimembre, o ritmo staccato enfatiza os novos elementos da paisagem. O "Abrir porteira" coloca-a sob o signo da dinamicidade, em oposição ao estaticismo dominante nas estrofes anteriores. Nestas, a exceção que parece haver quanto ao estaticismo é no verso oito - "o ver recolhe"(v.8), mas este "recolhe" é sinônimo de assimila e não de pegar, pois "o ver não vê". Trata-se, portanto, de dinamicidade do espírito e não física, gesto de "Abrir porteira."

Voltando à problemática do verso 23, percebe-se que o membro seguinte, "Range", estabelece a diferença capital entre as estrofes anteriores e a quinta. Naquelas, parece predominar a visão; nesta, a audição. A visão é negada no verso 24 - "Uma vaca-silêncio. Nem o olho" - Esta negação, primeiro, ratifica o verso 8 - "o ver não vê" (cf. p. 203). E em segundo lugar, mostra que os elementos pictóricos se colocam como pretexto, na medida em que são códigos que explicam o processo de criação da paisagem poética. O terceiro membro, "Indiferente", coloca o receptor sob o signo de uma espécie de distanciamento indefinível. Parece ser mais psíquico que

parcialmente definível, como o "mais tarde", "vinte anos depois", das estrofes anteriores.

O verso 24 lança o receptor no imaginário poético puro. A metáfora "Uma vaca-silêncio, primeiro membro do verso, num plano superficial, nos lembra uma figura da paisagem. Num plano profundo, pela composição da palavra, nome composto de dois substantivos, nos leva a pluripossibilidades significativas. Uma das possibilidades é da expressão "vaca-silêncio", metaforizar todo o processo poético de composição da paisagem. A "vaca é animal que remoe o alimento. Assim, se a paisagem "é mais tarde", se "o ver recolhe/fibrilhas de caminho", ela surge do "remoer" silencioso do material colhido, assimilado e transformado em matéria prima pelo Poeta, tal qual o alimento ingerido pela vaca se lhe torna nutriente.

Conclui-se que "vaca-silêncio" é metáfora do próprio processo criativo. Daí o "Nem a olho" (v. 24), porque ela inexistente para o emissor como realidade concreta.

Ainda, na quinta estrofe, em contraposição às anteriores, aparece de modo explícito, o emissor-sujeito, na primeira pessoa do singular - "Nem a olho". A presença do emissor nesta estrofe é profundamente significativa, na medida em que ele, representado também no "embrayer" "em mim", se coloca como receptáculo dos elementos que compõem a paisagem poética. Vejam-se os versos abaixo:

25 Um dia este silêncio-vaca, este ranger
 26 baterão em mim, perfeitos,
 27 existentes de frente,
 28 de costas, de perfil,

- 29 tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
 30 O que há com você?
 31 E não há nada
 32 senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

A fusão do objeto no sujeito é marcado pelo ritmo predominantemente staccato. Este enfatiza cada detalhe do processo poético, em sua concretude e envolvimento. Os elementos recolhidos, assimilados pelo emissor envolvem-no por todos os lados. São sensíveis e "concretos" em sua nova realidade, a poética. São "tangibilíssimos". São signos.

O acabamento cíclico da quinta estrofe, pela retomada modificada de seus dois primeiros versos, 23 e 24, iconiza o processo de assimilação criativa. Os "abrir porteira. Range" (v. 23), colocados como dois sintagmas autônomos pela presença do ponto, transmutam-se em "som porteira" (v. 32). E a "Vaca-silêncio" (v. 24), composta de dois substantivos, transforma-se em "vaca silenciosa" (v. 32). Torna-se, assim, mais claro, pela mudança do substantivo silêncio em adjetivo, a metáfora do "remoimento" silencioso do material colhido da realidade pelo Poeta já que "silenciosa" passa a predicativo de vaca, algo inerente como inerente é o dom do Poeta de dar sentido à realidade poetizada que instaura.

Em resumo, a condensação acima processada realiza-se, não apenas em relação aos sintagmas, mas na fusão de dois versos em um só:

- 23 Abrir porteira. Range...
 24 Uma vaca-silêncio...

em

32 senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

A última estrofe se coloca como síntese das anteriores, ratificando a existência da paisagem poética, não como cópia do real, mas como mentação, paisagem feita de palavras.

Os nove versos que compõem esta estrofe correspondem a uma recuperação das estrofes anteriores. Mas dão maior amplitude à palavra "paisagem" e tornam mais claro o processo de "disposição anímica", como se verá a seguir.

A amplitude revela-se, primeiro pela colocação de paisagem como país - "Paisagem, país". É interessante observar que, por um lado, paisagem e país derivam de "país" em francês - "pays" → "paysage". Por outro lado, em Belas Artes (pintura), país acha-se dicionarizado com o sentido de painel representando países, paisagem, além da acepção comum de nação, pátria. Assim o geral e o particular se fundem.

Em segundo lugar, a amplitude revela-se no ritmo aliterante:

33 Paisagem, país

34 feito de pensamento da paisagem.

Esta amplitude da "paisagem, país", feita "de pensamento da paisagem" aponta para a paisagem lírica, o imaginário poético ou como diz Staiger:

"Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas não tem chão, nem terra como base."²¹

²¹ STAGIER, E. Conceitos Fundamentais da Poética. Rio, Tempo Brasileiro, 1972. Tradução de Celeste A. Galeão).

E na paisagem drummondiana, encontramos também o som("Range".)

Tem-se, então, paisagem não como na pintura

"mas no máximo como visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de tempo e espaço."²²

Há na paisagem poética o poder de reversibilidade das coisas, das palavras, como vimos acima, na reversão dos versos 23 e 24 no 32. Na paisagem lírica, os fatos próximos e distantes se misturam espacial e temporalmente na mentação como dizem os versos abaixo:

33 Paisagem, país
 34 feito de pensamento da paisagem,
 35 dá criativa distância espacitempo,
 36 à margem de gravuras, documentos,
 37 quando as coisas existem com violência
 38 mais do que existimos:...

A anulação espaço-temporal é iconizada na aglutinação "espacitempo" (v. 35). Desse modo, o distante, como o que está perto, torna-se presente, aqui e agora na realidade lírica. São os

"saltos da imaginação (...) Mas tais movimentos são saltos apenas para a intenção e para o espírito pensante. A alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados, nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na "disposição anímica" lírica."²³

Esta "disposição anímica" cria, no poema, a reversibilidade sujeito-objeto na medida em que o objeto lírico, poema, no

²² Idem, p.45.

²³ Idem, ibidem, p.45-46.

seu processo de mentação criativa eleva o sujeito ao nível do objeto contemplado, numa atitude de transcendência.

37 quando as coisas existem com violência
 38 mais do que existimos: nos povoam
 39 e nos olham, nos fixam. Contemplados,
 40 submissos, delas somos pasto,
 41 somos a paisagem da paisagem.

Valendo-se de um código pictórico em "Paisagem: como se faz", o Poeta mostra que na paisagem lírica inexiste a distância entre o poeta e aquilo de que fala, ou seja, que para o lírico "uma paisagem é um estado de alma". Dessa maneira, seu "contemplados" (v. 39) nos induz à mentação como reflexo, i.é, à projeção do sujeito no objeto, já que a "disposição a nímica" faz com que o sujeito esteja nas coisas e estas ne le.²⁴ O objeto é a imagem do sujeito, "a paisagem da paisagem". Neles, sujeito e objeto, o particular e o universal se adensam por meio da linguagem metafórica. Se determinados elementos podem nos ligar ao aqui, a um possível referencial "à margem de gravuras e documentos" como reais, por exemplo, numa extra-polação ao poema em leitura, a pintura de Portinari ou assuntos sociais, este particular se universaliza por metaforizar dados gerais, como o questionamento lírico ou humano.

"Paisagem: como se faz" se concretiza pela anulação da distância espaço-tempo entre sujeito e objeto na tessitura do poema.

²⁴ Idem, ibidem, p.59.

A composição do poema, numa espécie de contraponto, negando o código pictórico e afirmando o poético, mostra como se compõe a paisagem lírica. Se a perspectiva do pictórico é no espaço e imediata, a do lírico é no espaço-tempo e mediada, "mais tarde", "vinte anos depois". Desse modo, as três primeiras estrofes iconizam a primeira parte do processo de composição lírica da paisagem, ou seja, o assimilar imperceptível da realidade pelo sujeito

- 11 para um dia tecer tapeçarias
- 12 que são fotografias
- 13 de impercebida terra visitada.

Nestas estrofes, como vimos, predomina uma estaticidade aparente, pois o espírito, "o ver recolhe/fibrilhas", realiza o processo de mentação, de "remoemento" da realidade.

As duas últimas estrofes iconizam o "um-no-outro" em sua dinâmica

- 37 quando as coisas existem com violência
- 38 mais do que existimos: nos povoam.

Pode-se concluir que o poema "Paisagem: como se faz" metaforiza em primeiro lugar o processo poético em geral; em segundo lugar, a própria obra em leitura. Assim, o questionamento e visão dos assuntos, p.ex., geral (comunicação de massa), particular (Brasil) ou poético (jogo do real/irreal, processo repetitivo) constituem "fibrilhas" recolhidas no caminho-vida de Drummond. Estas "fibrilhas", como nos mostrou a leitura do poema, são distanciadas no tempo-espaço, sofrendo processo de depuração. E só depois, a "disposição anímica" realiza o processo de concretude do poema, da obra.

Em síntese, a paisagem lírica se realiza num filtrar de realidades e só tecidas à distância do espaço-tempo de suas possíveis referencialidades. A distância espaço tempo "purifica" a paisagem lírica do imediato, da referencialidade. Transforma-a numa nova paisagem, numa nova realidade simulacro da recolhida no "caminho".

CONCLUSÃO

Nesta leitura de As Impurezas do Branco, vimos que por meio das realizações do eu lírico em sujeito de enunciação claro ou virtual, ou em "Personas diversas, Quixote, Sancho, Maria, etc., se concretiza a visão de mundo do Poeta. Esta visão de mundo se coloca em forma de pirâmide invertida. Começa com assuntos gerais até chegar a um particular, aspectos de uma casa, englobando os mais diversos problemas: comunicação de massa, Deus, real/irreal, repetição, Minas, etc.

A presença da problemática brasileira (particular), social e metafísica (geral) marca a adesão do Poeta presente no seu tempo, "preso à vida", num estar com os outros homens:

- 3 Estou preso à vida e olho meus companheiros
- 4 Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças
- 5 Entre eles, considero a enorme realidade.

("Mãos Dadas" - SM - Reunião)

A "enorme realidade" e "esperanças" estão figuradas na pirâmide invertida acima mencionada. Nela o Poeta elege a

poeticidade por meio de procedimentos e recursos retóricos diversos. Estes ao mesmo tempo que "deformam" os assuntos ou temas re-velam, às vezes, a face oculta da ideologia dominante e a posição contra-ideológica do Poeta. A posição contra-ideológica é resistência à "falsa ordem" e é a medula da tessitura da obra lida. A resistência se processa por meio de recursos retóricos como ironia, paradoxos, etc. e de procedimentos estilísticos diversos. Mas esta resistência, em termos de procedimentos, como vimos, se liga principalmente à frase, criando um fosso entre a linguagem comum de caráter informativo e claro, e a linguagem poética opaca, ambígua. A forma de resistência inserida na frase se manifesta principalmente pela eliminação do verbo. Vimos este procedimento, predominar em vários poemas, como, por exemplo, em "Diamundo", "Tiradentes", "V/Um em Quatro". Este inteiramente nominal. Vimos também no "corpus" lido que tal procedimento enfatiza os objetos como realidades poéticas, e que devem permanecer desligados de qualquer temporalidade referencial, imediata, mas que englobe o tempo em suas três dimensões: passado, presente e futuro.

Vimos neste cosmos que é a obra em questão, toda complexidade poético-humana, tecida por uma linguagem eivada de clichês. A adoção de clichês como dinâmica poética, num processo de derrogação e revitalização do código poético, por um lado, simultaneamente, revaloriza a linguagem comum e insere a obra no contexto lingüístico brasileiro. Por outro lado, a adoção de clichês, aliada a assuntos do contexto cultural, como comunicação de massa, figura os elementos "impuros" que a maculam. Mas na recriação poética, como foi vis

to, clichês e assuntos aparentemente referenciais ganham novas e singulares possibilidades significativas e interpretativas.

Entremeado a problemas "maculadores" do poético ou independente deles, está um questionamento estético não só dos códigos não-literários, mas do próprio código poético. Vimos, por exemplo, nos capítulos sobre "Quixote e Sancho, de Portinari" e "Artistas". Este último nos mostrou de modo um pouco mais claro como se processa o "estar-no-mundo" da arte de Drummond. Isto ocorre na medida em que, tecendo características pessoais e artísticas como códigos a dizer o Artista e sua arte, diz em parte seu processo criativo. O "corpus" lido, como vimos, traz marcas idiossincrásicas de suas vivências interioranas, como, p.ex., o poema "Canto Mineral". Este, metalingüisticamente, se liga de modo sutil a poemas de obras anteriores em que aquelas vivências estão mais nítidas. Isto sem que nos esqueçamos das vivências urbanas, vistas, p.ex., nos poemas "Diamundo" e "Pagamento". Destes, principalmente a obra lida parece ser "a Passionata de nosso tempo".

Drummond ao fechar a obra em questão com "Aspectos de uma Casa", como fizemos com nosso trabalho, metaforiza não só o "corpus" lido na miniatura de aspectos de uma casa, mas metaforiza a si mesmo. Mas o Poeta não é o habitante fechado em sua casa com um binóculo para o mundo. Não. Se o mundo habita na sua "casa-obra", ele habita no mundo no sentido de não só denunciar os desmandos, mas também de assumir as incongruências dele. Este assumir se revela no "corpus", como vimos de maneira mais ou menos explícita, no "ilhamento" de

sujeito de enunciação claro, "eu" ou "nós", em enunciados poéticos predominantemente de emissor virtual. Ocorre, p.ex., nos poemas "Motivos de Bianco", "Tiradentes", "Deus Triste", "O Living". O "ilhar" de sujeito claro num enunciado em terceira pessoa parece refletir o dizer do Poeta ao leitor: "Somos todos culpados, eu e você." Mas ele, como diz Alcides Villaca, consciente da "culpa", procura "resguardar ainda alguma mitologia (que se chama Amor, Fraternidade, Aurora)" e, ao mesmo tempo, busca despertar no leitor a consciência desta mitologia a resguardar.

Podemos concluir que a obra lida prova a crença de Drummond na Palavra, no Homem e no Mundo. Ela é a "Paisagem, país" por meio da qual o Poeta distende, no "cipó telúrico" e universal, a "semente de amor explodindo em cântico", constituindo o tom maior da obra lida onde

28 Viver
 29 é ver sempre de novo
 30 a cada forma
 31 a cada cor
 32 a cada dia
 33 o dia em flor no dia.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970. Tradução de Alfredo Bosi.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. As Impurezas do Branco. Rio, José Olympio, Brasília/INL, 1973.
- _____. Obra Completa. Rio, Aguilar, 1967.
- _____. Reunião - 10 Livros de Poesia. Rio, José Olympio, 1974.
- _____. Boitempo I & A Falta Que Ama. Rio, José Olympio, 1976.
- _____. Menino Antigo (Boitempo II). Rio, José Olympio, 1978.
- ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre. Ed. Globo. 1976. Tradução de Eudoro de Sousa.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BACHELARD, D. Gaston. "A Poética do Espaço" in Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978. Tradução de Joaquim José M. Ramos.

- BARTHES, Roland. El Placer del Texto. Madrid, Siglo XXI, 1974. Traducción de Nicolás Rosa.
- BENVENISTE, Émile. Problemas de Lingüística Geral. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. da USP, 1976. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri.
- BORBA, Francisco da Silva. Pequeno Vocabulário de Lingüística Moderna. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. da USP, 1971.
- BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BRAYNER, Sônia. Carlos Drummond de Andrade - Seleção de Textos. Rio, Civilização Brasileira, 1978 (Fortuna Crítica, Vol. 1).
- BRIK, Ossip. "Ritmo e Sintaxe" in Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre, Ed. Globo, 1973. Tradução de Ana M. R. Filipouski et alii.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. Dicionário de Filologia e Gramática. Rio, J. Ozon Editor, 1964.
- CAMPOS, Haroldo. "Drummond Mestre de Coisas" in Metalinguagem. Petrópolis, Vozes, 1967.
- _____ et alii. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- CARONE NETTO, Modesto. Metáfora e Montagem. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. "Inquietudes na Poesia de Drummond" in Vários Escritos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.
- CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel. Dom Quixote de la Mancha. São Paulo, Abril Cultural, 1981. Tradução de Viscondes de C. e Azevedo.
- CHARAUDEAU, Patrick. "Significação e Sentido" in Acta Semiótica et Lingvistica. Vol. I, nº 1 - São Paulo, Revista Internacional de Semiótica e Lingüística, 1977.

- CHAUÍ, Marilena. O que é Ideologia. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- CHOCIAY, Rogério. Teoria do Verso. São Paulo, McGraw Hill do Brasil, 1974.
- COHEN, Jean. Estruturas da Linguagem Poética. São Paulo, Cultrix e Ed. da USP, 1974. Tradução de A. Lorencini e A. Arnichand.
- COURTÉS, Joseph. Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva. Coimbra, Livraria Almediana, 1979.
- CUNHA, Celso. Gramática da Língua Portuguesa. Rio FENAME, 1972.
- DUBOIS, J. et alii. "Poesie et Ideologia" in Rhétorique de la Poesia. Bruxelas, Ed. Complex, 1977.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan. Dicionário das Ciências da Linguagem. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973. Tradução de Antônio J. Massano et alii.
- ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. São Paulo, Perspectiva, 1976. Tradução de Pérola de Carvalho.
- _____. As Formas do Conteúdo. São Paulo, Perspectiva e Ed. da USP, 1974. Tradução de Pérola de Carvalho.
- ENKVIST, Nils Erik et alii. Linguística e Estilo. São Paulo, Cultrix, 1970. Tradução de Wilma A. Assis.
- FONAGY, Ivan. "La Langage Poétique: Forme et Fonction" in Diogene (51). Paris, Gallimard, 1965.
- FREIXEIRO, Fábio. "Drummond, Artesão em Corpo e Alma" in Dispersos - Literatura Brasileira. Rio, Tempo Brasileiro, INL/MEC, 1980.
- FRIEDRICH, Hugo. La Estrutura de la Lírica Moderna. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974. Traducción de Joan Petit.
- GANS, Eric. "Naissance du Moi Lyrique - féminin au masculin"

- in Poétique (46). Paris, Seuil, 1981.
- GARCIA, Nice Seródio. Criação Lexical en - Carlos Drummond de Andrade. Rio, Ed. Rio, 1977.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semântica Estrutural. São Paulo, Cultrix e Ed. da USP, 1973. Tradução de H. Osakape e I. Bleskstein.
- _____. "Sobre o Sentido" in Sobre o Sentido - Ensaio Semióticos. Petrópolis, Vozes, 1970. Tradução de Ana Maria S. Fernandes.
- GUIMARÃES, Fernando. Linguagem e Ideologia. Porto, Editorial Inova, 1972.
- HAMBURGER, Käte. A Lógica da Criação Literária. São Paulo, Perspectiva, 1975. Tradução de Margot P. Malnic.
- HOUAISS, Antônio. "Introdução a Carlos Drummond de Andrade" in Reunião. Rio, José Olympio, 1974.
- _____. "Drummond", "Qual Prefácio" e "Sobre uma Fase de Carlos Drummond de Andrade" in Drummond mais Seis Poetas e um Problema. Rio, Imago Editora, 1976.
- HUIZINGA, Johan. "O Jogo e a Poesia" e "A Função da Forma Poética" in Homo Ludens. São Paulo, Perspectiva e Ed. da USP, 1971. Tradução de João Paulo Monteiro.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, Satire, Parodie une Approche Pragmatique de l'Ironie" in Poétique (46). Paris, Seuil, 1981.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética" in Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1970. Tradução de I. Bleskstein e J. P. Paes.
- JAUSS, Hans Robert et alii. A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção. Rio, Paz e Terra, 1979. Tradução de Luiz C. Lima.
- JENNY, Laurent. "La Stratégie de la Forme" in Poétique(27). Paris, Seuil, 1976.

- JUNKES, Lauro. A Narrativa Cinematográfica. (Introdução à Linguagem e Estética cinematográfica). Florianópolis, 1979. (Mimeografado).
- KAYSER, Wolfgang. "Conceitos Fundamentais Quanto ao Conteúdo" e "Formas Lingüísticas" in Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra, Sucessor, 1967. Vol. I. Tradução de Paulo Quintela.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. São Paulo, Perspectiva, 1974. Tradução de Lúcia H. França.
- _____. "Semánálise e Produção de Sentido" in GREIMAS, A. Julien et alii. Ensaio de Semiótica Poética. São Paulo, Cultrix e Ed. da USP, 1975. Tradução de Heloysa de L. Dantas.
- LAUS, Lausimar. O Mistério do Homem na Obra de Drummond. Rio, Tempo Brasileiro, Brasília/INL, 1978.
- LAUSBERG, Heinrich. Manual de Retórica Literária. Madrid, Editorial Gredos, 1967. Traducción de José P. Riesco. Vol. II.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra, Livraria Almedina, 1975. Tradução de J. C. Seabra Pereira.
- LEVIN, Samuel. Estruturas Lingüísticas em Poesia. São Paulo, Cultrix, 1975. Tradução de José P. Paes.
- LEVI-STRAUSS, Claude. "A Ciência do Concreto" in O Pensamento Selvagem. São Paulo, Cia. Ed. Nacional e Ed. da USP, 1970. Tradução de Maria Celeste da C. e Souza e Almir de O. Aguiar.
- LINS, Álvaro. "A Poesia Moderna e um Poeta Representativo" in Os Mortos de Sobrecasaca. Rio, Civilização Brasileira, 1963.
- LOTMAN, Juri. La Structure du Text Artistique. Paris, Gallimard, 1973. Traduction de Anne Fournier et alii.

- LOTMAN, Juri et alii. Semiótica Russa. São Paulo, Perspectiva, 1979. Tradução de A.F. Bernardini et alii.
- LYRA, Pedro. Literatura e Ideologia. Petrópolis, Vozes, 1979.
- MARTINS, Hércio. A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio, José Olympio, 1968.
- MARTINET, André. Elementos de Lingüística Geral. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972. Tradução de Jorge M. Barbosa.
- MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo, Cultrix, 1974. Tradução de Décio Pignatari.
- _____ et FIORE, Quenti. O Meio são as Massa-gens. Rio, Record. Tradução de Ivan P. de Martins.
- _____ & PARKER, Harley. O Espaço na Poesia e na Pintura - através do Ponto de Fuga. São Paulo, Hemus, 1975. Tradução de Edson Bini et alii.
- MELO, Gladstone Chaves de. Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa. Rio, Padrão-Livraria Editora, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme. Verso Universo em Drummond. Rio, José Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975. Tradução de Marly Oliveira.
- _____. Formalismo e Tradição Moderna - O Problema da Arte na Crise da Cultura. Rio, Forense-Universitária, São Paulo, Ed. da USP, 1974.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Cultrix, 1974.
- MOLES, Abraham A. "Teoria da Complexidade e Civilização Industrial" e "Sócio-Dinâmica e Política do Equipamento Cultural na Sociedade Urbana" in Civilização Industrial e Cultura de Massas. Petrópolis, Vozes, 1973. Tradução de Maira Cecília B. Neves.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. "Carlos Drummond de Andrade e a Obscuridade" in A Palavra Essencial. Estudos sobre Poesia. São

- Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1965.
- MORAES, Emanuel de. Drummond Rima Itabira Mundo. Rio, José Olympio, 1972. (Coleção Documentos Brasileiros).
- PALMIER, Jean Michel. Lacan. São Paulo, Melhoramentos e Ed. da USP, 1977. Tradução de Edson L. de Sousa.
- PAZ, Otávio. "La Nueva Analogia" in Eco (92). Bogotá, Buchhols, 1967.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, Crítica, Escritura. São Paulo, Ática, 1978 (Ensaio 45).
- PIGNATARI, Décio. Comunicação Poética. São Paulo, Ed. Moraes, 1977.
- PINTO, Antonina C. Os Marcadores da Enunciação: sua Realização no Discurso Escolar. Dissertação em Mestrado em Linguística, UFSC, 1980 (Mimeografado).
- PÓLVORA, Hélio. "Caminho da Poesia" in Graciliano, Machado, Drummond & Outros. Rio, Francisco Alves, 1975.
- POTTIER, Bernard et alii. Estruturas Lingüísticas do Português. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da Obra Literária. Rio, Forense, 1969.
- REGIS, Maria Helena Camargo. Linguagem e Versificação em Broquéis. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976.
- REIS, Carlos. "Análise Semiótica" in Técnicas de Análise Textual. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Drummond, o "Gauche" no Tempo. Rio, Lia/INL, 1972.
- _____. "Modernismo: As Poéticas do Centramento e do Descen-
tramento", organizado por Affonso Ávila, in O Modernismo.
São Paulo, Perspectiva, 1975.
- _____. "Para um novo Conceito de: paródia, parafrase, esti

- lização e apropriação. Rio, PUC - Divisão de Intercâmbio e Edições AET, 003, Abril/80 (Mimeografado).
- SILVA, Vítor M. Aguiar. Teoria da Literária. Coimbra, Livraria Almedina, 1969.
- SIMON, Iumna Maria. Drummond; uma Poética do Risco. São Paulo, Ática, 1978 (Ensaio 43).
- STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais de Poética. Rio, Tempo Brasileiro, 1972. Tradução de Celeste A. Galeão.
- TAVARES, Hênio. Teoria Literária. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1978.
- TELES, Gilberto Mendonça. Drummond - A Estilística da Repetição. Rio, José Olympio, 1970.
- TINIANOV, Iuri. O Problema da Linguagem Poética I - O Ritmo como Elemento construtivo do verso. Rio, Tempo Brasileiro, 1975. Tradução de Maria José A. Pereira e Catarina Barone (Diagrama 5).
- _____. O Problema da Linguagem Poética II - O Sentido da Palavra Poética. Rio, Tempo Brasileiro, 1975. Tradução de Maria José A. Pereira e Caterina Barone (Diagrama 6).
- VILLAÇA, Alcides, C. Oliveira. Consciência Lírica em Drummond. Dissertação em Mestrado em Literatura Brasileira, USP, 1976 (Mimeografado).
- ZUMTHOR, Paul. "Le Carrefour des Rhetoriques. Intertextualité et Rhétorique". Poétique (27). Paris, Seuil, 1976.