

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

A MORTE E A VIDA EM "FAZENDEIRO DO AR",
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do grau de Mestre em Letras -
Literatura Brasileira.

MARIA EMÍLIA LUENEBERG

FLORIANÓPOLIS
SANTA CATARINA - BRASIL
1 9 7 9

A MORTE E A VIDA EM "FAZENDEIRO DO AR",
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MARIA EMÍLIA LUENE BERG

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Letras - Especialidade Literatura Brasileira, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação.

Prof. Celestino Sachet
Orientador

Prof. Celestino Sachet
Coordenador do Curso
de Pós-Graduação

Apresentada perante a Banca Examinadora
composta dos Professores:

Prof. Celestino Sachet

Prof. José Curi

Prof. José Carlos Cechinel

Aos meus pais
Manoel e Ângela
pelo amor.

Ao meu marido Walmy, aos meus
filhos Luiz Emanuel, Maria da
Graça, Maria Lúcia, José Luís,
Maria Emília, Maria Elena e
aos meus queridos netos, pelo
carinho de sempre.

Ao meu irmão Ângelo Miguel,
pelo afeto e encorajamento.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao Professor Celestino Sachet, pela orientação, pelo incentivo e compreensão dispensados durante toda uma vivência universitária;

À Professora Maria Carolina Gallotti Kherig, pela amizade e encorajamento;

À Universidade Federal de Santa Catarina, pelas oportunidades colhidas;

Aos Professores e Colegas de Curso de Pós-Graduação, pelas experiências partilhadas;

Aos caros Colegas do Departamento de Língua e Literatura Vernâculas, pelo interesse demonstrado;

Aos queridos alunos, pela motivação constante;

A Antonio Brito, um amigo, todo o reconhecimento.

R E S U M O

"Fazendeiro do ar" é um convite à compreensão da poesia Drummondiana.

O Sentimento de Morte, contido em todas as páginas do livro, conduz ao desejo de saber a que raízes profundas ele se prende e o que ele significa na história do homem, como habitante da Terra e do Mundo.

Por que o homem morre e o porquê do seu universo de dor são as indagações profundas que intensificam o desejo da Vida, com todas suas cantigas e possibilidades comunicacionais. Ao homem resta a hora do Meio-Dia, hora especial onde se consumam as bodas entre a Vida e a Morte, hora em que se permite o canto e a doçura. Por que a Morte? O significado desta faz indagar de sua presença líquida e desagregadora, numa visão de conjunto da poética de "Reunião". Ela está ali, todo o tempo, a rosa do poema. Assim também a Vida na Morte.

S U M Á R I O

=====

	<u>PÁG.</u>
INTRODUÇÃO	1
1 - EMBASAMENTO FILOSÓFICO, HISTÓRICO E ESTÉTICO	3
1.1 - O Caminho Filosófico	4
1.2 - O Caminho Histórico	23
1.3 - O Caminho Estético	27
1.4 - Conclusão	32
Referências Bibliográficas	36-a
2 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS	37
<u>I Parte</u>	
2.1 - Criação Literária	37
2.2 - O Mito, a Metáfora, a Metonímia e o Símbolo	43
<u>II Parte</u>	
2.1 - O Propósito da Leitura	52
2.2 - A Teoria da Informação Estética	64
2.3 - A simbolização da Poética Moderna, se- gundo Carlos Bousoño	71
Referências Bibliográficas	84

3 - INTRODUÇÃO	89
3.1 - A Morte	90
3.2 - O Tempo	160
3.3 - A Destruição	172
3.4 - A Vida.....	193
3.5.- A Poesia	209
3.6 - Leitura do poema "O enterrado vivo"...	216
3.7 - Leitura do poema "Eterno"	235
3.8 - Conclusão	245
Referências Bibliográficas	248
4 - CONCLUSÃO	258
APÊNDICE - "Fazendeiro do Ar"	262
BIBLIOGRAFIA	283

INTRODUÇÃO

A compreensão da poesia parece ganhar relevo quando se toma consciência da repetição de determinadas características formais. A revelação de que aquela insistência é simbolizadora de uma realidade presente na poética instala-se. Assegurar-se desta realidade e de como ela, pela presença reiterada, compõe a carne dos poemas, foi, no primeiro momento, uma necessidade determinada pelo imperativo de penetração na face oculta.

A percepção de que certas estruturas funcionam como símbolos é que estes se agrupavam semanticamente em algumas constelações especiais, e que se intercomunicavam, comunicando também estas constelações entre si, hierarquicamente, na recomposição lúdica e poética de um mundo desestruturado, é a determinante do trabalho que se pretende. Que espécie de simbologia empregada, como codificar aquele código estético, quais as resultantes do emprego material das formas dispersas no conjunto, como fragmentos resultantes de uma grande quebra, levam-nos à pesquisa. A reflexão parece sugerir que a resposta em Drummond está no afã de recompor o mundo e reunificá-lo pelo som, para o Canto, única resposta possível.

Entre as possibilidades de uma abordagem daquele código específico, buscar-se-á apoio na Teoria da Informação Estética e na concepção de Carlos Bousoño sobre

símbolo dissêmico, caracterizado este como constituído da da quele significante que se compõe de um aspecto lógico, ra cional, e de um aspecto irracional. Entendemos haver cor respondência entre este símbolo e os símbolos equiprováveis, como os denomina a Teoria da Informação Estética.

Tentaremos mostrar que esta correspondência na obra constitui a marca de sua coerência interna e de seu alto teor estético. É nela ainda que se fixa a cosmovi são poética de um ser que acaba por aceitar o Nada como resposta, porque a Vida é ainda a possibilidade de encon tro com a Poesia.

1 - EMBASAMENTO FILOSÓFICO, HISTÓRICO E ESTÉTICO

1.1 - O Caminho Filosófico

1.2 - O Caminho Histórico

1.3 - O Caminho Estético

1 - EMBASAMENTO FILOSÓFICO, HISTÓRICO E ESTÉTICO

1.1 - O Caminho Filosófico

⇒ Afirma William Barret (1) que, tanto para as ci vilizações como para os indivíduos, o fato exterior consti tui a explosão determinada pela acumulação da tensão inte rior, cujos signos já se encontravam presentes, embora ne nhum dos interessados se desse conta de sua presença.

⇒ No Ocidente, a partir da Idade Média, começam a ruir as religiões. A decadência não se deve apenas à per da de fê, por obra da conquista científica, mas correspon de à necessidade da evolução psíquica do homem, como havia advertido Nietzsche, o único dos filósofos do século XIX a compreender o homem. (2)

⇒ Para o homem medieval, a religião representava todo um sistema teológico como uma sólida matriz psicológi ca que rodeava a vida do indivíduo desde o nascimento até a morte. Perder a religião significou perder um sistema completo de símbolos, imagens, dogmas e ritos que possuíam a validade psicológica da experiência imediata. Livre da religião, encontrou-se o homem a braços com um sentimento de desamparo diante de um mundo que já não satisfazia as necessidades de seu espírito. Perdendo o próprio conteúdo psicológico, viu-se o homem impelido à busca de sua inte gridade humana.

A princípio, no Renascimento, o sentimento de desamparo não foi tão pungente, porque o homem se sentia transportado por uma nova e vigorosa visão de domínio sobre a terra. A diferença entre São Tomás de Aquino no século XIII e Kant, em fins do século XVIII, permite concluir que, se, para Tomás de Aquino, todo o mundo medieval e sua vinculação com Deus era transparentemente acessível à razão humana, para Kant (que escreveu até o final do século do iluminismo), os limites da razão humana se haviam contraído de forma extrema.

⇒ Na passagem da Idade Média para a Moderna, estão a ciência, o protestantismo e o capitalismo. O protestantismo, ao eliminar as imagens e símbolos do cristianismo medieval, demonstrou ser a natureza um local de objetos hostis ao espírito. E desespiritualizou a natureza, ao eliminar as imagens simbólicas projetadas sobre ela pela natureza humana. Isto foi o começo da luta moderna que culminou por desnudar o homem. Embora acentuando a consciência religiosa e a necessidade de o homem conquistar o céu pelo puritanismo, separou ao mesmo tempo a consciência religiosa da profunda vida inconsciente de nossa natureza humana total. A ruptura iniciada com a Reforma contribuiu para que o relacionamento do homem com Deus viesse através dos tempos a se converter em relacionamento com o Nada ... Kierkegaard e os seus "Tratado de la Desesperación" y "El Concepto de la Angustia" constituem a fonte culminante de toda a reforma protestante que se iniciara três séculos

antes. "O homem protestante é o fatal encontro do Ocidente com o Nada". (3)

O protestantismo se harmonizou com o espírito do capitalismo: ambos se deram as mãos para o saque e a organização do globo. O processo central de história moderna deve-se à crescente organização racional da vida humana. O capitalismo surge da sociedade feudal com o espírito racional aplicado à organização da produção destinada a obter lucros dos benefícios sobre os custos. O capitalismo separa o homem da terra, em cujo seio concreto ele se sentia seguro. A coletivização do trabalho nas fábricas, a conseqüente sub-divisão das funções humanas, a acumulação populacional nas cidades, o aparato público de organização social, foram conduzindo o homem a um crescente abstracionismo, graças ao qual ele transformou o planeta, aniquilou o espaço e triplicou a população mundial. Como conseqüência: os sentimentos de desenraizamento e vagüidade angustiante. O automóvel e a televisão, acelerando a comunicação e o tempo, transformando o mundo numa aldeia, permitiram a informação quase automática. Esta informação, porém, não corresponde a uma imagem real, pois fornece verdades pela metade. O conhecimento aparente passou a substituir o conhecimento real. Esquecem-se as gentes de que existe uma distinção entre o real e o aparente. Karl Jaspers, em "El hombre en la Epoca Moderna" (4), percebe o significado histórico da vida existencial como uma luta para despertar no indivíduo as possibilidades de uma vida au

tênica é real, face à massificação da sociedade contemporânea. O sentimento do poder sobre o universo experimentado pelo homem medieval, transformou-se numa sensação de debilidade e de decaimento ante o torvelinho que o homem pode desencadear, mas que não é capaz de controlar. Isto se acentua com a consciência de poder explosivo das aquisições bélicas. A primeira guerra mundial foi o princípio do fim da civilização burguesa na Europa. Revelou que a aparente estabilidade, a segurança e o progresso material descansavam sobre o abismo que a filosofia racional não podia prevalecer: o homem europeu se enfrentou consigo mesmo e indagou: que é o homem? Do estado de dissolução surgiu a filosofia existencialista. Cada indivíduo é um ser solitário e desamparado ante sua própria morte. O homem é um estranho entre os homens. É um estranho ante Deus, diante da natureza e do gigantesco aparelho social. A filosofia existencial representa o exame de consciência da época que procura reorientar-se em direção ao seu próprio destino histórico. Alienação, o sentimento de fragilidade e contingência essenciais da vida humana, a impotência da razão, a ameaça do Nada e a solidão e o desamparo do indivíduo ante esta ameaça, são seus termos. "A debilidade do homem é uma das faces da moeda e seu poder, a outra" (5)

No século XX, a ciência trouxe respostas que conferem às ambições do racionalismo algum êxito, mas que exigem do homem uma redefinição do seu tradicional conceito da razão. As ciências ocidentais mais avançadas, a física

e a matemática, trouxeram para o nosso período existencial resultados paradoxais.

O princípio de indeterminação de Heisenberg ⁽⁶⁾ mostra que a nossa capacidade de conhecer e prever circunstâncias, tem limites essenciais e oferece a imagem de uma natureza que, na essência, pode ser irracional e caótica. Segundo o princípio de complementaridade de Bohr ⁽⁷⁾, o elêtron é ao mesmo tempo uma partícula e uma onda. Quanto à matemática, rompe-se o encadeamento lógico mantido entre os pitagóricos e Platão, fonte do racionalismo. O homem moderno sabe que cada sistema matemático que ele constrói está condenado a ser incompleto, segundo Godel ⁽⁸⁾. Os homens não poderão delegar às máquinas computadoras a tarefa de organizar as matemáticas, sempre haverá algo inconcluso e só o homem poderá achar a solução. Se a razão humana não pode encontrar uma base firme nas matemáticas, não a acharã em ciência alguma. "Não há um sistema possível para a vida humana", diz Kierkegaard ⁽⁹⁾.

Em 1927, Heidegger publicou seu livro "O Ser e o Tempo"⁽¹⁰⁾ No mesmo ano Heisenberg apresentou o problema da indeterminação⁽¹¹⁾ [em 1929, Skolen ⁽¹²⁾ revela, em um teorema, que nem mesmo o sistema numérico elementar pode ser formalizado categoricamente. Todo o espírito da época se dirige aparentemente numa só direção. Destas diferentes correntes da história, surge uma imagem diferente do homem, que é apontada com toda desnudez, no centro mesmo de todos seus horizontes. O trabalho da cultura moderna tem

sido a desnudação, um retorno às fontes em busca de uma nova verdade.

→ A arte é quem revela de forma mais surpreendente e humana, tudo o que mostraram as experiências históricas com as transformações ocorridas no terreno religioso, nas formas sociais e econômicas e também no campo da ciência moderna. A grande denúncia contra as matanças da primeira guerra mundial teria sido expressa por Hemingway em "Adeus às Armas": "As palavras abstratas como glória, honra, coragem e respeito eram obscenas ao lado dos nomes concretos das aldeias, dos números das ruas, dos nomes dos rios, do número dos regimentos e das datas". A arte moderna começa ria com um sentimento de pobreza espiritual (13).

→ A arte moderna principiou por um movimento de destruição das formas tradicionais ocidentais, e de incorporação de modelos orientais. Isto não se explicaria como aquisição cultural ou por transformação externa ou cotidiana do número de formas, mas por uma transformação interna e qualitativa do espírito, em que o artista se apropria de formas. O molde limitativo da tradição se quebrou por influência da pressão interior e exterior. O cubismo representa o classicismo da época moderna. Arrancando das profundidades do espírito humano, criou a novidade formal que expressava a nova mutação daquele espírito. O processo de afastamento dos objetos expressa a subjetividade que constitui uma compensação psicológica para a gigantesca expressão da vida na sociedade moderna e em perfeita rebelião con

=> tra ela. O mundo que o artista moderno descreve é o mes-
 mo que medita o filósofo existencialista, isto é, um uni-
 verso, no qual o homem é um estranho. O movimento do espí-
 rito não é mais vertical e sim horizontal, o mundo é acha-
 tado e inexplicável. A arte se identifica com este mundo
 através de um achatamento de todos os planos sobre o plano
 do quadro - aproximação do longínquo e do próximo, litera-
 riamente. São expressivos "Ulysses" de Joyce, "The Waste
 Land" (Terra Inculta), de J. S. Eliot, "Cantos", de Ezra
 Pound; "The Sound and the Fury" ("O Som e a Fúria"), de Faul-
 kner. Com o cubismo, em pintura, todo o espaço do quadro
 passa a ter igual importância, tanto os espaços negativos
 quanto os positivos. Há uma reiterada oposição ao clímax
 [pictórico]. Na obra de Faulkner, a problemática do indivi-
 duo é o fato de não poder escapar ao tempo, isto é, ao meio
 denso, em que os indivíduos se deslocam, "como se estives-
 sem arrastando os pés em água", é a substância do ser dos
 personagens de Faulkner, como a viu Heidegger (e talvez
Faulkner não houvesse lido Heidegger). A abolição do tem-
 po do relógio não leva o homem ao intemporal, mas ao con-
 trário, acarreta o desaparecimento deste. O tempo se con-
 verte na realidade mais absoluta e inexorável. O temporal
 é o horizonte do mundo moderno, como o eterno foi o hori-
 zonte do homem da Idade Média. A coincidência da existên-
 cia da problemática nos vários campos artísticos significa
 uma revelação do tempo e do ser do homem e da reunião em
 ambos; o ser do homem em seu tempo: nem princípio, nem

meio, nem fim.

O último e mais importante aspecto do processo de nivelamento da arte é o achatamento ou nivelamento de valores. Para Cezanne, o quadro dita suas normas: o pequeno e o grande, o alto e o baixo, o sublime e o comum, têm a mesma importância. Configura-se uma oposição clara à tradição artística ocidental que distingue claramente o sublime e o banal, dentro da interpretação do Cosmos como uma cadeia hierárquica do ser. A consequência disto é a consciência da arte como instrumento recuperador de elementos rechaçados da existência. Joyce dá o grande exemplo com "Ulysses".

⇒ Cada época projeta na arte sua própria imagem do homem. Nós podemos contemplar uma civilização desaparecida através da arte que restou, embora a expressão nunca houvesse sido expressa conceptualmente. O artista se antecipa ao filósofo ou ao cientista. Sobre o fato de a arte moderna não oferecer uma imagem claramente definida do homem, pergunta Barret se o mesmo se prende ao fato de que a arte sabe (independentemente da expressão conceptual que já haja sido conferida a esse pensamento), que o homem é uma criatura que transcende qualquer imagem, porque carece de essência ou natureza imutável, como é o caso da árvore ou da pedra. A ficção moderna se ocupa cada vez mais da figura do herói sem rosto e sem nome que é, ao mesmo tempo, cada um e ninguém. Com as novelas de Kafka, o herói passa a ser uma cifra, em busca de um lugar próprio e de uma res-

ponsabilidade individual. A literatura tende a expressar situações extremas: o herói sem rosto encontrava-se finalmente diante do Nada.

⇒ Cada vez que o homem se sente preso de alguma ameaça que possa afastá-lo do que é normal, aceito, tradicional e seguro, pesa-lhe a sombra do vazio. E a natureza do homem revela-se mais porosa, menos substancial daquilo que acreditávamos, torna-se "como uma dessas crípticas figuras humanas da escultura moderna, cheia de orifícios e vazios" (14). Na realidade, o Nada se converteu em um dos principais temas da arte e da literatura modernas, seja chamado por seu verdadeiro nome ou sob a forma do ambiente em que se move e vive a criatura. Hemingway no conto "A Clean, Well-Lighted Place" (Um lugar limpo e bem iluminado), apresenta em seis ou sete páginas, uma visão do Nada como as que apresenta a arte moderna: "Era todo um Nada e o homem é também um Nada".(15)

Arte moderna significa um encontro real que é parte do destino histórico da época. O público da peça "Waiting for Godot", de Beckett reconheceu e identificou nela parte de sua própria experiência, "um eco de seu próprio vazio". A filosofia existencialista é expressão cultural da etapa histórica e esta tem vários pontos de conexão com a arte moderna. O indivíduo se enfrenta com o que carece de sentido e o artista revela o absurdo, o inexplicável, o vazio da vida cotidiana.

Surge a consciência de que tudo é discutível,

problemático. // Nossa época é a primeira em que o homem se converte em um ser totalmente problemático para si mesmo. Os temas são: a alienação e o estranhamento do homem neste homem, a face contraditória da existência. A partir do reconhecimento de que o ser do homem é histórico, pode ser vista a arte moderna como um sinal de que a imagem do homem, que sempre esteve no centro da tradição, necessita de certa reavaliação e reformulação. O terror suscitado pela bomba atômica traz ao homem comum a percepção do Nada que o filósofo e o artista meditaram. A bomba revela a terrível e total contingência da existência humana. O existencialismo é a filosofia da era atômica.

—D A concepção européia do Nada assume no Brasil uma forma diferente. Como observa Ferreira Gullar (16), "a arte nasce à medida que se cria a arte, qualquer coisa que se possa chamar de literatura ou arte brasileira está sendo elaborada a cada minuto, no processo da própria vida nacional e como expressão dela". São os criadores como Aleijadinho, Machado, Villa-Lobos, Drummond, Pixinguinha, Niemeyer, que a inventam. A inventividade, sustenta Gullar (17), expressa um individual que revela o universal e só pode exercer-se em termos contingentes, abrangendo o particular, o regional, o nacional e superando-os: o nacional dialeticamente superado, transforma-se em seu contrário, a expressão estética que é universal". // Para Gullar, ainda o estudo da flexão das idéias e formas transplantadas dos meios culturais europeus para os brasileiros, torna-se impres-

cindível. Seria um equívoco considerar imprópria ou inadequada a adoção daquelas ideias alienígenas, por não corresponderem ao contexto social brasileiro. Ainda que esta adoção constituísse uma dependência cultural, era ela quem permitia o desenvolvimento da intelectualidade brasileira, a cujas ideias se deveriam acontecimentos da política nacional, tais como a Abolição, por exemplo. Em nosso século, o processo cultural europeu se encaminha para o niilismo ou rebelião em relação aos valores burgueses, fazendo emergir uma nova concepção social com o crescimento e a organização dos trabalhadores nos países capitalistas. Tal concepção também se transplanta para o Brasil e este processo, segundo o mesmo autor (18), importa num aumento gradativo de autonomia e de adequação da cultura à realidade brasileira, o que significa a realização do pensamento brasileiro pela sua intersecção no processo filosófico histórico universal.

A problemática da Arte, "é uma parte da problemática geral da História em cada época, em cada sociedade"(19). As teorias estéticas, as "poéticas" repousam, em última análise, numa concepção da História, muito embora não sejam redutíveis a ela. Se na primeira fase do Romantismo brasileiro, a literatura era o "pastiche" superficial dos europeus, mais adiante vai prevalecer o conteúdo ideológico brasileiro, com o Indianismo, de magna importância na formação de uma literatura brasileira autônoma, com a busca de uma temática própria, que vai adiante permitir o Sertanis

mo, movimento genuinamente brasileiro.

A importação de novas idéias se processa no desenvolvimento histórico: o positivismo de Comte, o laicismo liberal de Gambetta, o negativismo religioso, o republicanismo, o economismo, o saint-simonismo, o industrialismo, o evolucionismo de Haeckel, o simbolismo de Baudelaire, o naturalismo de Zola. O Parnasianismo, o Naturalismo, o Simbolismo são idéias novas, praticamente simultâneas no Brasil, seguindo desenvolvimento paralelo, novidades que o país assimila, inorganicamente, alheio ao sentido essencial que os referidos movimentos possuíam como expressão do processo cultural europeu. O Naturalismo não encontra no Brasil possibilidade de aplicação e vai dividir-se entre o Realismo de Machado de Assis e Lima Barreto, o Sertanismo de Euclides da Cunha e o Regionalismo de Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Afonso Arinos e Monteiro Lobato.

O Simbolismo, cujo aparecimento coincide com o advento da era republicana, não procede da evolução interna de nossa literatura, mas da importação pela intelectualidade, e parece constituir reação à objetividade e ao materialismo da burguesia que começa a afirmar-se. Não possui o caráter existencial, revelado em Verlaine e Rimbaud.

O Modernismo, que surge como reação global a todas as tendências importadas, realiza-se em nível de amadurecimento e consciência, sem fórmulas para adotar, já que as novas idéias vindas da Europa também sugerem o "começar de novo" e constitui-se em negação de tudo o que se reali

zara antes. As transformações trazidas pelo processo sócio-econômico determinam a evolução das tendências estéticas e culturais. Surge, durante a Primeira Guerra Mundial, o primeiro surto industrial no País, com a conseqüente organização da classe operária, que realiza sua primeira greve em São Paulo, em 1917. O processo de transformação social, evidenciado com a Semana da Arte Moderna, com os levantes militares e à Coluna Prestes, com a Revolução de 30 e o desenvolvimento industrial, são as determinantes das concepções de vanguarda artística - o pensamento artístico, desenvolvendo-se com apoio em uma realidade social mais palpável, passa a exercer-se com mais objetividade e profundidade.

O "Nacionalismo" é o caminho em que se transfundem as ideologias importadas: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. A hecatombe da Segunda Guerra Mundial alertou os homens para a paz e a democracia, tornando evidente o destino comum da civilização e a responsabilidade de todos os povos pelo futuro da Humanidade. Propiciou o desenvolvimento de uma atitude otimista e renovadora. No campo artístico brasileiro, rejeita-se a arte voltada para a temática nacional em favor das tendências internacionais. A poesia brasileira alcançava expressividade técnica de alto nível.

O intercâmbio cultural com o exterior, sobretudo com a literatura européia e norte-americana - Rilke, Saint John Perse e Eliot - repercute na produção literária, a

travês da pesquisa formal e do abandono da temática nacional.

No século XIX, a abertura do Brasil às novidades do velho mundo era total e intensificada pelas relações de produção no âmbito internacional. Tal fato conferia à intelectualidade brasileira uma atividade simultânea das idéias importadas, o que viria a ganhar importância na formação cultural brasileira, pressionada pelas novas solicitações econômicas, políticas e culturais. O desnível entre a realidade europeia, em pleno desenvolvimento capitalista e a nossa realidade, ainda em formação, é a razão pela qual as duas realidades se transformaram de maneira diferente. Mesmo cumprindo estágios equivalentes ao processo econômico europeu, no Brasil, o desenvolvimento se processa por etapas diferentes nos planos econômico, político e cultural.

No século XX, o processo de autonomia da sociedade brasileira avança no plano econômico. O nível cultural, embora não paralelo, vai produzir o Movimento de 22, expressão da consciência de que o País podia dirigir seu destinio. O negativismo das correntes vanguardistas europeias coincidentes com a Primeira Guerra Mundial, não vai servir aos projetos intelectuais modernistas brasileiros, os quais delas sõ aproveitam o irracionalismo, como potencialidade primitiva do homem, transpondo-o para a valorização da cultura indígena, repertório de um primitivismo nacional. Tal atitude dura até 1945, quando se abre nova etapa de inter

nacionalização. As tendências vanguardistas européias vão estar presentes na eclosão do Movimento concretista que se instala a partir de 1956, em atitude hostil ao discurso, à subjetividade, ao folclore e à temática nacional. O concretismo é, segundo Gullar (20), a tentativa de responder ao formalismo que se manifestava na poesia brasileira, em Drummond, em João Cabral, a partir de 1945. Esse impasse se associaria às condições políticas nacionais e internacionais: o nascimento da guerra fria, a tensão nas relações USA & URSS, a repressão anticomunista do Brasil, a propaganda ideológica a dividir o mundo em "mundo livre" e países da Cortina de Ferro.

⇒ A consciência generalizada de que o homem passou a ter o seu destino nas mãos e de que poderia destruir-se como civilização, compromete as ações humanas com essa decisão, seja no campo da filosofia, da ciência ou da arte. O possível aniquilamento da humanidade prende-se à visão política da existência, uma vez que essa decisão se vincula ao Poder do Estado. Este problema político de aniquilamento de um destino infiltra-se na raiz das concepções estéticas contemporâneas. Voltam-se as obras para problemas mais gerais e mais urgentes do presente, na medida em que o artista identifica neles a sua própria existência e em que nele se afirma a consciência da igualdade básica do homem, tanto social como psicológica. Se a estrada do homem é uma só, a responsabilidade de participar dela jaçula um número cada vez mais crescente de pessoas e a arte é um

dos caminhos pelo qual se expressa esta adesão. Se o conhecimento se obtém através da experiência comum dos homens, é sobre esta visão que se instalam as experiências individuais. // O capitalismo, transformando o homem em objeto entre tantos outros, gerou uma arte de objetos, cuja objetividade conduziu a todas as formas de niilismo ou de impessoalização. Tal assimilação estética operou-se nem sempre de forma consciente e a própria arte passa a efetuar a crítica daqueles valores e princípios, abrindo com isso, sustenta Gullar (21), as portas para uma nova visão humanista que vai desmistificar a objetividade burguesa e substituí-la por uma objetividade dialética, possível de apreender as relações concretas do homem com o mundo contemporâneo e a problemática deste. Da complexidade destas relações, surge uma nova noção de profundidade de expressão, apoiada nas relações concretas que a obra exprime, como um objeto particular, que revela a experiência determinada, concreta, do mundo. E assim como o universal só existe nos particulares, o internacional só existe nos nacionais, que são a sua diversidade e não a sua identidade. É claro que o artista vai superar as singularidades, porque esta é uma exigência estética e assim supera o internacional do nacional. Como sustenta Gullar (22), "Não há uma internacionalidade pura e sim os modos como as particularidades nacionais se comportam no conjunto da internacionalidade constituindo-a; cada obra de arte comunica uma particularidade que é individual, regional, nacional e internacional ao

mesmo tempo".

Como viu Goethe (23), o universal e o particular coincidem. O particular é o universal aparecendo sob condições diferentes. Este particular tem sua compreensão, e representação na arte da qual constitui função específica. É sobre a particularidade que se funda o mundo formal da obra. Para Gullar, "a verdadeira renovação, aquela que é realmente revolucionária e conseqüente na sociedade como na arte, resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar". De acordo com estes conceitos, o escritor que expressa uma preocupação e uma angústia característica do pensamento universal de seu momento histórico, não está adotando idéias, mas refletindo sua realidade histórica que é, ao mesmo tempo, universal e particular, ao nível de sua experiência pessoal. É ainda Gullar (24) que esclarece a condição do poeta como revelador da atualidade do atual: "Quando se atribui ao poeta a missão orfíca de "nomear as coisas", não se está dizendo, na verdade, senão que ele, ao falar delas, revela-lhes a atualidade, a condição histórica: tira-as da sombra, do limbo, para mostrá-las, reais, concretas, aos homens. Essa é a razão por que o discurso que não carrega em seu cerne uma experiência concreta a comunicar, nada revela, não é poesia, e, a rigor, é um falso discurso". A condição histórica que liga cada instante de nossa vida à existência de toda a realidade, de todas as

coisas e de todos os homens, determina historicamente toda experiência humana. A consciência de tal determinismo faz parte da experiência, razão pela qual existe um caráter próprio, um modo de ver que é particular do homem desta ou da daquela região do norte ou do sul, na Europa ou no Brasil.

→ Os problemas humanos se objetivam em situações, que são conhecidas, vividas, experimentadas pelo artista e são estas situações que lhe caberá exprimir de acordo com o eco que as mesmas produzem em sua sensibilidade, imaginação e inteligência. Segundo Gullar (25), "o poeta não cria, não inventa, mas apenas diz, mostra o existente existindo, e isso só o consegue por revelar, simultaneamente, o que existe enquanto experiência particular e enquanto experiência geral dos homens".

→ A pesquisa existencialista realizada por Drummond, através de sua poesia, reflete o espanto do homem do século XX, diante da insegurança de um destino que se trai. Seu confronto com o Nada, ou seja, com a "Morte", presença frequente em sua poemática, comunga da angústia universal, experimentada por poetas contemporâneos de várias latitudes, e também por poetas nacionais, como Cecília Meireles, Jorge de Lima, Manoel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e outros. A Morte, como negação de um espaço de vida, pela ausência de resposta ao espírito inquieto, é, para o poeta, o imenso espaço vazio e líquido, o que explica sua metafo-rização ligada a imagens líquidas e sombrias. A Morte é, na poemática drummondiana, o particular, em relação ao "Na

da", que é o geral, constituindo-se ambos, o particular e o geral, em resposta à indagação existencialista de que se fizeram arautos escritores e poetas deste século e, entre eles, Drummond.

⇒ Entendemos que Drummond expressa a angústia do Nada, que é universal, que é histórica e que é particular porque ligada a um momento histórico - de uma forma especial, em "Fazendeiro do Ar". Este caráter especial resulta de várias circunstâncias: o tratamento do tema "Morte" (= Nada), é especificamente, a matéria de quase todo o livro. O tema é abordado, a partir da experiência do poeta como homem, e de poeta como poeta. Num primeiro movimento, temos o homem que, sentindo aproximar-se a velhice, e, com ela, a morte, desespera-se por não encontrar, na vida e no poema, as respostas buscadas. Numa segunda etapa, o poeta se esforça por alcançar o ritmo ideal, ou seja, atingir a essência do poético, a comunhão pura com Orfeu, que, todavia, oculta a sua face de mistério. Aos órficos só resta o silêncio, na interpretação de Donald Schüller (26): "Os órficos receberam no corpo a marca que os identifica, o silêncio traça uma linha de nós à origem". E este silêncio é o terrível "Nada" de que a Morte é a existência, na concepção drummondiana.

1.2 - O Caminho Histórico

Para pensar em movimento literário, necessário também, se torna conhecer e analisar as circunstâncias sociais, políticas ideológicas, econômicas que configuram a época. Para situar o Modernismo, diz João Luiz Lafetã⁽²⁷⁾, é preciso ver a sua correspondência com os demais planos da vida social, econômica e cultural brasileira. Nos anos vinte, o Brasil sofreu grandes transformações em seu panorama econômico-estrutural mais complexo, que já se vinha anunciando antes daquela década, com as modificações no sistema de produção, com o emprego assalariado. As sucessivas etapas no processo de industrialização, a política do Encilhamento, as várias levas imigratórias, as inúmeras agitações operárias no começo do Século, conduziam a uma complexidade sempre maior no plano cultural e econômico. Há franco acesso da burguesia, da classe média e organiza-se o proletariado. Registra-se uma mudança brusca na estrutura econômica, política e cultural do século XX, o que culmina com a Revolução de 30. Na literatura, persistem, ainda que de forma diluída, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior.

Durante os anos vinte, ocorreram novos movimentos políticos: o tenentismo, a fundação do Partido Comunista e a formação de um pequeno grupo burguês católico e direitista (Jackson de Figueiredo). É o processo de plena implantação do capitalismo do país, a burguesia se impõe.

A corrente artística renovadora que arremete contra o situacionismo burguês, faz-se pela voz de outras classes em ataque declarado às situações tradicionais ultrapassadas que mantinham uma estaticidade arcaica não mais condizente com as inovações da época.

Apesar das denúncias das más condições do povo, não existe a consciência de uma revolução para o povo, cuja necessidade vai-se fazer sentir no decênio de 30. O recrudescimento da luta ideológica por todo o mundo, fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo, expande-se e cria os imperialismos.

No Brasil, organizam-se vários movimentos: cresce o Partido Comunista, coordena-se a Aliança Nacional Libertadora, a Ação Integralista e o populismo trabalhista de Getúlio. A consciência da luta de classes infiltra-se em todas as camadas e atividades, inclusive na literatura.

Enquanto na primeira fase modernista, os esforços se conjugam em torno de um projeto estético, na segunda, domina a preocupação ideológica. Consequentemente, a função da literatura e o papel do escritor já não são vistos com a euforia estética da primeira fase, mas sob o ângulo da descoberta e da valorização do homem.

O projeto modernista ultrapassa os quadros da burguesia em rumos diversos, quais sejam o da descrição dos males sociais e a necessidade de resolvê-los, as situações conservadoras e o das definições políticas a oscilar

entre o tradicionalismo e a feição fascista do integralismo. Desenvolve-se nos anos 30, segundo Lafetã, que retoma uma proposição de Mario de Melo, uma consciência pessimista do sub-desenvolvimento. Isto modifica o posicionamento cultural diante da realidade. Esta consciência aprofunda as contradições que o sistema burguês não tinha condições de solucionar (28).

A diferença entre os projetos destas duas fases deve-se à disparidade de comportamento diante de fatos também diversos. O sentimento de País Novo experimentado nos anos 20, confere uma visão otimista da realidade. Esta visão vai traduzir-se na "alegria ideológica" da primeira fase modernista. Embora conduzido pelo humor que desmistifica a idealização nascida na literatura representativa das oligarquias e das estruturas nacionais, o sentimento de País Novo põe a descoberto uma animização eufórica que se traduz num desejo de modernizar e de introduzir valores.

O movimento estético ou de construção abre-se à pré-consciência do sub-desenvolvimento e evidencia a responsabilidade do escritor.

A politização dos anos trinta, mais preocupada com os problemas sociais, cria os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia e a poesia de combate ou de construção.

A alegria é um dos elementos significativos da

primeira fase do ideário modernista. O pitoresco, o local, os pequenos incidentes de cada dia, o quotidiano ganham, na expressão poética, imagens novas, formas e ritmos inusitados. Há nas raízes de tudo isso, o esforço de colocar e dar forma ao impulso da vida. O espírito festivo que presidiu a organização da Semana da Arte, reflete uma atividade de humor consciente, de uma postura descontraída e liberta que se insere na base da literatura dos renovadores. O humor adere à estética e torna-se elemento constituinte de um modelo que se cria a partir da recusa ao academicismo.

Na segunda fase, uma das primeiras reações é a não aceitação do espírito humorístico. Atitudes jocosas, poemas piadas são abandonados. A arte volta a ter uma posição especial, não é mais o dia a dia, a descoberta. O poeta assume a posição de criatura especial, aquele distiguído por Deus com o sofrimento, um ser ungido, destinado à revelação. A atitude otimista dos primeiros anos é substituída por uma versão assombrada e triste, segundo Lafetã, "A poesia é chaga, dor, miséria" (29). O poeta criou o canto de dor que é idéia e é universal e, portanto, histórica. É a dor do homem de todos os tempos. Otávio de Faria, citado por Lafetã, revela sua crença na impossibilidade de conciliar poesia e felicidade.

"Sinto-a como um canto, um grande canto da alma a que sō se chega depois de muito sofrimento e de muita luta, como uma terrível confissão de todas as dores suportadas que sō a angústia das noites de desespero faz alforar". (30)

1.3 - O Caminho Estético

Ao analisar a realização dos versos livres, já iniciada em Edgar Allan Poe, Alfredo Bosi (31) encontra a motivação dos mesmos na interiorização formal da liberdade romântica que veio a condicionar várias poéticas na vanguarda em todas as literaturas ocidentais. A partir do Romantismo, já se pode registrar o triunfo da burguesia que vai conduzir ao imperialismo preenche de planos universais. Desde este momento histórico, a escrita do poema passa a autonomizar-se. As leis da forma, antes consideradas como instrumentos de adequação à linguagem, passam a ser vistas como inerentes aos materiais do poema. Há uma retração decidida da linguagem para si, em si própria. A liberdade desloca seu ponto de incidência do campo histórico, para o espaço intratextual cujo referente é alguma entidade metafísica maiúscula (a Sensação, o Belo, o Ser, o Nada, ou a própria Letra). Com Baudelaire, introduz-se a exigência do absoluto. O absoluto passa a ser a fonte, o objeto do texto. Mas Baudelaire é também quem, esvaziado do divino, que sua lira não alcança, coloca no lugar do Absoluto, o Nada. Instaura-se com os simbolistas uma nova religião, a da Estética.

Dessacralizado o conteúdo divino, o código, ou seja, a linguagem, penetra o reino do sagrado. Mallarmé e seus seguidores procuram o Absoluto e o Nada no branco de suas páginas, conscientes de que a letra e o sentido podem dissociar-se. Da pesquisa surge a convicção da existência de um reino sensível de correspondência entre as

formas, na região ainda ignota do Inconsciente.

Com Valéry, estabelece-se o liame entre as formas sonoras em um espaço anterior ou subjacente, anteriores às palavras, onde se encontram virgens as sensações, as visagens, as emoções, capazes de significar, porque também corpóreas. O esforço intelectual procurará ser fiel às revelações do Inconsciente, aos estímulos e sensações. E então teremos, na linguagem de Bosi (32), "os ritmos da matéria viva, nascida na linguagem do corpo, na dança dos sons". Segundo aquele autor, a imagem, o conceito ou pensamento e o som que sai do corpo, vão compor o discurso poético. A necessidade de simbolizar, nasce então, com o desejo de apreender as formas do Inconsciente e da necessidade de unir o fragmentado; é manifesta através da busca de correspondência das formas. A linguagem não corresponde às penumbras do Inconsciente, torna-se necessário inventar os símbolos, solenizar a expressão.

A tendência de simbolizar continua no pós-modernismo, pensamos nós. Não se trata agora de apreender o Inconsciente, mas de nomear as coisas e os seres. É preciso desdobrar os espaços, desvelar as realidades históricas que não nos explicam, tentar encontrar o significado no caos, nas esferas longínquas, apreender as realidades distantes, mas próximas, porque comungamos de sua mesma natureza temporal, criaturas espacializadas na marcha das horas, sujeitas a uma simetria de transformação que nos iguala a todos, peixes e estrelas, sombras e flores.

⇒ O significado da simbologia moderna, tem para a comunicação poética a importância que lhe confere Octávio Paz, em "Signos em Rotação" (33), ao se referir à imagem, nome que adota para exprimir a imagética moderna.

⇒ O sentido da imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens.

⇒ A imagem não é um meio, sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação. Segundo aquele autor, na poética moderna, os vocábulos deixam de ser instrumentos, utensílios e a linguagem volta a natureza original: Esta volta significa um primeiro passo para uma transformação mais radical: A linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem, isto é, conjunto de signos móveis e significantes.

⇒ O poema transcende a linguagem. Então, embora irredutível à palavra, só nela se realiza. A imagem realiza os contrários. Voltada sobre si mesma, a linguagem poética vai dizer o indizível. Significação e não significação tornam-se termos equivalentes. O sentido final da imagem é ela mesma.

↳ Lembra Octávio Paz que a arte moderna, em quais quer realizações, encaminha-se para o restabelecimento com a metade perdida do Homem. O poeta percebe que fomos to dos jogados ao vazio: ã história e ao tempo. A sensação de exílio conduz o poeta a intuir a solidão como o terreno onde se fará possível encontro com o outro, onde apare cem todos. Nesta noite da solidão, diz Octávio Paz, será possível encontrar o Homem original, o homem real, a meta de perdida, este homem original, que é todos os homens.

"O poema futuro para ser deveras poema, terá que partir de grande experiência romântica", afirma Octávio Paz.

No encontro com a experiência romântica, pensa mos, estariam explicados o individualismo, com seu aspec to noturno, vertentes separadas no tempo para a restaura ção do homem, projeto cujo nascimento, o surrealismo, tor nou possível e o irracionalismo.

O individualismo não se centra no egoísmo, mas num individualismo alargado na figuração do homem, como um ser que se assume na humanidade e em sua limitação an gustiante, conhecedor ancestral de todas as dores. ~~↳~~ O individualismo de nossa época, é a nova face de um humanis mo que se volta inteiramente para o encontro no ser, con sigo próprio e com todos os seres, preocupado com a desco berta de sua autêntica face. É o que encontramos em Drummond. ~~///~~

A simbolização no poeta moderno nasce, segundo Bousoño ⁽³⁴⁾ de sua profunda irracionalidade e de seu exacerbado individualismo. Tais tendências decorrem da evolução histórica. Ao longo dos séculos foi-se elaborando a imagem do homem, a consciência de seus limites e capacidades, nascida no conhecimento de sua interioridade e de seu relacionamento com o mundo à medida em que o ia incorporando às suas descobertas e necessidades. No último século, o desenvolvimento progressivo mudou a face do mundo e a do homem. Novas realidades se desvendaram. O alongamento das possibilidades coincide com a possibilidade de destruição em termos de mundo e em termos de humanidade. A razão mostrou-se incapaz de gerir o mundo. E o homem vai procurar em suas reservas do Inconsciente, individual e coletivo, novas matrizes geradoras de formas e idéias. O irracionalismo como matéria nova, necessita de expressão. O grande poeta intui as verdades sob as velhas palavras de sempre, separadas no espaço e no tempo, sob as estruturas deterioradas. E, tecelão do "logos", faz das palavras, "servas dóceis e obedientes". O tecido e a cor, o desenho e a música são recompostos. O mago tingia-as de dor e beleza, despe-as em sua profunda miséria humana, para redimi-las no verso mais puro que a fonte. O individualismo já não se confunde com egoísmo, mas com amor, fraternidade, entre todos e, sobretudo, entre a palavra e o homem.

"Pedro, vieste ao mundo.
Chamo-te meu irmão". (A.1)

1.4 - Conclusão

⇒ Enquanto num primeiro momento modernista procura-se cantar a vida, o presente, o homem e a máquina, o segundo momento é caracterizado pelo terror experimentado diante dos novos engenhos que a técnica trouxe; buscase de novo um Absoluto. Mas sua face é agora o Nada. Já não há Absoluto, o mundo pode explodir, antecipar-se ao Apocalipse, ou adiantá-lo. O Nada é a realidade nova, sucessora do Absoluto, desejado e procurado em substituição ao divino, ao sacral. O poeta moderno, mais que nunca, precisa restaurar o símbolo; este vai ser sua necessidade vital. O irracionalismo da época histórica e o subjetivismo desencadeado, tentam reconstruir-se e integrar-se, através do poeta. Este procura compreender o irracional, aprendê-lo em sua profunda essência subjetiva. Dilacera-se. Incomunica-se. Mas permanece, é sua missão unir o caos, explicá-lo, integrá-lo. Se impossível o gesto, resta-lhe a revelação da intuição profundamente irracional, mas ainda profundamente vital. // A razão não mais explica. As crenças e os valores esvaídos, onde buscar Orfeu?

No Brasil, Carlos Drummond de Andrade revela o aspecto trágico do momento histórico. O poema "O sobrevivente", é um dos que refletem a trágica percepção. Não são historicamente, a época aliena o homem, ela também o confunde artisticamente.

"Impossível compor um poema e essa altura da evolução da humanidade.

O.264.906.5



Impossível escrever um poema - uma linha que se
ja - de verdadeira poesia
O último trovador morreu em 1914".()

⇒ O poeta não vai "cantar um mundo caduco", mas
cantará "o tempo presente", "os homens presentes", sua an-
gustiosa indagação diante de um Vazio cósmico:

"Estou comprometido para sempre
eu que moro e desmoro hã tantos anos
o grande Hotel do mundo sem gerência".()

⇒ Para a consciência social do poeta, torna-se
necessário reconstruir o mundo, mas a matéria é o Nada.
Drummond o proclama: "Minha matéria é o nada".()

⇒ Nada é o "vazio" regado de "fúria", "fome", "gula",
"desejo", "palpitar" da "esponja inquieta". O poeta tem que
abrir caminhos. Um deles é a indagação:

"Tudo é pergunta na criação
e tudo canta".()

Resta ao pesquisador do Nada, um único caminho
possível: a palavra, e com esta, a indagação. Como ele
próprio se apresenta, "polícia estrita do nada"(*), no pri-
meiro poema do livro "Fazendeiro do ar", seu comportamen-

(*) Os símbolos "policia", "militar" são freqüentes cono-
tando toda uma atitude de pesquisa, continência, dedi-
cação e compromisso total. Assim como o soldado se dá
ã Pátria, assim o poeta se dá à poesia - "olhos poli-
ciais do amor - vigia".()

"Polícia estrita do nada" () "... e tento renascer
a cada hora / em que se distrai nossa polícia, assim
como uma flor".()

to é o de policial atento (*), guardador da treva fria(*).
 Se é esta sua essência, faz-se necessária a busca da face,
 da resposta, oculta sob outras faces e respostas, "assim
 como a palavra esconde outra":

"Amor é compromisso
 com algo mais terrível do que amor?
 - pergunta o amante curvo à noite cega
 e nada lhe responde ante a magia:
 arder a salamandra em chama fria". ()

Torna-se imperiosa para a procura a necessidade
 de reunir os membros dispersos, arrancar da morte, seus
 prisioneiros, libertar do "pô", as estruturas.

"chamar à fala muros de nascença,
 os que não são nem sabem, elementos
 de uma composição estrangulada". ()

⇒ Torna-se compreensível a evidente necessidade
 da simbolização. A compreensão maior da significação sim-
 bólica vamos buscar em Octávio Paz (), "no passado, o
 poeta foi o homem da visão. Hoje aguça o ouvido e percebe
 que o próprio silêncio é voz, murmúrio que busca a pala-
 vra de sua encarnação. O poeta escuta o que diz o tempo,
 ainda que ele diga: nada. Sobre a página algumas palavras
 se reúnem ou se despregam. Essa configuração é uma prefi-
 guração: imanência de presença". Diz o autor citado que,
 hoje, a missão do poeta prende-se ao sentido das palavras.
 "Essa pergunta não é uma dúvida, mas, uma busca. Mais ain-
 da; é um ato de fé."

Fortalecendo o entendimento de participação poética social em Drummond, como característica de sua presença universal, servimo-nos do depoimento de Antonio Houaiss (): Diz o crítico que se, no poeta, ocorrem momentos de aparente ou real fuga do social para retornos a que não pode escapar, o "político" nunca foi intentado como tal, mas tinha que se fazer presente como manifestação do ético. Diante do momento histórico, o poeta emprega sua estética a serviço da causa social. Nele coincidiram o indivíduo e o social, gerando a epicidade decorrente de seu ser poético totalizante. Já se torna possível na história da nossa vivência e herança poética, compreender o elevado nível de sua criação em nossa língua, e como especialidade brasileira, em sintonia global com a angustiada contemporaneidade do mundo. Em termos de Brasil, diz Houaiss, a plenitude moderna no sentido de afinação, com a problemática universal, foi possível realizar-se com a obra de Drummond "no universo congênere de uns quantos que o precederam e dos que o acompanham ou já se preparam para novos cantos".

É pois a poética de Drummond um marco na produção literária brasileira e universal. Não só a característica universalizante faz do poeta uma referência na tradição literária brasileira. É sobretudo sua criação com as particularidades de que se reveste, que o tornam coerente com a expressão poética de seu tempo. Pois se houve, na história, o momento do caos e ameaças, houve tam-

bem o momento de criar e, sobretudo, o de criar, criando. Drummond cria uma nova consciência do homem e restaura a imagem do poeta, como organizador do mundo.

O "Fazendeiro do ar" justifica o título também como escultor, no mentar do poeta. Fazendeiro, lavrador, escavando a destruição e as partículas dispersas no ar (onde bailam mēsons), no indivíduo, no ser social, compõe do resíduo, do Nada, as esculturas sonhadas. O "Nada" em Drummond transforma-se num Tudo que é afinal a Poesia, a Vida em fim. A Morte já não assusta, pois que a Vida nasce dela, em símbolos que se agitam, desejam e criam, amam e poetizam. O amor, como signo, símbolo, índice, reconhece a face do "Amor". A Morte é Vida e a Vida é o Canto. Os símbolos se organizam por um momento, revelam a face. Ainda que novamente se dispersem, recompor-se-ão adiante, pois que decifrar-se é próprio do poeta. A simbolização de Drummond permite-nos repetir com Peirce, a frase da esfinge de Emerson:

"Dou teu olho, eu sou um olhar".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I

- (1) BARRET, Willian. El hombre irracional. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, p. 35
- (2) NIETZSCHE, Friedrich. In: BARRET, Willian. op. cit. p. 36
- (3) KIERKEGAARD, Sören. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 41
- (4) JASPERS, Karl. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 44
- (5) BARRET, Willian. op. cit., p. 49
- (6) HEINSENBERG, Werner. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 50
- (7) BOHR, Nicolau. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 51
- (8) GODEL, . In: BARRET, Willian. op. cit., p. 50
- (9) KIERKEGAARD, Sören. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 52
- (10) HEIDEGGER, Soren. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 53
- (11) HEINSENBERG, Werner. In: BARRET, Willian. op. cit., p. 53
- (12) SKOLEN, . In: BARRET, Willian. op. cit., p. 53
- (13) BARRET, Willian. op. cit., p. 58
- (14) Idem, p. 75

- (15) Idem, p. 76
- (16) GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaaios sobre arte. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2a. edição, 1978, p. 14.
- (17) Idem, p. 15
- (18) Idem, p. 35
- (19) Idem, p. 44
- (20) Idem, p. 135
- (21) Idem, p. 79
- (22) Idem, p.
- (23) GOETHE, Johann Wolfgang. In: GULLAR, Ferreira. op. cit., p. 71
- (24) GULLAR, Ferreira. op. cit., p. 97
- (25) Idem, p. 97
- (26) SCHÜLLER, Donald.
- (27) LAFETÁ, João Luis. A crítica e o modernismo. São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 1974, p. 11
- (28) Idem, p. 26
- (29) Idem, p. 187
- (30) Idem, p. 187

- (31) BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Editora Cultrix, 1977. p.
- (32) Idem, p.
- (33) PAZ, Octávio. Signos em rotação. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 48
- (34) BOUSÑO, Carlos. Teoria de la Expresión Poética. 5a. Edición, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1970, p.137

CAPÍTULO 2 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS

I Parte

2.1 - A Criação Literária

2.2 - O Mito, a Metáfora, a Metonímia e o Símbolo.

II Parte

2.1 - O Propósito da Leitura

2.2 - A Teoria da Informação Estética

2.3 - A Simbolização da Poética Moderna, segundo Carlos Bousoño.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2.1 - A Criação Literária

Apesar de todo o esforço humano para colocar em palavras o invisível e o sensível, não há vocábulo, sílaba ou fonema capaz de apreender o que é insuscetível de definição ou estruturação verbal, sem diminuição da idéia, impressão, sensação ou sentimento que nos consome e malogra em busca da manifestação. Escrever é, como diz Fidelino de Figueiredo, praticar a l^éxico-estesia, ou seja, os valores espirituais da palavra, sua força de evocação e de mistério. (1)

Na escolha da forma, não se trata pois de utilizar apenas o material formal pelas multiplicações produzidas pelas afinidades semânticas do instrumento palavra, mas sim de arrancar da matéria, informe muita vez, o espírito vivo, gênio guardado, lâmpada incandescente de sacrário velado, chave de estâncias sugeridas. É a palavra estuante de vida e mistério, desconhecida como o homem e o cosmos, prostituída e sacralizada, instrumentalizada e potencializada em suas reconditas essências, a carne viva de que o autor se serve para criar a carne maior, o poema, sua carne, lugar de onde vê o mundo.

Para Osvaldino Marques (2), o poeta e o cientista possuem aguda consciência da natureza poliédrica e dinâmica do mundo. O cientista cuida de interrelacionar os infinitos modos do ser para atuar sobre ele e transformá-lo. O poeta também urde correspondências, porém trata de figurá-las não como uma cópia, mas no sentido do estabelecimento

de suas harmônicas. O termo próprio para o artista deveria ser "intêrprete", porque, no fundo, o que há são transposições, não criação. Se o intêrprete transporta dos contextos mais diferenciados para outros, passeando a câmara do espírito pelo universo, de ponta a ponta, precisa da linguagem metafórica para instalar a imagem do presenciado.

Segundo o autor citado ⁽³⁾, as palavras de uso diário perdem a faculdade de dar contorno à linha das coisas, acabando por esfumar a face modelada do mundo, "reimmergindo-o num profundo indiferenciado". Faz-se pois, mister "restaurar o ser em sua originalidade". E o escritor é "o que enfoca os raios do tempo nos espelhos do espírito. Sua ação é recriar imagens, imaginação". No escritor, o inventor e o criador se sobrepõem, tomado o inventor como o que gera símbolos para responder à realidade, e o criador aquele que se serve dos instrumentos de idealização já existentes. E a redenominação, ou seja, a criação de um vocábulo próprio é, segundo aquele autor, uma necessidade da poesia.

A aceitação dos novos símbolos e a credibilidade nas referências operadas pelos mesmos exige uma continuidade contextual. Os símbolos constituem representações de contextos para os quais o leitor é levado e do qual só emerge ao imenso contexto físico habitual, após um processo de acomodação. No fruir estético não há uma oscilação entre a aparência e realidade e, como esclarece Meumann ⁽⁴⁾ citado por Marques, submergimo-nos por completo na própria

obra da arte e, "em consequência, a realidade apresentada se torna equivalente à não representada e nisso se fixa a realidade estética".

Para Beringer (5), citado por Fidelino de Figueiredo, idêia e símbolo seriam pois, conceitos fundamentais da essência poética. Neste aspecto, divergiria a poesia das outras artes, porquanto "a essência do símbolo é a unidade, a identidade da idêia com a forma ou figura, do sentido com a ação, da verdade com a imagem".

Poetar, no mais amplo sentido daquele poético fundamental a todas as artes, nada é do que um eterno simbolizar; ou nós procuramos um invólucro externo para alguma coisa espiritual ou nós adaptamos uma forma exterior a uma interioridade invisível.

A obra poética é, antes de tudo, invenção: invenção segundo Eduardo Portella (6), é a fundação da realidade onde existem o real e o ideal, o ordinário e o fantástico: "A realidade para nós não é unidade pronta, uma construção acabada. A realidade é um dinamismo, é um possível, é um vir a ser. É até o "vraisemblable". Não é apenas o meio físico, o visível, o fotografável. O real apreendido em todos os seus setores ou regiões, é antes as relações globais do homem com as coisas na sua tensão construtiva, no seu empenho nervoso de configuração estrutural".

Enquanto imagem da totalidade do real, vivida pelo homem, a obra de arte não pode ser vista por partes. E

porque vive o homem entre as dimensões do real e do irreal, seu esforço de apreensão do mundo se estruturou a partir das mesmas, no afã de justapor ou ligar os estratos reais e ideais.

A realidade conceptual da dimensão do real ou do plano irreal da realidade emocional e afetiva do sistema conotativo (dimensão do ideal ou irreal), vivem em contínua tensão e esta cria a obra através da integralização dos dois sistemas: o denotativo discursivo e o figurativo.

Afirma Cassirer (7.) haver um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste renova-o constantemente: nele experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilha da plenitude da vida, porém se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.

Segundo Mikel Dufrenne (8), a relação obrigada que a ciência tem com a percepção, é também uma relação com a imaginação, ou seja, com a natureza ... A imaginação contém em germe o conhecimento, como Pradines bem o mostrou, e o pensamento imágico contém o pensamento técnico. É importante, enfatiza o autor citado, a unidade dessas duas dimensões porque "ela significa a identidade das imagens, pelas quais o cosmos se revela". Por isso, "nós só falamos - o poeta só fala - porque o mundo nos fala". E, repe

tindo Kērēnji (9): "o mundo nos fala ... fala uma língua feita de símbolos. Um símbolo não é uma alegoria, não é uma outra maneira de dizer, mas uma imagem fornecida pela própria natureza". A linguagem da poesia é a do mundo, a quela em que a imaginação convida a compreender o mundo, ou seja, as imagens originais. É o poeta que recolhe e transmite as imagens, interiorizando-as de tal forma que elas são, ao mesmo tempo, a natureza e o homem: reais como o mundo as propõe e verdadeiras na medida em que o criador se harmoniza com elas. Libertar as imagens da proto-história, onde a unidade ainda se mantém e fixá-las nas palavras que vão abrir ao leitor o mundo em que pode entrar, é a tarefa do ser poético. O poeta cria a linguagem para propiciar ao leitor o estado de revelação, que vai colocá-lo em correspondência com o mundo, relacionamento esse de que ele, poeta, é a primeira testemunha.

Estruturada a obra e fechada em si como um todo, uno, ela passa à condição de "aberta", ou seja, disponível, acessível, às várias interpretações, que não lhe roubarão, todavia, a sua configuração original. É a fase de reinvenção pelo leitor, o aspecto indefinido da obra. A obra feita cede lugar à obra a fazer, ao projeto ou à intenção de cada comunicação. O leitor se reconhece no poeta e isto faz sentido porque o pensamento poético tem a singularidade de comunicar-se com o incomunicável.

Do exposto, resulta a dificuldade de o escritor trabalhar a palavra, na utilização da mesma como instrumen

2.2 - O Mito, a Metáfora, a Metonímia e o Símbolo

Segundo Wendel Santos, "os mitos podem ser entendidos como temas necessários e coletivos da humanidade. São objetos de uma mente profunda ou do inconsciente coletivo, na forma em que C.G. Jung os viu: Constituem uma espécie de depósito da raça que cada indivíduo recebe como predisposição. Certas condições psicológicas fazem-no emergir à consciência. "A coletividade e a recorrência na imaginação do mundo tornam possível uma ciência do tema na arte. A análise do tema em literatura se apóia no fato de que a mesma se organiza em torno de uma simbologia, à maneira dos sonhos" (10).

Como faz ver Mikel Dufrenne, "pode-se pretender que a imagem poética, produto da consciência do criador, assemelhe-se às imagens oníricas ou apreendidas pela imaginação ou ainda às intuídas pela sensibilidade do poeta" (11).

Literatura e sonho, diz Wendel Santos, "são momentos profundos da alma, instantes em que ele elabora uma mensagem de alcance coletivo. Assim como o sonho tem uma lógica, também o imaginário da literatura o tem. Esta lógica decorre da natureza convencional da literatura, como arte, ou seja, do ato de transformação ou transfiguração, momento em que o símbolo passa a uma categoria de arquétipo". (12)

Para Huizinga (13), tanto o mito como a poesia derivam da esfera lúdica. O mito é o veículo adequado pa

ra as ideais do homem primitivo acerca do universo. Para se estabelecerem nã tradição religiosa, os mitos precisam sofrer uma interpretação mística pelos sacerdotes ou serem conservados como pura literatura. A medida em que decresce a crença na verdade literal do mito, o elemento lúdico volta a esfumar-se. Mesmo havendo perdido seu valor como instrumento de compreensão do universo, o mito continua em sua função de exprimir o divino em linguagem poética, ascendendo mesmo da função estética à função litúrgica.

O termo "mito" encontra, para Osvaldino Marques, referentes nas várias ciências. Já teve conotação pejorativa, nos séculos XVII e XVIII, quando era confundido com ficção. Com Vico, Colerige, Emerson e Nietzche, o mito passou a ser visto como uma espécie de verdade (14).

Para Cassirer, o mito e a metáfora têm uma origem comum, fundada na aproximação entre objetos que detenham certa similaridade. O traço distintivo estaria na abstração e a diferença seria de grau: a correlação metafórica seria puramente abstrata, apoiada numa conglomeração de objetos semelhantes, na dependência de um mesmo gênero; a mítica mais concreta, enlaçaria as entidades análogas, num parentesco verdadeiro. (15)

Segundo Ernst Cassirer (16), a consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento da arte, do direito e da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, estiveram em sua origem ligadas à consciência mítica religiosa. O vínculo entre a

consciência lingüística e o mítico religioso expressa-se no fato de aparecerem as formações verbais como entidades míticas, o que leva a palavra a converter-se numa espécie de arquipotência, fonte do ser e do acontecer. A palavra aparece ligada ao mais alto Deus Criador, nas histórias de quase todas as grandes religiões. Deus, como um Ser Espiritual, pensou o mundo antes de criá-lo e criou-o com a palavra, meio de expressão e instrumento de criação. No pensamento discursivo, a percepção individual é referida à totalidade do ser e do acontecer, as coisas tomadas por sua aparência imediata e vindo a ser apreendidas e corporificadas, como pura atualidade, sendo a palavra o veículo de relação entre o conteúdo intuitivo, singular e outros que lhe correspondem. O sentido do pensamento discursivo, surge como algo ideal, um signo ou símbolo, cujo conteúdo só é discernível nas relações de pensamento que institui. Entre esses conteúdos intuitivos se interpõe a palavra, adquirindo a liberdade, e agilidade que lhe permitem mover-se entre um conteúdo e outro e connexioná-los. A palavra só exprime o conteúdo de percepção como mero símbolo convencional, misturando-se a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo de percepção passa a emergir da palavra. A partir da consciência da palavra e de seu poder físico-mágico, o homem descobre seu poder espiritual. A função criativa, ao se realizar, não é apreendida como tal e sim através da transferência ao produto de atividade. É como ser substancial e como força substancial que a palavra tem que ser

concebida no sentido mítico, antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, onde se presta à articulação da realidade espiritual. Há no âmbito de percepção mítico-religiosa um inefável de diferentes ordens. Entre o limite inferior da expressão verbal e o superior, traçados ambos pela própria natureza da expressão verbal, alcança a palavra todos os matizes que se fazem necessários ao seu poder de configuração.

Para Ernst Cassirer, explica-se a relação entre o mito e metáfora pela necessidade constante de o homem dar expressão às conquistas contínuas de seu espírito. Assim, metáfora não deve ser mais compreendida como transposição consciente de uma palavra, que passa de um objeto a outro, mas de uma relação ideacional entre a forma linguística e mítica, do modo como uma influi sobre a outra e a condiciona em seu conteúdo. Linguagem e mito originariamente estão em relação indissolúvel como ramos diversos do mesmo impulso de informação simbólica: a representação de noções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas. No pensamento linguístico e sobretudo mítico, impera a lei de nivelção e extinção das diferenças específicas, apresentando-se cada parte do todo, como este mesmo todo. A parte não representa apenas o todo, mas é ambas as coisas. Domina o princípio "pars pro toto" todo o conjunto do pensamento mágico. "Em cada feixe da colheita, atua ou vive o espírito de vegetação" (17). Esse tipo de metáfora, em que ocorre a substituição do todo pe

la parte ou do gênero pela espécie, decorre diretamente da essencialidade espiritual do mito. O que para esta reflexão parece ser mera transferência, é, para o pensar mítico, uma autêntica e imediata identidade. Este o princípio básico da metáfora mítica. A parte se coloca no lugar do todo e torna-se mesmo e é o todo. A fonte de fertilidade metafórica constante deve-se à repercussão das metáforas lingüísticas sobre a metáfora mítica. Mito e linguagem se verificam mutuamente, em constante interação, onde se evidencia o princípio espiritual de que ambas procedem, e do qual constituem graus, exteriorizações e funções diversas. Todavia, a linguagem não pertence exclusivamente ao mito, pois nela opera outra força, o "logos", força que, evoluindo no seio da linguagem, reduz as palavras a meros signos conceituais (referenciais). Como a arte desde o princípio esteve entrelaçada ao mito, a imagem e toda representação artística que passam a evoluir independentemente do mito, sempre acabam por instaurá-lo quando se unem as unidades ideacional e espiritual de ambos. O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominada por este nem por aquele. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um modo de ilusão e jogo, onde o universo atinge a expressão. Utilizando a palavra e a imagem como órgãos, converte-as em formas de sua própria auto-revelação.

Ernst Cassirer (18) vê duas categorias de metáforas, de acordo com determinados esquemas intelectuais. Nu

ma, haveria aproximação semântica entre os dois campos, de significados fixos e independentes, por contágio conceptual. Noutra, haveria transferência de criação de uma categoria própria, sob o desígnio de uma "genuína e direta identificação".

Se, como disse Geraldo Rodrigues (19), a arte qualquer que seja a sua definição, é uma causa profunda, mais inconsciente do que consciente, mais instintiva do que racional, qualquer coisa que repercute no lado noturno e desconhecido de nós mesmos, é preciso encontrar nas suas raízes, algo mais profundo do que os objetos de que se ocupa, algo que escapa à comunicação usual para comunicar-se "in extremis", com um padrão distante e nebuloso, aquele referente que chamamos mito. É então com Alfredo Bosi (20) que vamos entender a proliferação simbólica e a identificação de significados no contexto da obra drummondiana: "A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor". (21) Afinal, "o poeta é o doador de sentido".

Para o Professor Massaud de Moisés (22) existe, segundo o atestam vários estudos a respeito, um nexó muito estreito entre a metáfora, a linguagem e o mito. A consciência nítida se articularia com o ser das coisas através dos sons, os quais não passariam de metáforas. Estas, sob a forma de sons, estariam de tal forma entrelaçadas ao pensamento, que este poderia ser rotulado de metafórico. As-

sim, os sons, a deflagração das palavras e a organização das mesmas em frases partiriam do processo metafórico do pensamento. Desta forma, a proposição científica constituiria uma metáfora logicamente estruturada, não menos metafórica que a linguagem estética. A diferença entre ambas seria apenas de nível, porquanto a científica limitaria a ambigüidade enquanto a estética a ampliaria.

Em Aristóteles ("Poética"), estariam as primeiras observações acerca do estudo de metáforas: "a metáfora consiste no transportar uma coisa para o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie da outra, ou por analogia". (23)

Entre as considerações que tece Aristóteles, já no livro III de Retórica, está a de que "as metáforas são enigmas velados". O assunto foi estudado também pelos latinos (vale citar Quintiliano) e com minúcias, as quais vieram a ser retomadas posteriormente, principalmente a noção de "translatio" (transferência). Até o século XIX, mantiveram-se intocadas as considerações de Aristóteles e Quintiliano. Com Max Müller (1862-1865) e suas investigações acerca da ciência da linguagem, as análises sobre a metáfora abandonaram o estágio gramatical para penetrar no semântico ou filosófico. (24) Dentre as teorias modernas, salientam-se as de Richards (de parceira com C.K. Ogden - 1897) segundo as quais, há equivalência entre o "significado", a "metáfora" ou a "idéia" e a "sua imagem". (25)

Mario Vilela (26), repetindo Eugênio Coseriu (27), diz que a metáfora tem que ser vista como expressão unitária, espontânea e imediata de uma visão ou intuição poética, que pode implicar a identificação momentânea de objetos distintos ou a ampliação hiperbólica de um aspecto particular do objeto, ou mesmo a identificação entre contrários.

Para Le Guern (28), caráter específico da metáfora está em que, abstraído do nível de comunicação lógica, um certo número de elementos de significação, e introduzido um termo estranho à isotopia do contexto, produz-se num outro nível diferente do da informação pura, a evocação de uma imagem associada, nascida da imaginação, e que exerce a sua ressonância sobre a sensibilidade, sem o controle de inteligência lógica.

Entre os vários conceitos expressos sobre metáforas, julgamos mais satisfatórios os de Cassirer e Massaud, na forma em que a entendem como relação ideacional entre a forma lingüística e a matéria e suas inter-influências. Também pela aproximação possível que se estabelece entre o todo e a parte, passando esta a ser ela mesma e o próprio todo. Desta relação nasce o caráter simbólico da metáfora moderna, que se disfarça sob significantes comuns e franqueia duas interpretações: a que decorre da logicidade dos significantes e a que emerge de decodificação de sua irracionalidade. A conceituação da metáfora como participante do irracional, ou seja, da essência mítica, pode pres-

tar-se à revelação das imagens herméticas contemporâneas. Talvez que o hermetismo possa ser explicado como necessidade de mascarar a interiorização cada vez mais profunda do ser, numa época em que o homem se sente ameaçado em todas as direções de uma desejável segurança, já afastada definitivamente do seu convívio.

Para conceituar a metonímia, Michel Le Guern⁽²⁹⁾ vale-se de Jakobson⁽³⁰⁾ para quem a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação. A relação de interdependência entre estes dois eixos manifesta-se no ato da fala.

Na análise do processo metonímico, confirma-se a existência de um íntimo parentesco entre a função referencial da língua e a atividade de combinação. A combinação dos elementos lingüísticos no eixo sintagmático e a relação dos elementos lingüísticos com as realidades extralingüísticas, que estas designam, são apenas os aspectos complementares do mesmo mecanismo.

Diz Le Guern⁽³¹⁾ que a relação metonímica é uma relação entre objetos, ou seja, entre realidades extralingüísticas; esta relação independe das estruturas lingüísticas que podem servir para exprimi-la.

Para Le Guern⁽³²⁾, enquanto a metáfora apresenta uma visão desdobrada do mundo triplicada ou quadriplicada, a metonímia indica o meio de aproximar os elementos distintos através de um movimento unificador. A metonímia fornece a possibilidade de apreender o olhar particular com o qual o escritor apreende o universo real.

Para melhor compreender o símbolo, faz-se mister o ensinamento de Peirce (33) e como este faz compreender o símbolo a partir do conceito de signo.

Para Charles Sanders Peirce, Signo ou "representamem", é algo que representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém e cria na mente dessa pessoa um equivalente seu que passa a ser o interpretante do primeiro. O Signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse, com referência a um tipo de idéia, que Peirce denomina fundamento do "representamem". Para que algo seja um Signo, deve representar algo diverso, que é chamado seu objeto. Um signo pode ter mais do que um objeto. Um conjunto de objetos pode compor um objeto complexo: uma frase, por exemplo: "João é filho de Julieta".

O símbolo é para Peirce (34), um signo que se refere ao objeto por força de uma lei, geralmente associação de idéias gerais. A lei opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. Ele é um leg-signo (35), quer dizer, um signo conceitual, pois envolve indicadores, ou seja, ele é geral, não apenas ele é geral, mas também seu objeto o é.

O Signo pode representar o objeto, mas não propicia o reconhecimento deste (36). Peirce divide os signos em Quali-Signo, Sin-Signo e Leg-Signo. Quali-Signo é uma qualidade que é um Signo. Só tem existência quando se corporifica. Um Sin-Signo é uma coisa existente ou de co

nhecimento real, que é um signo. Envolve um ou vários Quali-Signos. Um Leg-Signo é uma lei que é um Signo. Todo signo convencional é um Leg-Signo. Sua aplicação se denomina Réplica. Todo Leg-Signo requer Sin-Signos.

Para Peirce, símbolo é um "Representamem", cujo caráter representativo consiste em ser uma regra que determinará seu interpretante. Todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são símbolos.

Segundo Peirce, o "símbolo" é uma lei ou uma regularidade e seu elemento constituinte pode ser um Indicador ou um Ícone (37). A imagem é parte do símbolo e funciona como um indicador do símbolo. Ele deve denotar um individual e expressar um caráter. Um símbolo é um signo adequado a declarar que um conjunto de objetos denotado por qualquer conjunto de indicadores, é representado por um Ícone associado a ele. Um símbolo genuíno é um símbolo com significado geral.

Os signos podem ser: Índices ou Indicadores, Ícone e Símbolos. "O Ícone é o signo que se refere ao objeto por força das características que ele possuiria como o objeto que representa e as quais ele mesmo possui. Qualquer coisa pode ser Ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo".

"O indicador é o Signo cujo significado se esclarece mediante efeitos que seu objeto nele produz. Ex.: a sombra pode ser um indicador da posição do Sol. Envolve uma certa espécie de Ícone, embora de forma especial. É a

fetado pelo objeto, quer dizer, existe em função dele. Enquanto o ícone permanece desligado do objeto, o indicador está fisicamente ligado a ele.

O único meio de transmitir diretamente uma idéia é por meio de um ícone. Toda asserção inclui um ícone ou grupo de ícones. Uma fórmula algébrica é um ícone, tornado tal pelas regras de comutação, associação e distribuição de signos. Ícones e indicadores nada asseveram e podem receber expressão de qualquer outro modo.

Um signo pode ser icônico, isto é, representar seu objeto, principalmente por similaridades, independente do seu modo de ser. Ele é chamado bipo-ícone, quando, como substantivo, representa o objeto. Os bipo-ícones podem ser: a) imagens, quando participam de simples qualidades ou primeiras primariedades; b) diagramas, quando representam relações análogas em suas próprias partes; c) metáforas, quando representam o caráter representativo de um "Representamem", traçando-lhes um paralelismo com algo diverso (comparação).

A significação de símbolo como signo convencional envolve um retorno ao significado original. Já dizia Aristóteles ser o símbolo um signo convencional. "O símbolo é tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra, mas, que por si mesmo, não identifica as coisas", esclarece Peirce (39). O símbolo conduz ao mito e este dá sentido à obra, que através dele, instaura-se plenamente.

Gilbert Durand (40), em "Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire", aceitando o semantismo das imagens, procurou descobrir as funções determinantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano. Seria em função das imagens gerais (arquétipos ancestrais, da concepção de Jung, da qual se aproxima Durand), que se organizaria o sentido das palavras, numa convergência de significações, e não a um desenvolvimento linear. As palavras se agrupariam, pelo significado, a constelações simbólicas mais ou menos constantes, estruturadas por um certo isomorfismo de símbolos convergentes, consistindo esses numa variação sobre um arquétipo ou imagem primordial. Todavia, a sucessão imagística e metafórica não aparece isolada de um desenvolvimento linear que integra uma determinada potencialidade associativa e permite estabelecer, nas palavras, grupos de oposição e determinação novos. O valor expressivo proveniente da inserção da metáfora no contexto tem por estes limitados os seus sucessivos momentos de determinação.

Na psicanálise, o símbolo se confronta com os ardis a que recorremos em sonho, para dissimular impulsos.

O Símbolo é o signo que se refere ao objeto que denota, por força de uma lei, geralmente associação de idéias gerais, que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto. Ele é portanto, um Leg-Signo, não só ele é geral, mas também o objeto é geral.

O símbolo envolve uma espécie de indicadores, em bora de tipo especial. O símbolo é o signo que se transforma em signo porque como tal, é etendido. Destaca - se dos demais signos pelo seu caráter convencional. A linguagem caberia na categoria dos símbolos, no sistema peirceano. Todo símbolo é um Leg-Signo.

Os símbolos se expandem e surgem a partir de outros signos, simples (ícones) ou mistos (ícones e símbolos).⁽⁴¹⁾ A criação de um novo símbolo deve-se aos pensamentos que envolvem conceitos. São a partir da existência de alguns símbolos é que um novo símbolo pode desenvolverse. O uso e a experiência ampliam o campo do símbolo.

Para Peirce, se o tema pode ser um signo como tal, isto é relacionado a um objeto por uma palavra, pela convenção de que será como tal estabelecido (quer dizer, representativo de um objeto), ele pode também ser considerado equivalente a símbolo. A conclusão, a partir desta concepção, é que o símbolo envolve um complexo conceptual.

Há ainda dois tipos de símbolos, os quais Peirce chama de símbolos degenerados: símbolo singular, cujo objeto é um individual existente e que expressa apenas os caracteres daquele individual e o símbolo abstrato, cujo único objeto é um caráter.

Para o semanticista Hugh Walpole (42), um símbolo é uma palavra usada referencialmente. Para Welleck () o termo pode ser usado com o sentido de um objeto que se refere a um outro objeto, mas que constitui um dado de percepção.

Parece que, em geral, a condição lógica para a simbolização é a similaridade. Segundo Osvaldino Marques (43), o desdém por este laço analógico leva o poeta moderno a um simbolismo privado. O símbolo pode ser tomado em duas acepções: a científica, segundo a qual, é apresentado como rótulo de um objeto que o símbolo denota: a estética, em que o símbolo é visto como conotação além do simples "denotatum".

Para Richards (44), todo símbolo é literal e metafórico ao mesmo tempo. A diferença entre o símbolo e a metáfora estaria no fato de a metáfora constituir realmente uma dupla metáfora. Enquanto no símbolo, ocorre a fusão do "designatum" e do veículo, na metáfora, estes elementos se apresentariam destacados.

Para Kenneth Burke, o método de criação do poeta lembra a experiência onírica; os estados de espírito ditam a seleção dos pormenores. Ocorre porém a diferenciação entre a forma emocional e a forma técnica que lhes dá o relevo e determina-lhes a ordenação. (45)

Seus sentimentos iniciais se transformam ao se converter em mecanismo da Arte, mecanismo que engendra exigências independentes. Cada tema exige de per si um con

tratema. Os detalhes são acrescentados por exigências dos detalhes do mecanismo. "Os meios dos artistas tendem a tornar-se fins em si".

Para Anatol Rosenfeld (46), a palavra poética é símbolo no sentido mais autêntico: conjuga duas etapas do ser - a objetiva, real, da palavra, de um lado, e a irreal, significativa de outro, unindo ambos numa relação íntima e indissolúvel. Na palavra quotidiana e na científica, esta relação é apenas exterior e convencional. Na palavra poética, cria-se um mundo verbal autônomo, transfigurado, e, portanto, desligado da realidade empírica, psíquica ou material. A palavra já não nomeia as coisas, mas comunica a emoção, numa renovação formal inusitada que nos restitui "o mesmo reino do possível que a vida real não nos concede".

O símbolo é para Burke (47), uma palavra inventada pelo artista para especificar um agrupamento ou ênfase específica da experiência. O símbolo é uma forma que pode ramificar-se. Conforme se ramifique, surgirão símbolos dentro do símbolo, secundários, e que contribuem para as atividades do símbolo principal. Percorrendo todos os versos de um poeta, o leitor pode frequentemente notar uma qualidade comum que se distingue de outras. A arte só aparece quando a revelação se ritualiza, isto é, quando se converte num processo simbólico. A verdade do artista é metafórica, constitui o enquadramento da revelação no ritual. A revelação não necessita ser um fato verídico. Não

59

importa que a crença seja falsa, o fato é escrito como se fosse verdadeiro. Uma metáfora é um conceito, uma abstração, mas uma metáfora específica, exemplificada por imagens específicas; é uma individuação. Uma forma é um modo de experimentar; e tal forma se torna possível em Arte quando, pelo uso de um termo específico, possibilita-nos experimentá-la dessa maneira. "O conceito de individuação de formas constitui a ponte pela qual transitamos da consideração da forma para a consideração do tema".()

Este conceito encontra adequação em Drummond, cuja temática se contém em símbolos que se repetem sucessivamente por novos símbolos, desdobrados, por sua vez, em outros, e assim sucessiva e metonimicamente, desdobrando o mito da origem e da essencialidade do ser.

O símbolo é para Le Guern (48), na interpretação de Mario Vilela, constituído pela globalidade do significado de um segundo significado; a metáfora não utiliza a totalidade dos semas do significado; não se efetua na representação global, mas numa qualidade significativa, dominante ou não, e diretamente intuída. Trata-se de uma seleção sêmica entre as qualidades significativas (semas) das palavras hierarquicamente ordenadas e em que, do conjunto dos elementos de significação (semas), pertencentes ao significado habitual da palavra, extraem-se apenas os elementos significativos compatíveis com o novo significado imposto pelo contexto.

Mario Vilela, ao interpretar Le Guern, diz que a representação mental do objeto, fundamento do símbolo e da metáfora, une-os e separa-os definitivamente. A representação mental que corresponde ao significado habitual da palavra utilizada - imagem, é necessária à compreensão do símbolo enquanto não o é para a metáfora, pois nesta só se utilizam os semas compatíveis com o contexto. A compreensão do símbolo faz-se pela inteligência, enquanto a metáfora se apreende pela intuição e pela sensibilidade. O que há de comum entre o símbolo e a metáfora é a transferência de sentido com base numa relação analógica e numa representação mental do objeto designado habitualmente pela palavra metafórica. Há símbolo quando o significado normal de uma expressão se torna significante de um outro significado.

Assim, compreendida a associação entre duas unidades do mesmo nível, isto é, entre significantes ou entre significados, geraria o símbolo.

A relação entre o simbolizante e o simbolizado é motivada através das associações de semelhança e de contigüidade, o que explica participar o símbolo da realização da metáfora e da metonímia. Se na metonímia não há incompatibilidade semântica, na metáfora, o desvio é perceptível. A visão da realidade é oferecida de forma fragmentária pela metonímia e desdobrada pela metáfora, que nos permite uma visão unificada das coisas.

A matéria exposta permite-nos figurar a comunhão existente entre mito, metáfora, metonímia e símbolo, como elementos indissociáveis.

O mito é a matéria-prima do homem, seu ser em sintonia, sua comunhão consigo mesmo e com o mundo, seu medo e sua coragem, seu limite material e sua capacidade de dilatar-se no espaço, de interiorizar faces e distâncias, descobrir leis profundas e inserir-se nelas, sua matriz poderosa de espírito criador. Massa e energia, forma e espírito compõem o mito e o homem, este naquele e aquele neste. Dilacerado entre extremos tão próximos e distantes, tenta o homem unir as pontas, explicar-se, reencontrar-se, ser, como no momento da criação. E na incorporação das coisas e dos seres, em se desvendando e desventrando imagens, cria as suas próprias imagens, ao decompôr feixes sêmicos, seres e coisas; a própria criação, e aquela em foi gerado. Metaforiza. A metáfora se emancipa, não mais sonhos, mas índices de realidades, projeção dos mesmos reflexos. E os reflexos serão significativos dos objetos que apontam. O símbolo se torna caminho, forma, matéria, significado, parte, ponte, alma, matéria viva participante, constituinte, fusão do mito, a própria matéria de que se forma, e do homem, seu espírito, sua carne e seu significado último. O símbolo traz de volta o mito e o leva, sucessivamente, assim como as águas de chuva se evaporam e tornam a ser chuva, nuvem, rio, um só mundo, em suas muitas faces, o desenho e as possibilidades de combinação.

O PROPÓSITO DA LEITURA

Diz Afrânio Coutinho que , "a obra de arte, em geral, e a literária, em particular, têm uma estrutura formada de elementos integrativos que constituem a sua unidade, a sua unicidade. São esses elementos arrumados e variando o meio artístico mobilizado, que emprestam especificidade ã mesma obra, que a tornam identificável e diversa de qualquer outra forma de atividade. De sorte que o primeiro passo para a compreensão da obra de arte é a localização e identificação desses elementos intrínsecos que a diferenciam. É o que faz a análise: disseca a estrutura, separando os elementos que a compõem." (...) "Essa operação não é crítica. Dela a crítica procede, mas nela não se perde nem se limita. Desmontar a estrutura de uma obra é tarefa prévia para conhecê-la e interpretá-la. Analisar uma obra de ficção é examinar os seus ingredientes - formais e espirituais inseparáveis." (50)

A crítica, segundo o mesmo autor, envolve a análise e é mais ampla do que ela, pois dirige-se ao julgamento.

Não pretendemos com este trabalho realizar a crítica, trabalho para alento maior, mas tão somente tentar uma análise. Isto é, pretende-se tão somente uma leitura de penetração do texto, através da seleção de um dos aspecto

tos formais que é a frequência e combinação de uma modalidade de símbolos.

Também não anima este trabalho o pendor impressionista, pois tal exigiria a capacidade de gênio do recriador poético, que falta à signatária do mesmo.

Como trabalho de análise, dirige-se este a um dos aspectos integrantes da linguagem poética drummondiana, não a uma universalidade formal. Não há pois a percepção estilística dirigida a um todo.

Como a análise em geral, caminha para uma possível crítica, firma-se este a partir da impressão, para completá-la com a explicação, trazida pelo ato reflexivo, para o que, utiliza-se como recurso de fundamentação, o instrumental teórico que o acompanha.

É ainda em Afrânio Coutinho ⁽⁵¹⁾ que buscamos justificção nas razões que expõe para diferenciar as etapas e as modalidades da crítica: "A crítica deve ser o estudo e interpretação da obra literária em si mesma, na sua estruturação intrínseca, nas leis do gêneros. Não está no sujeito, mas no objeto." (...) "... a análise e a crítica são duas operações distintas. A análise não é a crítica, nem esta se reduz apenas à análise. A análise é uma simples etapa preliminar, de preparação para a crítica, a que deve conduzir logicamente. A crítica envolve a análise, é mais ampla do que ela, pois dirige-se ao julgamento, que é terreno posterior à análise tanto quanto à interpretação ,

outra das tarefas críticas." (52) "Enquanto o impressionismo reduz o ato crítico à impressão inicial, a verdadeira atitude crítica o faz a partir da impressão para completá-lo na explicação e no julgamento, através de um esforço reflexivo e discursivo, para o qual se impõe o funcionamento da razão e de toda uma aparelhagem teórica ou técnica." (53)

Para a análise que se pretende realizar, buscar-se-á apoio na Teoria da Informação Estética e na concepção de Carlos Bousoño sobre símbolo dissêmico, caracterizado este como constituído daquele significante que se compõe de um aspecto lógico, racional e de um aspecto irracional. Entendemos haver correspondência entre este símbolo e os símbolos equiprováveis, como os denomina a Teoria da Informação Estética.

2.2 - A Teoria da Informação Estética

A informação estética, pertencendo ao nível de percepção sensível, situa-se em plano oposto ao da informação semântica, nível da razão. Mantém de forma rígida, a especificidade de um sistema de símbolos de seu código, seu canal, que não se esgota com facilidade e que talvez jamais venha a se esgotar. Detentora de uma qualidade n de informações, que apenas encontra referente para sua determinação, na estrutura interna do receptor, a informação estética é uma informação que depende, basicamente, do subje

tivo - área da percepção sensível, diferencial, e não se esgotando numa primeira transmissão, exclui, com frequência, o recurso à lógica e à razão.

Sendo o fato estético uma informação, ainda que do tipo especial, ele se manifesta na mensagem, que é, segundo Moles ⁽⁵⁴⁾, referenciado por Teixeira Netto, "um grupo ordenado de elementos de percepção, extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura".⁽⁵⁵⁾

Inclui-se, na noção de mensagem, o conceito de repertório, "espécie de vocabulário, de estoque de símbolos conhecidos e utilizados por um sujeito".⁽⁵⁶⁾

A significação de uma mensagem para um dado indivíduo, depende do grau de correspondência entre o repertório nela contido e o repertório do receptor.

De acordo com a Teoria da Informação, a mensagem é "uma sequência estruturada de símbolos capaz de modificar o comportamento do receptor",⁽⁵⁷⁾ e seu valor dependerá do número de modificações que nele, receptor, puder provocar. O alcance modificatório da mensagem depende da dimensão do repertório; quanto maior este, maiores as modificações. Enquanto as obras de fraco repertório, como as da arte realista, dispõem de vasta audiência, as de rico repertório, como as de Joyce, Proust, têm pequena audiência e isto significa que "a capacidade para encontrar um termo médio entre esses dois pontos extremos está na dependência dos recursos pessoais do criador e do objeto possível que

ele se propõe". (58)

Estabelecido que a mensagem estética tem tanto mais informação quanto maior o seu grau de originalidade - relacionada esta à imprevisibilidade, resulta que, quanto mais previsível a mensagem, menor a sua informação. Assim, se a informação é a que tende para um máximo de originalidade, em termos de estética, quanto mais imprevisível for uma mensagem, menos ela será apreensível por um receptor comum para o qual ela assume características de complexidade e desordem e à qual ele não tem acesso.

A informação original, quebrando as estruturas existentes, introduz com a novidade, certa dose de desordem na estrutura informacional já conhecida. A medida desta desordem tem em Teoria da Informação, o nome de entropia.

Esta depende do grau da desordem, e passa a ser máxima quando a desordem é total. A entropia máxima caracteriza a informação máxima, ou seja, aquela que se manifesta através do emprego de símbolos equiprováveis, isto é, "elementos de um repertório com idênticas probabilidades de ocorrências numa mensagem". (59)

A mensagem entrópica se apresenta como uma obra aberta, segundo Eco (60): toda obra estética sempre foi e será aberta, isto é, permitirá variadas abordagens conforme forem seus receptores e, mesmo, diversas abordagens diferentes por parte de um mesmo receptor. A mensagem esté

tica de uma obra não se esgota com facilidade, e pode mesmo jamais se esgotar: "Finnegans Wake", pode continuar alvo de interpretações diversas, por largo tempo e ainda assim surpreender novos estudiosos.

À medida que cresce o índice de informação de uma mensagem, decresce sua inteligibilidade. A inteligibilidade é tanto mais alta quanto mais reduzida a sua taxa de informações e maior o seu emprego de símbolos não equiprováveis, redundantes, repetidos. A redundância que se identifica com a repetição de símbolos, embora tenha a finalidade de facilitar a percepção de uma mensagem, é uma codificação defeituosa, pelo desperdício de símbolos e do espaço disponível para a estruturação da mensagem. Seu valor em Teoria da Informação decorre do aspecto de permitir ou ampliar a previsibilidade da mensagem, por absorver os ruídos desta, ou seja, aquilo que dificulte sua percepção. Se a redundância absorve o ruído, diferente acontece com a mensagem estética, que é essencialmente ruidosa. O ruído pene necessário à informação estética, é a medida da compreensão da mensagem, o suporte para esta, tal como na pintura, onde o fundo suporta a figura. Diminuindo a redundância (necessária à informação em caráter utilitário, à dita informação de massa), a informação estética procura introduzir elementos novos que ampliem o repertório transmitido, aumentando a taxa de informação, levando-o mesmo à entropia, ou seja, ao maior grau de originalidade.

As modificações que uma mensagem pode trazer, eses

criador e próprio a cada escola. Seus elementos não estão contidos em nenhuma estrutura em particular e referem-se a outros elementos externos ao próprio código, elementos que só adquirem significado dentro do contexto onde se inserem e que remetem à possibilidade de outros significados diferentes, dentro de uma rede de escolhas possíveis. Constituem-se em linguagens, apenas em sentido metafórico. O estado estético é uma comunicação de tipo especial, em função da qual se rompe o esquema estímulo X resposta, a aquela em que, criada a expectativa X, dá-se a resposta Y desejada. (62)

O princípio de autonomia do signo poético, que permite determinar o índice estético do texto, é afirmado por Jakobson, quando descreve o mecanismo de revelação da poeticidade na linguagem: "Mas como se manifesta a poeticidade? Em que a palavra - responde ele - é sentida como palavra e não como simples substituto de objeto nomeado, nem como explosão de emoção. Em que as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, não possuem seu próprio peso e seu próprio valor. Por que tudo isso é necessário? Por que é preciso sublinhar que o signo não se confunde com o objeto? Porque - diz ele - ao lado da consciência imediata da identidade entre o signo e o objeto ($A \text{ é } A_1$), a consciência imediata da ausência desta identidade ($A \text{ não é } A_1$) é necessária; esta autonomia é inevitável, pois sem contradição, não há jogos de conceitos, não há jogos de sig

tão na dependência direta ou indireta da novidade dessa informação: o que se esclarece pelo fato de que incorporada pelo receptor, a inovação faz parte de sua estruturação que só se modificará diante do que é novo, do inesperado. Será tanto maior, em proporção direta, o valor da mensagem, quanto maior for a imprevisibilidade, a originalidade de que se revestir.

Ainda que tornando mais rica numericamente uma mensagem, como valor, que leva com mais intensidade e rapidamente o receptor à mudança de comportamento, a quantidade é fato que se liga exclusivamente à probabilidade estatística dos eventos, embora realize a imprevisibilidade e a originalidade. O valor real da informação depende, segundo Eco (61), das atitudes e estrutura mentais do receptor através dos quais, ele faz a escolha de alguns dos aspectos da informação e abandona outros. Tal escolha conduz à indicação do valor real da informação.

Todos os fenômenos da cultura são fatos de comunicação, e chegam ao receptor através de uma forma codificada, ou seja, de um código previamente estabelecido para a estruturação e posterior decifração da mensagem (a língua, por exemplo). A mensagem estética é estruturada de modo ambíguo, em relação ao código pré-existente, o código por ela utilizado. Desta forma, é ela também um código específico, um tipo particular de mensagem, onde as normas de estruturação encontram apoio nas características e nos desejos de cada criador. Tal código é diferente em cada

nos, a relação entre o conceito e o signo torna-se automática, o curso dos acontecimentos estanca, a consciência da realidade morre.⁽⁶³⁾

A compreensão do exposto leva à dedução de que as palavras do poema não são índices indiferentes da realidade. A antonomia presença x ausência de identidade entre o signo e o objeto é o modo como Jakobson procura vincular a poeticidade à articulação dos espaços real e poético que estruturam o poema. No poema, diz Bosi ⁽⁶⁴⁾, "a imagem é uma palavra articulada".

2.3 - A Simbolização da Poética Moderna, segundo Carlos Bousoño.

Para Carlos Bousoño, a imagem, a metáfora e o simil supõem uma comparação. A existência desta comparação é o que os distingue de outros instrumentos expressivos, em que apenas ocorre a superposição, mas não a comparação.⁽⁶⁴⁾

Na metáfora tradicional, o reconhecimento da semelhança objetiva é anterior, é condição necessária de toda emoção estética, pois esta depende daquela. Na imagem contemporânea, a semelhança objetiva entre os dois planos só é perceptível através do espaço de uma análise, não antes, ou seja, não o será na leitura espontânea do texto poético. Para o leitor comum, é como se a semelhança não existisse.

Segundo Bousoño ⁽⁶⁵⁾, o fenômeno imaginário, em nosso tempo, constrói-se em três espécies de metáforas que se diferenciam por sua configuração: são as "imagens viisionárias", as "visões" e os "símbolos". Tais metáforas diferem das tradicionais por ostentarem uma estrutura irracionalista, peculiar ao nosso século. As imagens tradicionais expressam sua racionalidade através da semelhança ou dessemelhança física. Se o cabelo louro podia ser visto como ouro, no século XVI, é porque ambos coincidiam no dourado de sua cor. "Cristal" era o nome poético para água, porque é esta a aparência da tranquilidade da superfície

do e atingiu grande desenvolvimento em Juan Ramón Jiménez, e veio a alcançar a maturidade com os poetas da geração de 27. O uso cada vez mais frequente das imagens visionárias, das visões e dos símbolos justifica neste trabalho, a caracterização de cada uma daquelas realizações, tais como as v̄e Bousoño.

A Imagem Visionária

A imagem visionária pretende ser uma comparação de tipo especial, em que A e B se aproximam não porque se pareçam objetivamente, seja material ou moralmente, mas porque despertam em nós um efeito igual de emoção. A e B se aproximam pela emoção, sentimento universal. A emoção Z (a ternura, no exemplo citado) que identifica A (passarinho) com B (arco-íris), expressa de modo irracional certas qualidades objetivas a_1 a_2 a_3 , possuídas por A, isto é, pelo "passarinho": a_1 , a inocência; a_2 , a graça; a_3 , o sentimento de desprotegido. A emoção significa irracionalmente estas qualidades. Estas são o significado irracional da emoção e, portanto, de sua origem verbal. São o significado irracional do "passarinho", A e do "arco-íris", B. O descobrimento e a consideração da significação irracional na poesia, isto é, da emoção que não aparece como tal nem na mente do autor, nem na do leitor, e que só acontece sob o sentimento de emoção, ou seja, sob a forma artística, deveria, segundo Bousoño, ser objeto de estudo da Crítica e da Psicologia.

A Visão

A visão não é para Bousoño, uma metáfora, já que esta, para ele, caracteriza-se na superposição ou justaposição de dois elementos distintos que acabam comparados pelo poeta (68). Na visão, não há um plano real, uma esfera da realidade. Constitui-se a visão numa simples atribuição de qualidades ou de funções irrealis a um objeto, as quais significam irracionalmente, alguma coisa deste objeto ou de outros, a ele associados por contiguidade. A visão se instaura na poética espanhola a partir de Bécquer e atinge alta faixa de emprego com as escolas de aproximação surrealista (1925). Se a visão não se apóia num objeto real, há todavia algo que o justifica, pois o homem só está interessado no real e nunca no imaginário puro. O ideal só se encontra em condições de caracterizar aptidões poéticas quando serve de meio para expressar indiretamente o real. Se B, o elemento irreal pode emocionar-nos de um modo Z, isto se deve ao fato de que o objeto real A possui diversas qualidades $a_1 a_2 a_3 \dots$, que despertam em mim, a emoção Z que me suscita. O poeta atribui a A a qualidade ou função irreal B porque vê A sob um aspecto subjetivo, ou seja, tomado pela emoção Z que a qualidade irreal, atribuída ao conglomerado de propriedades $a_1 a_2 a_3$ que ele representa, expressa implicitamente, irracionalmente, através de Z, sua fulguração. A constelação $a_1 a_2 a_3$ não aparece em Z de modo claro, mas oculta por ela. O elemento irreal B expressa, em consequência, algo real, $a_1 a_2 a_3$,

que não é imediatamente percebido pela nossa intuição Z. Para avançarmos no sentido real a1 a2 a3, de forma especulativa e já não estética, devemos deixar de ser leitores e convertermo-nos em críticos, isto é, separarmo-nos de nossa intuição e examiná-la de fora, como algo alheio a nós, à nossa emoção. Bousoño oferece, o exemplo a seguir, de Vicente Aleixandre:

Si, poeta; arroja de tus manos este libro que pre
tende encerrar en sus páginas un destello
de sol,
y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en
la roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso pos
trero del poniente,
y tus manos alzadas tocan dulce la luna
y tu cabellera colgante deja estela en los as
tros.

Recebemos uma impressão Z, de desmesura física o riginária, na qualidade irreal B: um certo homem posto em comunicação com o natural. Ao examinarmos de fora, a intuição produzida, por B, percebemos que o poema nos permite contemplar o tamanho cósmico de um homem, como expressão de algo possuído por este corpo. Percebemos então tratar-se da grandeza espiritual de quem comunga com a natureza "y mira la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca". O tamanho físico, qualidade B, relaciona-se à qualidade real A, à força do espírito.

A compreensão da visão permite entender que certas expressões da poesia contemporânea sempre podem ser ex

plicadas como um laço entre o irreal e certos ingredientes reais a_1 a_2 a_3 ..., de A, conjunto este que constitui a significação irracional de B. A visão resulta da névoa e da percepção brumosa que o elemento irreal B constrói através da emoção Z.

É preciso acrescentar que a visão não se confunde com a metáfora tradicional, onde o significado real com parece de modo racional, condição "sine que non" do gozo estético. São nós emocionamos diante de "mão nêvea", porque sabemos que nêvea alude claramente à extrema brancura da mão. Não há brumas com relação ao que "nêvea" quer dizer de "mão", ao contrário do que acontece nas visões. As sinestésias constituem uma das realizações das visões. Estas não se caracterizam pelo seu caráter sintético (o que não se percebe na leitura e, portanto, não existe para o leitor), mas pelo seu caráter afetivo.

A diferença entre visão e imagem visionária é apenas formal; ambas nascem da semelhança de sentimento que os objetos ocasionam. Enquanto na imagem visionária, largamente empregada pela tradição poética, um ser fantástico desloca o outro da realidade ("arco-íris" ao "passarinho"), na visão, certa qualidade ou função fantástica usurpa o lugar de outra ou outras possuídas pelo objeto. Com frequência, as visões podem transformar-se em imagens visionárias. Por exemplo: "homens fúlgidos" pode transformar-se em "homens como luzes".

O Símbolo

Para Bousoño, embora os símbolos não se caracterizam por continuidade, pode-se diferenciá-los em continuados e não continuados. Os continuados, menos frequentes, repartem-se sob coberturas simbólicas diferentes pelos vários versos e estrofes. Distribuídos em b1 b2 b3 , no plano B, e sem nenhuma justificação, no plano real A revelam a temática oculta, relacionada ao plano A. No poema "Mí buitre", de Unamuno,

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entranas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

El dia en que le toque el poster sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y seño
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía,
mientras el mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría
mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

a imagem do "buitre" é repartida em várias coberturas simbólicas: "buitre voraz", "ceño torvo", "negra sangre", "sombría mirada", "hambre atroz que nunca se le apaga" e outros, que traduzem de modo irracional, algo da obsessão angustiosa em que consiste o plano A, no que ela possui de negativa e devoradora. Trata-se aqui de símbolos continuados.

Bousoño distingue os símbolos em monossêmicos e dissêmicos. Os símbolos monossêmicos são aqueles que constituem uma linguagem figurada, e que tem que ser tomada como tal. Ocorre o símbolo monossêmico quando a fala poética pode ser vista como simbolizadora de uma significação escondida.

Nos símbolos dissêmicos há, além da significação irracional própria de todo símbolo e que só aparece sob a forma emotiva, outra percebida com nitidez pela consciência de quem lê e que pode ser chamada de racional. Na peça XXXII, de "Soledades, Galerías y otros Poemas", de António Machado,

Las ascuas de un crepúsculo morado
 detrás del negro cipresal humean.
 En la glorieta en sombra está la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que sueña mudo. En la marmórea taza
 reposa el agua muerta.

as palavras utilizadas, "ascua", "crepúsculo morado", "negro", "cipresal", "humean", "sombra", "piedra", "sueño", em seu significado lógico, não se relacionam com a fúnebre reação afetiva que o poema inspira. A paisagem em si mesma não está preparada para promover o desencanto fúnebre que em nós desperta.

Tal reação desvinculada do sentido lógico das palavras, vincula-se ainda que, invisivelmente, ao sentido irracional que os vocábulos possuem. Qualquer palavra é

susceptível de associações irracionais. "Crepúsculo", "uma luz que se apaga" e "ascuas", incandescência em extinção, associadas entre si e com as outras, significam o único que possuem em comum, a noção de morte. A cor "negra cipresal", "humean", "sombra" e "crepúsculo", cuja obscuridade se percebe, fazem lembrar a noite, que, envolvendo-nos nas trevas, conduz-nos à associação de morte, através do conceito noite que lhe é anterior e subterrâneo na morte e são emotivamente presente nela. A palavra "cipresal" evoca cemitérios e o "amor de piedra que sueñomudo", é um sonho inerte, é um amor ausente. A mesma sensação de morte e inamobilidade, vem de "marmóreo de la taza". O ambiente sombrio e pesado completa-se com "el reposo del agua" e, mais ainda, com a expressão "água muerta". A técnica do encaideamento em que o sentido imperceptivelmente associado ao lógico vai aparecendo no poema, é constituído por uma reiteração que não se forma pelo sentido das palavras, mas pela significação que, inconscientemente, associa-se à maioria dos signos do poema. A palavra "crepúsculo" não é repetida por nenhum dos vocábulos do poema, mas o é através da emoção, sob o sentimento de morte e a correspondente emoção de atmosfera pesada e desenganosa. Este sentimento sombrio, sem conceptualização de língua, é produzido pelas palavras "crepúsculo", "ascuas", "morado", "cipresal", "negro", "humean", que acentuam a conceptualização existente sob elas. Assim, se "crepúsculo" significa crepúsculo, "negro" significa negro, as vozes da figuração possuem também

um sentido racional, isto é, "águas muertas" significa água parada. Como meros leitores, percebemos a atmosfera fúnebre, sob a emoção, sem saber conscientemente quais os momentos que criaram a emoção, pois que os mesmos são detectáveis apenas pela punção analítica.

O símbolo para Bousoño (70), não se enquadra nos limites da retórica, em sentido estreito. Seu uso invade rápida e progressivamente, espaços cada vez mais alargados e significativos. Diferentemente do que acontece com a poesia de outros tempos, o tema pode, na poética moderna, fazer-se simbólico, por força do profundo irracionalismo e subjetivismo que nela se instalaram.

Segundo Bousoño, o poeta moderno parte de um vazio temático e conceptual da emoção subjetiva à busca de um tema que se torne adequado à emoção, através da qual possa ele transparentar-se. O tema se transforma num meio, para a emoção e torna-se insubstituível, intocável. Isto significa que o tema se transforma em símbolo.

Se os temas podem constituir-se em símbolos, isto permite entender que também a cosmovisão de um autor pode manifestar-se como simbólica. Carlos Bousoño, analisando a poesia de Vicente Aleixandre (71), compreendida entre "Ámbito y Nacimiento último", percebe que a unidade do mundo e mais ainda, o sentido do que é o amor, dentro daquela unidade, a substância de todos os seres, inclusive dos inanimados; a concepção de que o amor se manifesta como destruição em sentido essencial e profundo: a morte como vi

da e amor, o amor definitivo e absoluto ("amarlos con las garras estrujando su muerte") (), ultrapassam a própria verdade de que as palavras dispõem, constituindo-se em símbolos, cujos conceitos estão em nossa própria psique, ao relacionar-se com as emoções. A emoção que experimentamos supõe a existência desses conceitos, significados irracionais, pois sem eles, não existiria.

Em Vicente Aleixandre, a equação amor = morte e morte = amor não são ingredientes relacionados entre si, do mesmo modo como o estão as coberturas simbólicas. Isto, porque uma visão do mundo não é um conjunto alegórico, que exige uma correspondência minuciosa e exaustiva entre plano real e plano evocado, mas um conjunto simbólico que não o exige.

As sucessivas significações a_1 a_2 a_3 dos respectivos elementos cosmovisionários b_1 b_2 b_3 não reproduzem na realidade A, a mesma rede de relações em que se unem na evocação, ou na cosmovisão B, os termos b_1 b_2 b_3 . Estes se relacionam entre si por conexões lógicas que se justificam no plano simbólico B. Se a_1 e b_1 se correspondem, não há esta correspondência entre a_1 e b_2 , por exemplo, no mesmo sentido e modo como se correspondem entre si, b_1 b_2 b_3 b_4 .

Esclarece Bousoño que a falta de correlação entre as implicações em B e o que sucede em A não é uma extravagância dos poetas contemporâneos, mas fruto de maior espontaneidade no processo criador, resultante da intensi-

ficação do individualismo da época. A comprovação da afirmativa pode ser apreendida na possibilidade de uma aproximação entre a simbolização e o que ocorre no estado onírico, tal como este é visto por Freud:

"Los elementos que se nos revelan como componentes esenciales del contenido manifiesto están muy lejos de desempeñar igual papel en las ideas latentes. E inversamente, aquello que se nos muestra sin lugar a dudas como el contenido esencial de dichas ideas, puede muy bien no aparecer representado en el sueño. Hállase éste como diferentemente centrado, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro. Así, en el sueño de la monografía botánica, el centro del contenido manifiesto es, sin disputa, el elemento "botánica", mientras que en las ideas latentes se trata de los conflictos y las complicaciones resultantes de la asistencia médica entre colegas, y luego, del reproche de dejarme arrastar demasiado por mis aficiones, hasta el punto de realizar excesivos sacrificios para satisfacerlas, careciendo el elemento botánico de todo puesto en ese nódulo de las ideas latentes". ()

Ainda que não se possa afirmar ser freqüente a cosmovisão simbólica na época contemporânea, pode-se porêr concluir ser a mesma uma característica evidente face ao largo emprego do símbolo em sentido estrito e à forma especial de sua realização.

Com o desígnio de deixar clara a realização ' do instrumental imaginário como o analisa Bousoño, enfatiza-

se as diferenças entre imagem visionário, visão e símbolo. Na imagem visionária, há um plano real A e um plano imaginário B, enunciados pelo poeta e presentes com nitidez racional na intuição (uma passarinho - A - é como um arco-íris - B -). Na visão, não há um plano imaginário B, mas uma qualidade ou função irreal B que se atribui gratuitamente a A ("la piedra canta"). No símbolo, A não aparece racionalmente na intuição, mas sô como integrante do signifi-
ficante irracional, de B, de que sô tomamos consciência a
través da intuição. Resumindo: Se A e B são significados
racionais, na visão não há B; no símbolo não há A (somente
"A"), e na imagem visionária existe A e B. Tal diferença
é apenas formal. Nos três casos, há em verdade uma "simbo-
lização": na imagem visionária, o plano B simboliza certas
qualidades a_1 a_2 a_3 do plano A, com as quais coincide
B; na visão, a qualidade irreal b simboliza as qualidades
 a_1 a_2 a_3 de A; no símbolo, B simboliza este mero con-
junto, a que se denomina "A" (entre aspas, para indicar sua
implicitação "irracional").

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II

- (1) FIGUEIREDO, Fidelino de. A Luta pela Expressão, Editora Cultriz, São Paulo, p. 100.
- (2) MARQUES, Osvaldino. Ensaios Escolhidos, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, p.100.
- (3) Idem, p. 100.
- (4) MEUMANN, E. In: MARQUES, Osvaldino. op. cit., p. 113.
- (5) BERIGER, Leonard. In: FIGUEIREDO, Fidelino de. op. cit., p. 120.
- (6) PORTELLA, Eduardo. Fundamento da Investigação Literária, Tempo Universitário, Rio de Janeiro, 1974, p. 16.
- (7) CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 115.
- (8) DUFRENNE, Mikel. O Poético, Editora Globo, Porto Alegre, 1969, p. 166.
- (9) KÉRENYI, . In: DUFRENNE, Mikel, op. cit., p.
- (10) SANTOS, Wendel. Crítica Sistemática, Oriente, Goiânia, 1977, p. 97.
- (11) DUFRENNE, Mikel. op. cit., p. 166.
- (12) SANTOS, Wendel. op. cit., p. 97.
- (13) HUIZINGA, Johan. Homo ludens, Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971, p. 166.
- (14) MARQUES, Osvaldino. op. cit., p. 14.

- (15) CASSIRER, Ernst. op. cit., p. 106.
- (16) Idem, p. 108.
- (17) Idem, p. 111.
- (18) Idem, p. 104.
- (19) RODRIGUES, Geraldo. Fundamento da Investigação Literária, Tempo Universitário, Rio de Janeiro, p. 220.
- (20) BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia, Editora Cultrix, São Paulo, 1978, p. 32.
- (21) Idem, p. 141.
- (22) MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários, Editora Cultrix, São Paulo, 1978, p. 325.
- (23) ARISTÓTELES. Poética. In: MOISÉS, Massaud, op. cit., p. 326.
- (24) MÜLLER, Max. In: MOISÉS, Massaud, op. cit., p. 327.
- (25) RICHARDS, I.A. In: MOISÉS, Massaud, op. cit., p. 326.
- (26) VILELA, Mário. Introdução. In: LE GUERN, Michel, Semântica da Metáfora e da Metonímia. Trad. Graciete Vicela, Telos Edi., 1973, p. 5.
- (27) COSERIU, Eugênio. La Cración Metafórica en el Lenguaje, Pbdl. del Instituto de Filologia, Montevideo, 1955, Walter Costa, p. 11.
- (28) LE GUERN, Michel. op. cit., p. 43.
- (29) LE GUERN, Michel. op. cit., p. 46
- (30) JAKOBSON, Roman. In: LE GUERN, Michel, op. cit., p. 46.

- (31) LE GUERN, Michel. op. cit., p. 47.
- (32) Idem, pp. 157 e 159.
- (33) PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia, Editora Cultrix Ltda., 1975, p. 93.
- (34) Idem, p. 102.
- (35) Idem, p. 100.
- (36) Idem, p. 100.
- (37) Idem, p. 37.
- (38) Idem, p. 101.
- (39) Idem, p. 131.
- (40) DURANT, Gilbert. In: Metáfora Machadianas, Estruturas e Funções, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1977, pp. 92 e 112.
- (41) PEIRCE, Charles Sanders. op. cit., p. 131.
- (42) WALPOLE, Hugh. Semantics, New York, W.W. Norton & Co., p. 150. In: MARQUES, Osvaldino, op. cit., pp. 8 e 12.
- (43) MARQUES, Osvaldino. op. cit.
- (44) RICHARDS, I.A. In: MARQUES, Osvaldino, op. cit., p. 9
- (45) BURKE, Kenneth. Teoria da Forma Literária, Editora Cultrix, São Paulo, p. 62.
- (46) ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 62.
- (47) BURKE, Kenneth. op. cit., p. 156.
- (48) LE GUERN, Michel. op. cit., p. 13.

- (49) VILELLA, Mário. In: LE GUERN, Michel, op. cit. , p. 57.
- (50) COUTINHO, Afrânio. Da Crítica e da Nova Crítica , Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975 , p. 160.
- (51) Idem, p. 164.
- (52) Idem, p. 154.
- (53) Idem, p. 154.
- (54) MOLES, Abraham. In: COELHO NETO, J. Teixeira, Introdução a Teoria da Informação Estética, Editora Vozes, Petrópolis, 1973, pp. 17 e 18.
- (55) Idem, p. 17.
- (56) COELHO NETO, J. Teixeira. Introdução à Teoria da Informação Estética, Editora Vozes, Petrópolis, 1973, p. 18.
- (57) Idem, p. 18.
- (58) Idem, p. 19.
- (59) Idem, p. 22.
- (60) Idem, p. 15.
- (61) Idem, p. 15.
- (62) Idem, p.
- (63) Idem, op. cit., p. 34
- (64) BOUSÓN, Carlos. Teoría de la Expresión Poética, Editorial Gredos S.A., Madrid, 1970, p. 145.
- (65) Idem, p. 28.

- (66) Idem, p. 140.
- (67) Idem, p. 137.
- (68) Idem, p. 177.
- (69) Idem, p. 200.
- (70) Idem, p. 115.
- (71) Idem, p. 160.
- (72) Idem, p.
- (73) FREUD, Sigmund. Obras Completas. In: La interpretación de los Sueños, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967. In: BOUSÓN, Carlos, op. cit., p. 278.

3 - INTRODUÇÃO

3.1 - A Morte

3.2 - O Tempo

3.3 - A Destruição

3.4 - A Vida

3.5 - A Poesia

3.6 - Leitura do poema "O enterrado vivo"

3.7 - Leitura do poema "Eterno"

3.8 - Conclusão

1 - INTRODUÇÃO

A escolha da Teoria da Informação, como material de embasamento para o estudo que ora se propõe, deve-se ao reconhecimento de constituir o emprego de certos símbolos equiprováveis, uma constante na obra poética drummondiana e por serem os mesmos, os elementos que dão a medida da cosmovisão e da interpretação do poeta.

Os referidos símbolos equiprováveis, empregados por Drummond, pertencem a variadas categorias gramaticais, como: substantivos - "flor", "amor", "frio", "noite", "dor", "sal", "ave", "corvo", "asa", "mar", "oceano", "aurora", etc.; adjetivos - "raro", "esquivo", "pétreo", "vazio", "frio", "dançarino", "submarino", "fugitivo", "azul"; verbos - "roer", "deglutir", "devorar", "perfurar", "morder", "furar", "digerir", "penetrar", "esquivar-se"; advérbios - "sempre", "mais" e outros.

Sendo a Teoria da Informação um dos instrumentos que podem contribuir para a avaliação da informação estética, e não o instrumento, proposição de J. Teixeira Coelho Netto (1), procurar-se-á, neste trabalho, aliar sua contribuição à teoria estética, apresentada por Bousoño, e utilizar-se-á como equivalentes, as noções de símbolos dissêmicos e símbolos equiprováveis. Estes, como veremos, pos-

empregadas como nos títulos dos poemas e nos temas pesquisados quanto na aparente redundância de significantes. Os temas são as áreas onde semanticamente se agrupam ditos símbolos.

Procedeu-se ao levantamento dos símbolos correspondentes aos temas citados não apenas no livro analisado, mas também em outros livros, que pertencem ao volume "Reunião", embora nestes apenas se enfatize sua presença.

Esta é a razão pela qual se aludirã, frequentemente, aos demais livros, pois como diz Carlos Bousoño (3), os símbolos dissêmicos têm que emergir não só dos versos, mas também das estrofes, dos poemas, dos temas, do conjunto da obra.

Como então aliar o conceito de "símbolo dissêmico", estabelecido por Carlos Bousoño, e os subsídios fornecidos pela Teoria da Informação, para chegar à conclusão de que a mensagem drummondiana é altamente ruidosa, isto é, detentora de máxima entropia em termos de estética? Partindo do entendimento de que, tanto quanto na pintura, o ruído constitui o fundo, sobre o qual se esboça a figura, pensou-se que, nos poemas ora analisados, os símbolos dissêmicos constituem o véu que, escondendo o significante A, despertam com B, a emoção Z, de que fala Bousoño, num contexto, $a_1 a_2 a_3 \dots$, o que confere à obra, a essência de "obra aberta" e desperta no leitor o desejo de apreender o elemento A, só perceptível através da análise extra-estética.

Este estudo pretende provar que o poeta utiliza deliberadamente certos vocábulos para vestir os temas já indicados. A "Morte", que é o tema central, apresenta-se sob os significantes "vida", "poesia", "corvo": a morte de cada um, de cada coisa, a presença constante, escura, realidade diurna, vigilante, como "asa imóvel na ruína campeira", essência mesma do sangue, o "barro" de que é feito o homem em mistura à essência do "sarro" de sua humanidade. O trabalho revelará também o entendimento de que os significantes em Drummond desempenham ao mesmo tempo, a função de metáfora e de metonímia, fundindo tempo e espaço, naquilo que os caracteriza como símbolo dissêmico. Fusão de metáfora e metonímia, os símbolos dissêmicos em Drummond compõem ainda, na linguagem dos poemas, um símbolo mais geral, macroscópico, porquanto não se atém a um livro, mas a mais de um, levando à conclusão de que, como forma de alta informação, o livro analisado (o grande "poema") e todos os demais, incluídos em Reunião, apresentam-se como obra aberta, ou seja, o tipo de obra que, construindo-se em sistema de elevada desordem, tende à aparência destituída de limites.

Com o desenvolvimento deste trabalho, pretende-se realizar uma pesquisa das metáforas empregadas em cada poema, em função dos temas. Estes não sofrem desgaste, deles também não se torna passível a emoção Z, que é sempre renovada em cada tema e em cada poema. Com relação ao tema "morte", por exemplo, os símbolos "morte", "corvo", "poeira",

"água", são comuns ao tema Tempo. A morte, não apenas a morte física, mas tudo o que destrói e absorve o homem, tudo aquilo que o planejou de forma perecível e fugaz, obsessão devoradora negativa - "Por que Deus é horrendo em seu amor?" (A1), e na qual todos nos incluimos como "os poros da esponja", encontra a sua expressão no "Tempo", a condição de "poros", "palpitação", "ruflar de asas". Abandonando a conjuntura de tempo e espaço, resta ao poeta tudo recomeçar, no exercício de viver, onde cabe ao homem ver e não ser:

"Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de "ver" e não "ser"? (A2)

As metáforas em Drummond, ligadas à fala coloquial, assumem os significantes usuais, de uma linguagem cotidiana, como por exemplo "amor", "noite", "boca", "riso", "perfurar", "ver", "espiar", "dia", "rosa", "flor", "dor". À medida em que estas metáforas revelam certa consistência, as mesmas probabilidades de ocorrência, assumem o caráter especial de símbolos equiprováveis e símbolos dissêmicos, porque guardam uma implicitação que é lógica e irracional. O recolhimento das metáforas permitirá, portanto, verificar, num segundo movimento de análise, que as mesmas podem realmente ser classificadas como símbolos dissêmicos e que estes apresentam o aspecto do encadeamento.

Constituem os símbolos dissêmicos o código específico de Drummond, o seu repertório (em termos de Teoria

da Informação), do qual, como elementos, possuem idênticas probabilidades de ocorrência, na mensagem poética, nela inroduzindo a desordem entrópica. A frequência dos mesmos e, conseqüentemente, a elevada taxa de desordem, expressam a máxima entropia desta. A alta taxa de frequência, não significa em termos de informação estética, sabemos, redundância, visto que esta se caracteriza no desperdício de símbolos e do espaço.

Caracterizada assim, em termos de Teoria da Informação, a análise, pretende-se realizá-la com a pesquisa, constante da simbolização dos temas, versos, títulos, poemas e no léxico, através do livro analisado, para demonstrar que a ocorrência dos símbolos dissêmicos pelos vários livros constantes de "Reunião", define o repertório de Carlos Drummond de Andrade como constituído de elementos equiprováveis. Tais símbolos, no conjunto da obra drummondiana, constroem a sua temática central, que é: o dualismo - vida - morte, seu "gauchismo", derivado da composição estranha, que é de todos, a presença do corvo, o elemento destruidor contido em cada um, "como a fruta na casca", guardião do "muro", eterna barreira que jamais se explica.

O emprego das noções da Teoria da Informação Estética (mensagem, código, entropia, redundância, desordem, repertório, símbolos equiprováveis) serve à verificação da configuração do alto teor de informação estética contida na mensagem de Drummond. Ao introduzir na sua linguagem poética, os símbolos "noite", "amor", "morte secreta", "poei-

ra", "dia", "águas", "umidade", "poros", "corcel" e outros, Drummond emprega, de forma deliberada, através de todo o livro - poema, uma mensagem ruidosa e, portanto, entrópica, na medida em que tais símbolos se articulam em torno dos temas analisados, revestindo-se de outros significantes e articulando-se em temas diferentes. A composição ganha realce quando tais símbolos se fazem presentes em outros livros, que compõem o Volume "Reunião", o que nos dá a prova maior de constância dos mesmos como símbolos equiprováveis, ou seja, símbolos com idênticas probabilidades de ocorrência. Os resultados coincidentes entre os dois instrumentos utilizados na análise ora realizada, levam à conclusão de que, na persistente pesquisa do homem e seu destino, de onde vem e para onde vai, partindo da realidade existencialista de que a vida leva ao Nada, os temas do livro, referentes ao plano B, articulam-se com os demais livros, referindo a partir daí, o plano real A, ou seja, a cosmovisão do autor, poeta existencialista, a debater-se, barrocamente, no dualismo Morte - Vida, Conhecido - Desconhecido, Positivo - Negativo, tentando descobrir a Vida, o Homem, o Universo, a Poesia.

"Que milagre é o homem?
 Que sonho, que sombra?
 Mas existe o homem? (A3)

Para Maria Luísa Ramos, ao analisar o poema "Elegia", a presença sensorial da morte é ainda um traço barroco, que faz ressaltar a crueza do cadáver, da matéria em

putrefação (4). Para a referida professora, "o tema extraído por Carlos Drummond, do motivo "vida e morte", é o da perplexidade do homem diante dos mistérios da existência". Ao referir-se à palavra "barroca" presente no poema "Elegia" (A4), M. L. Ramos diz que a presença da mesma não se deve à do outro signo, "oratórios mineiros" (também presente no poema e sabido é serem barrocos os "oratórios mineiros"), mas ao feitiço barroco do poeta: "Carlos Drummond de Andrade se realiza nesta "Elegia" como poeta barroco. A expressão é sofrida, o pensamento se comunica com dificuldade através de uma sucessão ininterrupta de imagens, quase sempre divididas em termos antagônicos. A quantidade de expressões inconseqüentes que temos visto é surpreendente, e "garras inefáveis" vem somar-se a outras antíteses, numa frase alternativa em que o poeta aceita a ambivalência da situação. Logo é o tempo que "anuncia e nega", simultaneamente, depois o amor - "fonte de eterno frio" - em vez de fonte de calor, como geralmente se aceita, fechando afinal o poema uma fase alternativa tão ambivalente quanto a que o iniciou". (5)

As expressões "inconseqüentes" como as registra Maria Luiza Ramos, "garras inefáveis", nós as entendemos inconseqüentes apenas no plano semântico, ou seja, na leitura denotativa. As aparentes contradições: "amor", "fonte de eterno frio" e as contradições reais, que se disfarçam sob a aparência de redundância: "vislumbra o frio noutra fonte de eterno frio" (A5), "uniste o raro ao raro" (A6), introduzem no

texto um alto teor de desordem que nele se faz B, ou seja, imaginário, enquanto o real A se oculta à emoção e só se revela à análise extra-estética, a "punción analítica", de que nos fala Bousoño (6). A entropia introduzida com aqueles recursos confere ao texto elevada qualidade estética.

Carlos Drummond de Andrade revela-se como Poeta Maior, ao realizar uma obra que, para Antonio Houaiss (7), "é semanticamente uma totalidade, cujos elementos se interdependem em tão alto grau, que uma sua antologia é quase um erro, e a vivência de um poema seu, de um verso seu, sem a atmosfera significativa global, em que se inserem, é uma amputação inevitável".

O aspecto metonímico, que informa a metáfora em Drummond, contribui para acentuar a informação dissêmica, aumentando-lhes as probabilidades de ocorrência.

A metonímia se faz presente entre os símbolos que pertencem ao mesmo campo. "Noite" é metáfora para morte, mas é também metonímia em relação a esta morte (sombra maior, compacta, espessa, "a coisa") de que a noite é uma amostra, o retrato (exprimindo a essência), o conteúdo. "Muro" é metáfora para o desconhecido e é metonímia deste quando, em imagem abreviada, configura, concretamente, todo o abstrato que nos rodeia, tudo aquilo que não nos explica". "Poeira" é metonímia em função de tempo, porque é o resíduo que este deixa de destruição que opera, tudo levando ao pó, e é uma metáfora para "tempo", como a face que dei

xa.

A fusão da metáfora e da metonímia aumenta a implicação em Z (emoção a1 a2 a3) dos conteúdos irracionais dos significantes coloquiais "noite", "amor", "dia", "frio", "mar", significantes relativos a "água" ("gotejante", "lisa", "líquida"), remetendo a um plano real A, cada vez mais distanciado, mais encoberto pela intuição do receptor. Isto significaria uma tentativa de aproximar o que está distante, os dois polos de uma realidade diametralmente oposta e que a si própria se nega.

A entropia decorre da continuidade e da frequência das ocorrências dos símbolos equiprováveis "noite", "dia", "pô", "muro", "corvo", por exemplo, a que os ruídos, ou seja, o aspecto irracional emprestado a estas palavras, se junta de forma maciça, em função do plano real A. Decorre também de outros fatores que serão analisados ao longo do capítulo. Entre as realizações entrópicas poderão ser apontadas a união do substantivo a um adjetivo incomum para aquele substantivo - "inimigo maduro", na mesma situação, o adjunto nominal - "Açúcar de lágrimas-caipiras"; a palavra composta - "foice-coice", "íris-mão"; ou as antíteses, matéria constante, "gauchismo revelado": "Dei sem dar e beijei sem beijo".

O presente trabalho pretende revelar como se articula em "Fazendeiro do ar" e entre este livro e outros do mesmo autor, os símbolos relativos a uma temática também simbólica. O desdobramento da rede simbólica indicará

que o símbolo drummondiano, embora de caráter metonímico generalizante, torna mais densa e compacta a obra, pela coerência linguística interna e pela articulação organizadora. Embora de caráter metonímico, o símbolo dissêmico, como o *vê Bousoño*, ultrapassa o limitado campo da metonímica, pois não se manifesta apenas a nível morfológico, mas também a nível sintático, podendo mesmo ocupar todo um verso, ou mais de um.

Em "Fazendeiro do ar", os signos se articulam em busca da decifração do enigma, que o "muro" encerra. Mas o enigma não pode ser decifrado. Não há resposta:

"Ah, chega de lamentos e versos ditos,
 ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
 ao ouvido do muro,
 ao liso ouvido gotejante
 de uma piscina que não sabe o tempo,
 e fia seu tapete de água, distraída".

Mas como diz Afonso Romano de Sant'Anna ⁽⁷⁾, "nenhum enigma pode ser decifrado sem deixar de ser enigma. O enigma, tal qual o labirinto, pode ser descrito apenas e nunca devorado, que nos devorar é o seu atributo essencial". Mas é mal do enigma vir sob disfarces vários e ter várias faces. A poesia em "Fazendeiro do ar" é o enigma, feixe de símbolos, signos em rotação em procura dos enigmas encerrados nas "essências estranhas", a tentativa da comunhão, juntando pedaços, procura da imagem, da figura, que permita decifrar a metáfora infinita, do homem e do seu universo de dor.

Pode o símbolo ocupar a totalidade do poema ou uma parte considerável dele: vários versos, várias estrofes, pode também privar-se desta extensão. A continuidade não é a característica das funções simbólicas como não é das visões nem das imagens visionárias. Seu plano real não aparece na intuição, mas na análise extraestética da intuição.

Ante um símbolo B, nós nos emocionamos de um modo Z e, somente na indagação de B, acharemos o conglomerado significativo $a_1 a_2 a_3$, que, no símbolo, será chamado de plano real "A", o qual por estar encoberto pela emoção Z, não se revelará à nossa emoção.

Se o símbolo sō é símbolo na sua articulação no conjunto da obra, é válido, pensamos, utilizar ora um termo, ora outro, para evitar a repetição igual de uma mesma palavra. Explicamos que a utilização alternada não significa conceituação ou distinção, à oportunidade em que isso ocorre, mas apenas a efetivação de uma disponibilidade de que a metáfora é a reserva, a fonte e a metonímia, como símbolo, a utilização. O caráter metonímico do símbolo vem de sua configuração como realidade de duas faces: uma, a sintética, onde se opera o fenômeno metonímico, referencial, ou seja, de projeção; outra, a face da qual divergem ou para a qual convergem, os feixes sêmicos das realidades apresentadas, sua face metafórica.

Em Drummond, o fato de os símbolos constituírem metonímias de outros, entre si, numa equivalência temática

absoluta, não empalidece seu caráter simbólico ou metafórico; antes abre um parêntese para restaurar o caráter metonímico mais alargado, ou seja, equivalente ao da metáfora, por força da simbolização e equivalente ao do símbolo, porque este nasce na metáfora, quer dizer, na representação, na figuração.

Usar-se-á no trabalho, indiferentemente ora o nome de metáfora, ora o nome de símbolo. Explica-se: Termos como "mar", "manhã", "riso", são metáforas no poema, expressão, estruturas, segmentos, imagens. Sua articulação pela inteligência é que fará ver seu caráter simbólico, não revelado antes à compreensão. Como diz Le Guern (8), a passagem da metáfora ao símbolo é muitas vezes imperceptível, isso intervém no momento em que a analogia já não é sentida pela intuição, mas percebida pela inteligência.

Reforçando o aspecto simbólico, ressalta da poética estudada, o caráter metalinguístico de uma poesia que se volta para si mesma, procurando-se, encontrando-se e renovando-se a cada instante, como as águas de um rio. Alguns recursos são apreendidos imediatamente com a simples leitura; outros, mais interiorizados, requerendo uma pesquisa mais aprofundada. Tal pesquisa não é o objetivo deste trabalho, mas com ele se relaciona, pela importância simbólica daqueles recursos no conjunto da obra. Tentaremos, ainda que de forma breve, apontar algumas realizações entre as muitas que se oferecem, e ligadas especialmente à metalinguagem.

Eis porque o poeta esculpe o seu vocabulário particular, levanta as suas figuras imaginárias, dá nome às suas "pedras" andantes.

As metáforas em Drummond, ligadas à fala coloquial, assumem os significantes usuais, de uma linguagem quotidiana, como por exemplo, "amor", "noite", "mar", "boca", "riso", "perfurar", "ver", "espiar", "dia", "rosa", "flor", "dor". A medida em que estas metáforas revelam certa constância, as mesmas probabilidades de ocorrência, assumem o caráter especial de símbolos equiprováveis e símbolos dissêmicos. O recolhimento das metáforas permitirá portanto, verificar se as mesmas podem realmente ser classificadas como símbolos dissêmicos e quais as modalidades.

Para Le Guern ⁽⁹⁾, o mero inventário das metáforas pertencentes a cada tema não basta para penetrar o pensamento de um escritor. Faz-se necessário examinar como se articulam as diversas significações retiradas ao mesmo tema. De qualquer modo, diz Le Guern ⁽¹⁰⁾, uma classificação temática é ainda reveladora pelas ausências de imagens próximas das imagens preferidas. A frequência das imagens de luz e de trevas em Pascal faz prever a metáfora do fogo, metáfora que se encontra apenas uma vez no memorial e em que ela se apresenta totalmente estranha à imagem da luz. Concordamos com o autor citado, quanto à primeira afirmação. Quanto à frequência das imagens, filiamos-nos a Bousoño. Levantando a temática de poetas espanhóis, entre os quais Antonio Machado e Vicente Aleixandre, considera

aquele autor as imagens repetidas e relativas a uma constelação temática, como símbolos, quanto ao sentido de permanência, fidelidade e imanência que estes encerram. Entendemos que a repetição de vocábulos iguais ou substituídos por outros que lhes correspondem, instalando no contexto uma simbolização coerente no aspecto lingüístico e na figuração poética, dentro de uma temática que se mantém una, como um todo, constitui uma vertente temática e simbólica que justifica a pesquisa na restauração das articulações poéticas e vivenciais que aquele emprego procura traduzir. Trata-se de vinculações reveladoras de intercomunicação profunda das coisas e dos seres.

→ Como diz Le Guern, o símbolo tem que ser percebido pela inteligência. Cabe a esta a pesquisa das realizações simbólicas, seu momento, oportunidade e significação. A visão drummondiana do mundo e do homem, através do interrelacionamento dos símbolos, pelas variadas realizações e nas mais diferentes oportunidades, no tempo e no espaço, e abrangente de um conjunto, na obra, conduz, uma vez demonstrado aquele interrelacionamento, à compreensão da simbolização, como elemento catalizador, gerador de ritmos. A fidelidade temática e simbólica prende-se ao mito, anteriores concepções, mas participante dela como elemento primitivo e criador.

Metalinguagem é a linguagem voltada para a linguagem, falando de si mesma, explicitando-se. Em Drummond o processo metalinguístico é um fato reconhecido pela crítica. Antonio Houaiss (11), falando da postura metalinguística de Drummond, diz que este "se debruça sobre o enigma da palavra como palavra, constituindo esse debruçar essência do texto e não uma incidência do mesmo". Compreendemos que a essência e o enigma de que fala Houaiss abrangem os processos sintáticos empregados pelo autor, na ordenação e organização dos versos, assim como a simbolização de seu repertório especial de símbolos. Os símbolos drummondianos preenchem a distância e a medida que se colocam entre as estrelas e os vermes. Absorvem, como representantes de realidades metafísicas, os espaços estelares, oceânicos, as florestas e os animais, as cidades, as praças e as avenidas, as ruas e as casas, o interior das casas, os móveis e o interior do móveis, o corpo humano e seus orgãos e sentidos, os seres animados e inanimados, a pedra e o verme. Estão presentes nos três reinos da natureza: animal, vegetal e mineral, e participam de todas as categorias da palavra e de suas possibilidades de composição, derivação, desenvolvimento, sinonímia, antonímia, paronímia.

A palavra é dimensionada intelectualmente [a 'n̄] vel de emoção. O símbolo, conceptual por natureza, tem

que se fazer mais simbólico e, portanto, mais fechado em si mesmo, mais enigmático na medida em que deve, nele, fundir a emoção, no momento em que esta se faz, no ato de descobrir. Explica-se então o seu aspecto irracional, mas equiprovável, quer dizer, de significação dilatada no espaço e no tempo; o aproveitamento do signo, como símbolo e título, como verso e poema. A aparente desordem, com a introdução de peças não combinatórias num mesmo sintagma - "garras inefáveis", "aura mansa e feliz", encontra sua explicação: é preciso apreender todo um feixe de semas, em suas possibilidades articulatórias, articulando-se já no sujeito, para onde convergem os objetos, e permitindo a fusão de sujeito e objeto, na montagem de uma face. Este o momento da apreensão e do símbolo.

No poema "Canto do Rio em Sol", o autor transpara a preocupação simbólica, com a necessidade de encontro, de reunião de pedaços:

"Guanabara, seio, braço
de a-mar:
em teu nome, a sigla rara
dos tempos do verbo amar". (A7)

Amar (= amor = vida) na simbologia irracional, e verbo na significação lógica, desmembrado lógico e irracionalmente pelo autor "a-mar", no intuito de situar a região descrita. O autor vê no signo desmembrado, a sigla da origem "mar" - na linguagem lógica, a praia de Copacabana, mas também "mar", que, irracionalmente, é imagem da morte.

Explica-se o verso e a metalinguagem poética:

"Que quer a Canção? erguer-se
em arco sobre os abismos.
Que quer o homem? salvar-se,
ao prêmio de uma canção". (A^R).

A largueza da composição, o empreendimento temático e a urdidura dos símbolos permitem compreender a afirmação de Houaiss.

O aspecto metalingüístico, ou seja, metapoético, no autor citado, não é uma ocorrência. A poética drummondiana é reflexo da linguagem que se volta para si mesma, tentando coordenar, refazer-se, ao reestruturar objetos, seres e coisas, distâncias e sentimentos, palpitações e formas, no afã de cobrir o "muro que é feio, formal e triste". Válida é a imagem do caleidoscópio, quando oferece, cada vez, uma face completa, que se pode refazer a cada movimento e assim sucessivamente, com o mesmo material, coordenada apenas pelo movimento. É a impressão que colhemos diante da movimentação binária, contida na obra, estribada em alternâncias e oposições, renovadas a cada passo, sem deixarem de ser, elas mesmas, e sempre.

A representação da necessidade metalingüística, como forma de composição, está claramente esboçada em alguns poemas.

"Procurar sem notícia, nos lugares
onde nunca passou,
inquirir, gente não, porém textura,
chamar à fala, muros de nascença,

Muitas são as ocorrências metalinguísticas que poderíamos apontar. Entre outras, indicaremos:

- O processo de amplificação

"Eterno, é a flor que se fana
se soube florir". (A14)

- A consciência da palavra como instrumento de comunicação entre o signos, sua identidade com a palavra estruturam a própria essência do texto:

"Nome é bem mais do que o nome: o além-da-coisa
coisa livre de coisa, circulando". (A15)

- A utilização do aposto:

"Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma" (A16)

"a casa, com seu calor próprio"; (A17)

- A necessidade do discurso e a responsabilidade por ele:

"Tudo é teu, que enuncias". (A18)

- A decidida compreensão do recurso poético como instrumento do conteúdo anímico e não da necessidade da forma:

"Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm". (A19)

Há um aparente disparate rímico na essência contida nos dois primeiros versos. "Sono" e "outono" se cor

respondem foneticamente, e corresponder-se-ão também com relação a determinadas semas: "repousante", "ocluso", "nebuloso", "frio", pontos de referência, momentos de um processo físico, e outros mais. Mas a correspondência rítmica o poeta a fará com a palavra que decidir escolher, preocupado com a mensagem mais que com o código, pois em si própria se abastece.

- A simbolização empregada. Os signos se repartem pelos vários poemas como símbolos em constelação, ou seja, centralizando um tema, materializando-o. O tema passa a ser matéria da poesia, e isto significa que há um determinado repertório de que o autor se utiliza como lhe convém, com conhecimento dos esquemas formais que lhe serão permitidos utilizar. Daí porque uma palavra que é adjetivo, passa a funcionar como verbo ou vice-versa. Um substantivo pode converter-se em adjetivo. São comuns as substituições morfológicas:

"Esquiva barca" (A20)

Esquiva é adjetivo. Mas funciona também como verbo:

"... a lição que já se esquiva" (A21)

- A visão da palavra como algo vivo, o que deixa transparecer nas imagens de: erva, era, grama, fronde, linfa, símbolos vitalizadores da palavra.

"a imaginosa linha da era
tenazmente compõe seu desenho, recompondo o que
é feio, formal e triste" (A22)

"Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis" (A23)

"ã toa uma canção envolve os ramos", (A24)

- No aproveitamento do signo, ou melhor, no espaçamento do símbolo: versos, segmentos de verso, sintagmas, vocábulos são repetidos em outros poemas, com os mesmos significantes ou correspondente, podendo até constituir nomes de poemas. Exemplo: Pequeno Ministério Policial ou a Morte pela Gramática (A25) é o nome de um poema do livro "Novos Poemas". A simbolização sob os significantes "policia", "militar", por vários livros, é um fato.

"polícia estrita do nada" (A26)

"sobre esse chão de ruínas
imóveis, militares
na sua rigidez" (A27)

"Os tímidos guardas-civis,
coitados! um quis me prender", (A28)

"bato continência" (A29)

- A preferência pelo tempo presente na utilização do verbo:

"Estã morto, que importa? Inda madruga
e seu rosto, nem triste nem risonho,
é o rosto antigo, o mesmo. E não enxuga
suor algum, na calma de meu sonho". (A30)

"Outra noite vem descendo". (A31)

- O emprego do vocativo e do verbo no imperativo, como evocação para restaurar o perdido e inaugurar o novo:

"Oh meu pai arquiteto e fazendeiro!
Faz casas de silêncio, e suas roças
de cinzas estão maduras, orvalhadas" (A32)

"Não dobrem sinos por mim". (A33)

"Urna
que minha tia carregou pelo Brasil" (A34)

"Gere um ritmo" (A35)

"Dia,
espelho de projeto não vivido", (A36)

"Meu Deus, essência estranha" (A37)

"Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências" (A38)

- O emprego inesperado do adjetivo, à maneira
simbolista:

"..... que restava
das línguas infinitas" (A39)

- A repetição de sintagmas na afirmação, na in
terrogação, ou na negação:

"Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara" (A40)

"Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dera poder de penetrar-te" (A41)

- No jogo das contradições:

"Ganhei (perdi) meu dia", (A42)

- A consciência de que a linguagem poética 'se
organiza em cores, tons, gradações, alternâncias como o é

o mundo. A compreensão da correspondência intrínseca entre o conteúdo e a forma, o elaborar-se desta, detalhe a detalhe, significação a significação, a sugerir uma trama que é consciente e inconsciente, mítica, arquetípica:

"..... E teu destino,
uma tapeçaria onde as surpresas
de linha e cor renovam seu ensino" (A43)

"Era a negra Fulô que nos chamava
de seu negro vergel" (A44)

"e a escada é toda sonora de botas e botinas
rinchando" (A45)

- A revelação que surge da multifacetação da palavra. O autor cria no leitor, com a composição de seu léxico, a convicção da correspondência essencial que existe entre todos os seres - "gato", por exemplo, pode ser símbolo para verme, realização que se processa por mobilização de parlenda infantil.

"Podeis ver: o que era corpo
foi comido pelo gato" (A46)

- A identificação se processa pelo ato de devorar. Todos devoram e entredevoram-se neste universo de olhos, ã espreita; tudo e todos pertencem a uma sô essência. A correspondência justifica a simbologia manifesta sob os verbos, enlaçar, abraçar, entrelaçar, unir, beijar (= reconhecimento) e as imagens relativas ã dança (movimento, energia = vida).

"Entrelaçados insistíamos em ser" (A47)

"A dança já não soa", (A48)

"O caprichoso esquema
Unia formas vivas, entre ramas" (A49)

"Meus livros são teus livros, nessa rubra
capa com que os vestiste, e que entrelaça
um desespero aberto ao sol de outono" (A50)

- A composição por justaposição: a mão-de-olhos
azuis de Cândido Portinari (A51).

"os seres-bois completos, se transitem. (A52)

O processo pode ocorrer dentro do vocábulo: "por
que não entende nossa linpin - guapã - gempem". (A53)

- A utilização especial do verbo ser no presen-
te e no passado, sob a forma de anáfora, de amplificação,
de indagação, () como recurso de presentificação.

"os impactos de amor não são poesia" (A54)

"Era um fluir de essências e eram formas (A55)

.....

era a invenção do amor no tempo atômico", (A56)

"era um bicho daquele tempo" (A57)

- O estilo bíblico de começar orações com a con-
junção e, no sentido de adição, continuidade, permanência,
fidelidade:

"E lá se foi secreto, ao serro frio" (A58)

"E sou meu próprio frio que me fecho" (A59)

- A convicção de que a destruição do homem ou da
civilização, seria a destruição da linguagem e, portanto,
a desarticulação dos signos, o caos sem expressão, a ruí-

na de tudo, a perda na face do nada.

"Desatando-se
sem rota
e llmn e nss e yn
eram mil a sentir
que a vida refugia
do ato de viver
e agora circulava
sobre toda ruína" (A60)

- A consciência de que na fonte da linguagem há matrizes = minas, cuja escavação permite identificarem-se os iguais, reconhecerem-se na vertente simbólica.

"Não sabim de ti, que eras um deles", (A61)

"Que retrato de ti legas ao mundo?
Se são tantos retratos, repartidos
na verlainiana máscara profunda
mina de intelecções e de sentidos? "

"Meus livros são teus livros", (A62)

- A frase nominal, como um desvendamento numa expressividade vocativa:

"urna molhada de lágrimas grossas e de chuva
na estrada" (A63)

"O cão enterrado no quintal
todas as memórias sepultadas nos ossos" (A64)

- A consciência da dificuldade de comunicar. Não se trata de limitação, mas de complexidade da tarefa de desvendar as superfícies gélidas por entre navios e náufragos, de atravessar as membranas porosas da sombra.

"..... o poeta,
imóvel dentro do verso, (A65)

- O sentimento de responsabilidade social manifesta-se na procura das essências e da palavra, pois sã esta possibilitará a abertura; "furar" o "muro", "espiar", "através de".

"E apenas resta um sistema de sons que vai guiando
do
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal
a eletrônica
e musical figuração das coisas?" (A66)

- A palavra como condição do poeta, sua possibilidade de recriar o mundo, sua tentativa de atingir a vida, na raiz das coisas, única Vida possível.

"..... se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para vos ressuscitar a todos, mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios?" (A67)

Mesmo porque:

"..... hã pelo menos
projetos de cantiga que alguém um dia cantarã".
(A68)
'Torna-se necessário reconstruir .

- A depuração da forma - Esta, segundo M.G. Telles, tem sido constante. A obra de Drummond é vista por este autor como "Gramática Transformacional Criadora", onde "as duas forças de criação, a da arte e a da própria linguagem se juntam numa única força centrífuga cujo centro é a poesia".(11)

3.1 - A Morte

⇒ O principal tema do livro é a vida = morte, que, como tema central, arregimentador, aproxima outros, quais sejam, o tempo, a destruição, a poesia.

⇒ A morte não é, porém, simplesmente o fim da vida, mas a própria realidade desta. Ou seja, a vida é a morte vivendo e alimentando-se de vida. O tema agoniza como o homem. E nesta agonia e fraca possibilidade de vibração, embala-se a música, ou seja, a poesia. Através desta, busca o homem a comunicação com a suprarrealidade, encontrando-a fria, estática, indiferente, oceano profundo do nada.

⇒ Sô a faminta imaginação conduz o homem a querer dar sentido à sua eternidade. E a eternidade é uma maldição, não uma benção, já que se constitui de uma sucessão de mortos e vivos, alternância contínua de imagens no duelo das horas.

Todos os poemas de "Fazendeiro do Ar" desenvolvem, de forma concentrada, a idéia da morte, com exceção do último, que expressa a aceitação da realidade vida x morte, morte x vida. É que ambas são expressão da Beleza, e portanto, parte da poesia, pois "cada hora traz em si", "a plenitude e o sacrifício" (A69). Já não importa que "o canto morra aqui, nesta hora, e neste poeta", porque sémpre haverá "projetos de cantigas que alguém um dia cantarã".

Os temas Morte, Vida, Tempo, Destruição e Poesia serão examinados isoladamente na seguinte ordem:

3.1 - A MORTE

O tema compõe o livro. Será analisado na sucessão dos poemas.

3.1.1 - "Habilitação para a noite" (A70)

Noite é uma metáfora que o autor emprega para a morte. E a noite tem também a sua imagem, a sua metaforização, qual seja, a de uma ave rapace:

"Outra noite vem descendo com
seu bico de rapina"

A aproximação da noite, da noite temporal, desperta no homem poeta, a orgulhosa decisão. É preciso, diante da fatalidade, assumir de si mesmo a sentença como é preciso suportar o auto-desgaste e contemplar a própria destruição. "Noite" é aqui metáfora para o denso, o escuro, o inesplicável. O sentimento de amargura diante da trajetória da morte leva o homem a querer ser também o próprio senhor, dentro do orgulho de quem sabe nada haver além do nada.

O poeta é o polícia atento. Surge a necessidade de habilitar-se para a destruição total, através de uma vigília constante, pois o conhecimento é limitado e não é

dado saber todos os aspectos da realidade: vida, homem, morte:

"E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada"

O contexto vida, homem, morte, universo, condição da existência da vida, é algo intuído em parcelas de pesquisa atroz:

"Dos cem prismas de uma jóia,
Quantos hã que não presumo"

Ao assumir a própria sentença e ao reconhecer o desgaste, o poeta se lamenta pela perda da pujança dos tormentos e sentimentos que, agora, na maturidade, já não o pungem, como a ânsia antiga de dar forma ao informe e o "susto secreto" que o inquietava. E compara o antigo poeta a "louco inseto". A angústia anterior, presunção que a vida eliminou, agora consta apenas de um velho livro, "Brejo das almas" (A71). A conotação de sentimentos perdidos e fazendo parte de lugar chamado Brejo, já introduz uma intimização, vida-morte. No Brejo estão os sentimentos que a ele pertenciam ou seja, a vida está na morte, no que ela guarda para si, e que, no homem, será apenas saudade, ausência.

3.1.2 - "No exemplar de um "velho livro" (A72)

O poema reflete a vida como algo inquieto, curioso, desejo encarnado, sentimento profundo diante do

inapreensível, "desejo obscuro de modelar o vento". O poeta lamenta a perda deste sentimento, substância de vida que ele compara a "setas no muro". A presença da morte aparece sob a metáfora, "águas calmas", no 3º verso e o da perda, também morte, negatividade no 14º verso: "não punge, e me atormento", sob a forma do verso

"Neste brejo das almas
o que havia de inquieto
por sob as águas calmas!

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

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

e um grave sentimento
que hoje, varão maduro,
não punge, e me atormento".

"As águas tranquilas" é o símbolo para a morte, como cofre de seus resíduos, "urna", símbolo que vai aparecer mais adiante, que abriga o "inseto". Não importa a palpitação, o desejo, o inseto está encerrado; as vibrações a se enfraquecerem no tempo.

Na decomposição do poema em "ser" e "parecer", teremos de um lado, a inquietude, o "susto" secreto", forma do desejo de ser, que procura através da forma, no bater de "furtivas palmas", atingir o "muro", a resposta, a superfície espessa e opaca que encerra o mistério. De

outra parte, temos as "águas calmas, superfície lisa, imagem do próprio muro, líquido aqui, e metáfora do imenso Nada que é a Morte.

Enquanto neste poema, o muro se reveste da imagem líquida, em outros, ele é constituído de pó, é calcário, pétreo, de cimento, de argila. E estes materiais serão o material metafórico do "muro" como este o será do Nada, da Morte, do Mistério, do Desconhecido, do jamais revelado. São em número maior as metáforas que aparecem no poema no nível do ser que as do nível do parecer: "águas calmas" e "muro". No entanto, estas têm uma conotação maciça, pesada, sufocante, aterradora sobre o ser, é o inquieto, a palpitação, o grave sentimento. "Não punge", no último verso, revela a morte da vitalidade, do impulso que se perdeu sem atingir o muro, cada vez mais distanciado das "setas". "Me atormento" é a função do ser e do parecer, aquele desaparecendo sob um lamento de dor, condição do homem, que, querendo ser, "dói", e não podendo desprender-se da dor, "águas calmas", "muro", agonia no escuro, não será. "Brejo das Almas", nome de uma região mineira, é também assunto de um dos livros de "Reunião". É no poema, ora analisado, a metáfora para o mundo, a realidade, a própria vida, o ser do poeta, em sua existencialidade, "palmas perdidas".

A compreensão de Brejo como lugar feio, fundo, ameaçador, misterioso, traduz o símbolo como lugar da Morte.

3.1.3 - "Brinde no banquete das musas" (A73)

Dois símbolos estruturam o poema: "gula" e "aranha". São comuns a outros poemas. Em "Os poderes infernais" (A74), o amor, metáfora de vida e, portanto de morte, aparece como fome (=gula). Embora fome ("é todo fome"), repele a "gula", contradição que se resolve no fato de jamais anular-se ("sua escama de fel nunca se anula"). É tecido por uma "aranha invisível e por isso, mesmo "paralisado", "pula", quer dizer, faz parte da teia ou da geração de aranhas, morte. A aranha = morte = poesia, tece a vida que é sua criação, seu agitar-se, forma de inseto, isto é, bicho, ser, movimento perdido, dentro de uma teia que não se desfia, que se emaranha na forma do muro, a se parar o criado do que o gerou.

"O meu amor faísca na medula,
 pois que na superfície ele anoitece.
 Abre na escuridão sua quermesse.
É todo fome, e eis que repele a gula.

 Sua escama de fel nunca se anula
 e seu rangido nada tem de prece.
Uma aranha invisível é que o tece.
 O meu amor, paralisado, pula. (A74)

Analisando os versos acima, temos no 1º verso, o amor igual à vida ("medula"), enquanto no 2º, ele é igual à morte ("anoitecer"). No 3º verso, ele abre a vida ("quermesse") na escuridão, ou seja, na morte, "todo fome", 4º verso, desejo de ser, de devorar-se.

No poema ora visto, o poeta vê a morte também na poesia. É a poesia uma canção suicida, a morte secreta. Nela, experimenta marulho e náusea, imagens marítimas. As imagens de mar, oceano, são para o autor, como veremos adiante, imagens de morte. A morte é o imenso oceano do nada, a aguardar as criaturas, a realidade fria, a indifferente face de Deus. E porque a poesia é morte, e devoradora, a que nenhum alimento equivale, ele, o poeta, é a "mosca", pronto a deglutir a aranha (=morte = poesia), em sua imensa fome que o leva ao banquete das musas. Torna-se imperativo colocar no "regação incestuoso" da poesia "o belo câncer do verso", participar de seu "alimento estranho que não sacia", e deixa mais faminto o poeta".

Com o verso, "câncer", o poeta executa o trabalho de perfurar, tentar roer o "regação incestuoso" da poesia. Quanto mais faminto, mais rói, sem jamais satisfazer-se e sem realmente gastar o alimento que o consome. Seria este esforço o da vida tentando afirmar-se, tentando ser vida, mas esboroando-se no nada, na morte, destino de roedor, de "gula".

Se o poeta é "mosca", que "deglute a aranha", a "aranha" é "a poesia", que comanda a vida. E como tal é aquele algo desconhecido, procurado pela razão dos filósofos, intuído e pressentido pela sensibilidade dos poetas, aquilo que explicaria os homens, porque os condiciona e lhes dá um destino. Por ser talvez a poesia a explicação e razão de existência, faz-se a mesma desejada, através

de uma "gula" voraz e insatisfeita que, enquanto devora, faz-se desejável, sempre, ao ato fágico.

3.1.4 - "Domicílio" (A75)

Neste poema, as imagens marítimas dão notícia de um imenso deserto marítimo onde a morte colhe seu alimento. A morte assume a forma de corvo, a pescar num oceano estranho.

"e outra cidade fora da cidade

 na garra de um anzol ia subindo,
 adunca pescaria, mal difuso,
 problema de existir, amor sem uso,

Resulta do poema a atividade da Morte como um ser que pesca, que dirige, controla a vida, que se alimenta do existente, ou seja, de si próprio, de sua própria essencialidade. Tem a forma "adunca", que se transfere à pescaria, "mal difuso, problema de existir, "amor sem uso". Exaure-se em si, falta-lhe a condição de vida, isto é, a libertação da essência, vida, e sua realização como tal ou seja, como matéria diferente, ou outra, que não o "sarro" e o "barro". E contudo, diz o poeta em "Elegia" (11) "viver era tão flamas na promessa dos deuses". Assim se explica, no poema, a vida como "inconsciente saudade de nós mesmos" ou seja, da promessa, da transformação que se deveria esperar da "morte" em "vida", e que, no entanto, não se realiza, porque impossibilidade de arrancar-se ao eterno agônico, estertor infinito, orgasmo pânico, escuridão porosa, onde o ser se agita, perdido em busca insana.

A vida não chega, portanto, a ser vida, condensando-se na "saudade de si próprio" que o ser experimenta, sem sequer atingir a sua essência, ou mesmo a plenitude do conhecimento da vida, pois a trajetória da morte se faz com pressa e não permite aquele momento de descanso, de plenitude, de quietude, de realização de vida como vida e não como caminho da morte.

"Saudade de nós mesmos", é ainda o incontrolável desejo de ser, de afirmação que, esvaziando-se ao longo do caminho, transforma-se na saudade do que éramos e do que fomos, dos sentimentos e desejos com que quisemos ser e não fomos, do que, promessa, não se realizou, e, quiçá, do que, por direito deveríamos ser, e que, por qualquer razão, foi-nos negado. Por isto, a vida é "amor sem uso", potencialidade sempre desfeita, palpitação agônica, exilada em cada um de nós, multiplicando-se os exílios pelas gerações, deixando apenas indícios, "notícias na maresia", onde os homens, "crianças", vão entusiasmar-se, tentar ser, no cumprimento de um destino imutável para todo o sempre. "Garra", "anzol", "pescaria", "problema do existir", "amor sem uso", símbolos reunidos no último terceto, compõem a atividade soturna e pesada de uma realidade sem consistência. Os mesmos símbolos têm outras ocorrências ("garras invejáveis", em "Elegia"), sob o mesmo signo ou sob realizações diversas. "Amor sem uso" é o mesmo "amor" distribuído ao longo dos vários poemas e dos vários livros do poeta e que constitui, por si só, um símbolo. Como, porém, ele é símbolo para a Vida, símbolo maior,

ou seja tema, será estudado como símbolo para a Vida.

O poeta, "polícia estrita do nada" (A76) oferece também a sua pescaria, isto é, colhe o seu nada, eternamente, porque nada mais lhe foi oferecido ao amor, amor = potencialidade de vida, vida como algo que deveria vir a ser, isto é, chegar a um encontro maior. No poeta e no homem, esconde-se em sua essencialidade, o adunco, é ele, o ser, quem colhe a sua própria morte, "notícias na maresia".

O último terceto revela desempenhar o poeta, a atividade de pescador, isto é, é ele também um "corvo", aquele que, perdido em si, busca o alimento, que lhe toca, na condição de "corvo". Contudo, o alimento é sempre uma imagem residual de uma realidade impenetrável. Ao corvo, resta o que é morto, não o vivo, a verdade, mas o resto do que não "foi", do que não chegou a ser. Esta "adunca pescaria" do alimento, o poeta chama de amor sem uso (amor=vida), isto é, vida que não se dirige à vida, mas apenas à morte, ao nada, "problema de existir".

A irrealidade da "cidade fora da cidade" constitui a imagem das "imagens" que, projetadas, são apenas imagens, e nunca realidades, pois que nada esvazia o inexorável "mar" para o qual existimos, como gotas de sua essência, eternamente marulho de seus mistérios, ecos que refluem, aumentando o exílio interminável, "problema de existir, amor sem uso" (A77).

3.1.5 - "O quarto em desordem" (A78)

O corpo é a urna onde se cremam a sede de existir e o desejo de amar. "Verdade tão final" é o corpo onde o ser se dá conta da força que o impele "ã s̄ntese de flor". O corpo é o instrumento para a vida, sem atingi-la no entanto assim como ela não o possui

"e me provoca ã s̄ntese de flor

 que não se sabe como é feita: amor,
 na quinta-essência da palavra, e mudo
 de natural silêncio já não cabe
 em tanto gesto de colher e amar".

Aqui, "amor" é tomado como sinônimo de "vida". O "amor sem uso" é a vida em sua potencialidade, lutando para afirmar-se no amor, e malogrando-se, porque é morte. Sô o amor conduz ã "s̄ntese de flor", ã flor que nunca se rã composta; apenas intuída, entremostrada, mas nunca pos suída (poesia, vida plena). O amor é enfim, a nuvem, ambí gua, inatingível e que se dilui no corpo, receptáculo "mais vago do que nuvem". E no entanto, é o corpo quem vi bra e exige o amor, o corpo em sua pujança de vida. Tal pujança transparece sob a imagem de cavalo:

e esse cavalo solto pela cama
 a passear o peito de quem ama.

O cavalo é pois a metáfora da vida como marcha da morte. É o conteúdo animal, na sua inquietude, seu alcar-se, seu trote, sua cadência, que exprimem a vida, como existência da morte.

120

O cavalo é aqui, a imagem erótica do desejo, o esforço de correr, a tentativa de ser, o desejo, o movimento.

A nuvem é igual a amor e igual à flor, é igual à dor. É mais densa do que o corpo, isto é, não permite ao corpo assimilá-la ou penetrá-la. E o corpo "mais defeso" do que ela, porque "mais vago", perde-se sem que o encontro se realize. Assim o amor não se estabelece, resta sem uso, porque continua apenas corpo. "Corpo, Corpo, verdade tão final, sede tão vária". Corpo = sede, = fome, "sem uso", é apenas campo do cavalo solto, a vida, o grito, o desejo, a dor, o rufiar inútil, que jamais sabe, ja mais se encontra.

A imagem do cavalo, como símbolo de amor = vida, é encontrada em outros poemas. Em "Morte de Neco Andrade" (A79), ao descrever o velório do primo, comparando o recinto do velório a um palco, o autor faz visualizar o afastamento do cavalo, "corcel", que o primo montava ao ser assassinado, como a própria vida que se afasta definitivamente:

Em "Instante" (A80), encontramos claramente definida a condição do cavalo, corcel rubro como metáfora de vida.

"Uma semente engravidava a tarde.
Era o dia nascendo, em vez da noite.
Perdia amor seu hábito covarde,
e a vida, corcel rubro, dava um coice".

O soneto, "O quarto em desordem", exprime, em seu título, a tentativa de coordenar o sentimento experimentado com a realização plena, a felicidade intuída e ja mais atingida na essência de "flor". É a condição da vida que tenta se coordenar e ser, ser flor, amor realizado, vida.

Aqui, a flor seria, em sua síntese, a forma ideal de captação da poesia, momento de comunhão total, instante supremo, imagem fugaz de forma desejada e jamais atingida, "pois que não se sabe como é feita".

⇒ O poeta passa a um reconhecimento íntimo, percebe o esforço do ser, ardendo em si, a chama vida = morte ou morte = vida, elaborando a "morte imorredoura". Este reconhecimento vai revelar-se agudamente, em "Retorno" o poema seguinte.

⇒ 3.1.6 - Retorno (A81)

Neste poema, os vinte anos passados na arte de pesquisar e escrever são revistos, como uma "lavoura" de cada instante, agressiva e ardente, trabalho de "flora" (flora = palavra), que no entanto é "fauna" que se consome a si própria, e ao seu sujeito pensante. E a morte, lenta caminhante, assumindo a imagem do corvo, cavando sulcos agressivos, elabora a alquimia da destruição. O ser se sente esmagado pela "atmosfera contristora" que o consome, denegrindo e descorando, atmosfera cinza e pesa-

da como o chumbo, e massa da "mesma hora de abril tornada agora" (abril = início do inverno, do frio, do gelo da morte que se aproxima). E a morte, no entanto, é imortaldoura, porque é o próprio ser que a elabora dentro de si, na vã tentativa de alcançar em sua flora, a "síntese" da "flor". Há uma identidade entre o ser e a morte — há um momento em que ambos se identificam:

"Sou eu nos meus vinte anos de lavoura
de sucos agressivos, que elabora
uma alquimia severa, a cada hora".

⇒ A "lavoura de sucos agressivos", lembra a imagem de um lavrador que a executasse, com a força e o irracionalismo de um cavalo, apenas com a energia (=vida), e com desconhecimento do terreno, conduzido - como um cavalo é conduzido -, embora seus passos se percam no p̄o.

⇒ A lavoura de sucos agressivos, a elaborar a cada instante, uma alquimia severa, que escapa ao controle do ser, pois que de "flora" se converte em "fauna", é a própria morte, assumindo o ser, realizando-se nele e ele, integrando-se nela, construindo a sua "lavoura" de ar, ou seja, do nada, urdindo a própria morte, transformando-se a cada instante.

~~Q~~ O título do livro encontra sua explicação neste poema. E se nele não encontramos as palavras "fazendeiro" ou "ar", é porque ambas estão revestidas das imagens de "lavoura" e "atmosfera". Acontece com frequência no poeta, um símbolo substituir o outro, ou um verso substituir uma

palavra ou vice-versa, o que esclarece o caráter amplamente conceitual do símbolo, sua face de leg-signo. "Atmosfera" é a essência da qual participa o ser.

"Meu ser em mim palpita como fora
do chumbo da atmosfera contristora.
Meu ser em mim palpita tal qual se fora
a mesma hora de abril, tornada agora .

→ Se "lavouira de sucos agressivos" é imagem da morte, o poeta, sob o título de "Fazendeiro do ar", é, como ser vivo, instrumento da morte, cavando-a, inexoravelmente, a cada instante. O lavrador é a morte cavando, a morte que habita cada ser vivo. E há um momento, em que a identidade foi intuída pelo poeta, entre as duas figuras: a sua e a da morte, ambos cavando o nada, é o momento em que a imagem do "corvo" se sobrepõe à do "amor". Daí o sentido metafórico do título "Retorno", volta da aurora à "efígie do corvo", sua origem e fim; afinal, a aurora é apenas a palpitação, o arquejar do que deseja ser, mas não pode ser. E porque há um retorno, a morte é imorredoura, é eterna, é a única vida conhecida, aquele mistério quieto como o chumbo, que vai aparecer em tantos poemas do autor sob a forma de "oceano", o próprio nada de onde o "corvo" (imagem palpitante) retira seu alimento, para que ambos continuem vivos, porque ambos são a mesma face e o mesmo ser: o que devora e o que é devorado, perpetuando-se através da eternidade (como certos animais, que, embora decepados, se reconstituem indefinidamente) - "a mesma hora de abril tornada agora",

É interessante notar neste poema, como a transformação "aurora" (= a vida) x "corvo" (= morte) se processa através do desgaste do som aberto ora ("ōra") que, alternando com ora ("ora"), dilui-se em "oura", transforma-se em "ura", no último verso, numa diluição total, revelada pelo abrandamento do som oura em ura. Note-se que a palavra "lavoura" tem os dois sons: o e u, reunidos, abrandado um pelo outro, como a revelar que o próprio ato de "lavoura" já é um processo de desgaste de criação. Trata-se da rima denominada diminuta, por Rogério Chociay⁽¹²⁾. A rima diminuta pode surgir por via vocálica. A variação metafônica evidente nos pares ō/o, ōra/ora/oura, em todos os versos do poema, não apenas rima de final de verso, mas também, encadeada, enriquece os efeitos rítmicos. Melhor dizendo, em "Retorno", a rima diminuta é a cadência para o ritmo da morte no ser, ritmo da vida e ritmo do poema, pulsação do poema. Ritmo = sensação do poeta = vida = morte, é no poema, ritmo da morte na vida, buscando o caminho do som mais fraco, "ura", retornando a ele, como num final de dança (vida = dança, canto, buscando e consumindo-se no enfraquecimento do próprio canto, da essência que jamais será tocada).

"Aurora" rima com "agora", "elabora", "flora", "hora", elementos positivos, mas rima também com "descora", cujo significado é negativo, e com "fora" (fora), passado do verbo ser, em que a vogal o passa de som aberto a fechado, encerrando um passado em que o presente se anulou:

No poema, a fusão em "agora", instante, vida, de "elabora" e "descora" é compreendida a partir dos significados de ambos os símbolos. O ato de "elaborar" é processo de "descorar", assim como o "descorar" é da essência do "elaborar" (morte). "Agora" está para "hora" assim como "hora" é "agora" (tempo). "Contristora" está para "fora" (passado do verbo ser), assim como ambas estão para imorredoura, "redoura" (= redourante), "lavoura" e "pura". Todas rimam entre si, harmonia de tons fortes, médios e fracos, cujo eco está em "aura", palavra do terceiro verso do segundo quarteto, que reflete a indagação que?, qual a explicação? Que ser, cuja dança o ser poético intui pela música=poesia redoura "doura e redoura" meu existir de morte imorredoura?" sempre, morte, eterna morte.

A rima, paralela, três a três, passa a ser quatro a partir de 10º verso, para culminar com ura no 14º como desgaste total do som o, que passa a ser apenas u, ou seja, melancolicamente despojado de ressonância. E chega o autor à conclusão em "Conclusão", o poema seguinte, também soneto:

"A Mala pronta, o corpo desprendido,
 resta a alegria de estar sô, e mudo" (A82).

3.1.7 - Conclusão (A82)

Se a vida se concentra afinal na busca da poesia (explicação, essência), é necessário saber o que é poesia. É o "verso" a "urna diurna" onde vasa a vida, ou

seja, é o verso a própria vida, o "câncer" que rói o nada", o alimento, nunca se satisfazendo (A83). Não está a poesia na beleza, pois que os poetas (todos) não a conseguiram decifrar, não descobrindo que "sonho envenenado responde aos poemas", por isso o poeta é um "ressentido", sofredor e "o mais" são "nuvens" - imagens, miragens, promessas a provocar a pesquisa, mas nunca reveladas - "e o mais" = a aquilo que não consegue captar.

Côncscio de que não encontrará respostas, o ser desanima, consolando-se com o pouco que lhe é dado possuir: "estar sô e mudo". O ser não se comunica, não tem respostas, emudece, porque está sô. A poesia é então apenas a realidade circundante: "coxa", "fúria", "cabala". "Coxa" = corpo; "fúria" = desejo; "cabala" = forma, tentativas de dar forma, de captar em símbolos, e marcas de tentativas, rastros ("entre perfumes rastreio este bafo de cozinha (A84). Mas não são poesia, segundo o poeta.

O poeta se convence de que poesia "são nuvens" pois mesmo os "impactos do amor" embora o tentassem ser, revelaram-se "aspiração noturna". Embora esta última metáfora - "aspiração noturna" seja no poema um símbolo para o Romantismo, associa-se também às aspirações profundas do "eu", do "eu" de sempre, em aspiração da vida, realização. A contaminação da palavra aspiração pelo adjetivo "noturna", traduz a impossibilidade da realização. A "aspiração", metáfora para vida, não se pode realizar porque "noturna", isto é, ela já se define como é - pulsar da morte. Ela pertence à morte, não à Vida. Daí porque,

embora a mala pronta o corpo desprendido, a vibração existe, o ser palpita ainda e este palpitar pede um instante mais, "um minuto de esperança", uma ilusão a mais, nova miragem a encobrir o deserto do nada, e esta palpitação vai abrir-se no poema seguinte que o completa.

3.1.8 - A distribuição do tempo (A85)

Se o tempo é o coveiro do existir, é "a fina lança, a escavar na praia imensa", que ele seja distribuído, pede o poeta em "Distribuição do tempo" e, que conceda, pelo menos, um minuto de esperança, último pedido do condenado, mas que este minuto baste a toda uma vida: "um minuto me baste, e a minhas obras". Que este minuto seja o último, pois que o próprio ser ("mala pronta") se empurrará a si próprio. Mas, "covarde", necessita deste instante para adquirir a coragem que os outros instantes não concederam.

Este minuto a mais, desejado pelo poeta em "Distribuição do tempo", o autor já o revelou no livro "A rosa do povo", no poema "Os últimos dias" (A86):

"Este tempo, e não outro, sature a sala, banhe
os livros,
nos bolsos, nos pratos se insinue: com sórdido
ou/potente clarão.

E todo o mel dos domingos se tire;
o diamante dos sábados, a rosa
de terça, a luz de quinta, a mágica
de horas matinais, que nós mesmos elegemos
para nossa pessoal despesa, essa parte secreta

de cada um de nós, no tempo.
 E que a hora esperada não seja vil, manchada de
 /medo,
 submissão ou cálculo. Bem sei, um elemento de
dor rói sua base. Serã rígida, sinistra, deser-
 ta,
 mas não a quero negando as outras horas nem as
 palavras
 ditas antes com voz firme, os pensamentos
 maduramente pensados, os atos
 que atrás de si deixaram situações.
 Que o riso sem boca não a aterrorize
e a sombra da cama calcária não a encha de sū-
 plicas,
dedos torcidos, lívido
 suor de remorso".

Neste poema, deseja o autor que "a hora rígida, sinistra, deserta", não negue "as outras horas nem as palavras ditas antes com voz firme". É com este desejo que ele segue agora, em "Fazendeiro do ar", em sua pesquisa das horas vividas e entregues à "planície" ("Elegia") e das por viver, onde "as artes pētreas recolhem-se a seus tardos movimentos" - "Canto Órfico". É o desejo de recolher a vida = vida, apesar da morte.

3.1.9 - "Viagem de Américo Facô" (A87)

Drummond visualiza o poeta, como sombra mortuária, encaminhando-se ao infra mundo deserto, "onde a corola noturna desenrola seu mistério". E compreende que "a arte de bem morrer" é fonte de vida", unindo "o raro ao

raro", ou seja, vida e morte, morte e vida, desacorde que permite ao homem compor seu canto e recriar sua vida e morte. No poema, o binômio: presente = morte versus passado = vida, informa a visão de vida como procissão da morte, onde os que estão atrás apenas divisam os que vão à frente ("esquiva barca"). E só na morte, o amor (= vida), "despojado da cinza dos contactos", "se completa". E se a morte é fonte de vida ("a corola noturna desenrola seu mistério"), é, no entanto, tecida de sombras e mistérios, "infra-mundo" do que aflora e se dá a conhecer: "sombra mantuana, o poeta se encaminha/ao infra-mundo deserto, onde a corola/noturna desenrola seu mistério/fatal mas transcendente: aqueles paços/tecidos de pavor e argila cãndida/onde o amor se completa, despojado da cinza dos contactos"(28).

"Cinza dos contactos = corpo, empecilho à realização do amor; amor = encontro com a verdade, integração com a origem do amor, origem da vida, que no caso, é a própria morte.

Neste poema, a aliteração de nasais, opondo-se à aliteração do r, seguido do chiante s, c (=s), e z é o elemento sonoro escolhido pelo autor para a descrição da realidade vida x morte, visualizada como um paradoxo, inexplicável, de aproximação entre raro = vida, beleza e raro = morte, horror - desacorde concedido ao homem para dele compor o seu canto "sensual, flauta e celeste".

"uniste o raro ao raro,e compuseste
de humano desacorde, isento,puro,

teu cântico sensual, flauta e celeste".

Sõ no último terceto, o autor utilizou a rima final, e alternada. E a rima torna-se regular aqui, mas alternada, encerrando-se no contexto de raro x raro, unindo o esforço do ser (compuseste) com o canto (que é celeste). Celeste define cântico, como sensual o define no mesmo verso, porque ambos surgem da mesma flauta, que é a sua dimensão, a dimensão humana (teu cântico sensual, flauta e celeste). Com a morte, torna-se puro o canto, construído de humano desacorde, porque sõ então o amor se encontra:

".....: aqueles paços.
tecidos de pavor e argila cãndidos
onde o amor se completa despojado
da cinza dos contactos".

O emprego do adjetivo "raro" significando vida e significando morte, significante pois para dois significados antagônicos, duas realidades que se excluem, introduzindo um grau de desordem na estrutura, revela uma das facetas dissêmicas da palavra. O poeta poderia ter escolhido outro adjetivo (tão ambíguo quanto raro) e dar-lhe a mesma significação contraditória, isto é, fazê-lo atuante de dois universos díspares. O recurso empregado presta-se à compreensão do funcionamento do símbolo dissêmico. "Raro" constrói, nos dois planos, o ritmo de desacorde, sendo um sõ significante para os dois planos, isto é, fazendo da unidade signica, símbolo, de alcance universal no verso e no poema, pois faz parte de uma série de ou-

tros, com os quais se articula e compõe, em plano imaginário e intuitivo. A realidade desvelada e revelada, os versos e os temas, exprimem o poema maior "Fazendeiro do Ar", livro, que é o poema da dor de existir.

3.1.10 - "Circulação do poeta" (A88)

A imagem da morte perde o aspecto pesado do soneto anterior, de sombras noturnas, para assumir a névoa vaporosa da safira, transfundindo-se a criatura "na cor" e "no espaço livre", na comunhão de outros corpos. A morte passa a ser um passeio, um vagar na "safira - em que os seres se deliam, entre pardais bicando luz, e pombas", o céu prometido. Trata-se de artifício do poeta, isto é, ele transfere imagens de claridade, róseas, vaporosas, que costuma empregar para "manhãs", metáfora da vida, como veremos adiante, para a morte do poeta, vista agora como um mundo de poesia pura, como a poderia sonhar um ser poético, a quem fosse dado atingir a vida, vida da qual a morte fosse continuação com a vida. A morte assume no poema a beleza e o cromatismo que o poeta desejou como modelo para a vida.

O significante "praia" como a imagem de margem da morte já encontrada em "Domicílio", sob a imagem da maresia, e em "A distribuição do tempo" - "este espinho, esta agulha, fina lança a nos escavar na praia imensa", é agora, um convite, dentro do tom festivo e alegre com

que a morte se reveste, quando a cor ganha dimensões do "espaço livre". A praia, aqui, convida os corpos nus, mas é um convite intimativo, pois os corpos nus não reconhecem seus iguais.

"Não sabiam de ti, que eras um deles,
e levavam consigo, dom secreto,
uma negrinha em flor, um verso hermético".

Todos estes seres não reconhecem seus pares, parecem ter vendas, são nus (despojados de todo o conhecimento), e levam consigo um dom secreto ("o verso hermético"), secreto deles mesmos, pois o verso é hermético como seu destino, fatal, misterioso (entrelaçamento da poesia=símbolo, com os outros temas e a própria vida=morte).

3.1.11 - "O enterrado vivo" (A89)

O tema "morte" assume a forma de garra:

"É sempre no meu peito aquela garra".

Todo o poema reflete a angústia da presa da morte - o homem. Em "O enterrado vivo", o título encontra explicação no eterno conflito vida x morte, simultâneas, inserida uma dentro da outra, como o fruto na casca.

"Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência".

A anáfora "é sempre" ou "e sempre", condensada quatro vezes em "sempre", e alongada uma vez em "E sempre

no meu sempre", acompanhada da contração no, nos, na, que aparecem precedendo o possessivo meu, meus, minha, em dez versos, além de expressar a condição do "enterrado vivo", parece ressoar como badaladas inexoráveis, ou como pazzadas de cal dum ato final , a enterrar o vivo, desde o nascimento, a vibrar a vida com a morte, ou como lamentos, uníssomos e acordes com o pulsar do coração.

"Sempre no meu amor a noite rompe
 Sempre dentro de mim meu inimigo
 E sempre no meu sempre a mesma ausência".

A carga semântica de "sempre" é reforçada pelo indefinido "mesmo". A morte é, além da presença constante, o apelo infatigável:

"E sempre no meu tédio aquele aceno".

A anáfora "E sempre" é o fundo, a condição, a razão de que "passado" esteja para "presente" e "futuro", assim como "peito" está para "tédio" e "sono"; "trato" para "firma" e "engano"; "pulos" para "lábios", "amor" (=vida) para "sempre" (= morte). A alternância gera o ritmo, ritmo de alternância cômica, realizado no ser em suas alternâncias particulares.

Da mesma forma, as anáforas "aquele", "aquela", indicativas da condição humana, fazem com que "orgasmo" esteja para "pânico" (imagens de visões distorcidas), "garra" para "guerra" e "aceno", "distrato" para "fúria" e "retrato", "limite" para "estampilha" e "trauma", e "noite" para "inimigo" e "ausência", arregimentando todos os deta

lhes da vivência humana, eterno paradoxo entre "o pulo" e "o limite", entre "o trato" e "o distrato", entre o "amor" (= vida) e "a noite" (= morte). A rede de oposições distribuídas ao longo do poema, em cinco estrofes de três versos, serve a configurar a grande oposição vida - morte como polos positivos e negativos, a aproximar-se e a repetir-se indefinidamente. Enquanto o sujeito se opõe sempre ao complemento, onde se insere, os complementos se o põem no paralelismo dos versos, e o sujeito se afirma e se completa em todas as suas realizações, porque é quem gera, determina.

Primeira estrofe	"... no passado ..." "... no presente ..." "... no futuro ..."	oposição de faces iguais de uma mesma realidade.
Segunda estrofe	"... no meu peito ..." "... no meu tédio ..." "... no meu sono ..."	oposição de sentido. Peito é o lugar do sono e do tédio, quando deveria ser de vida. Peito = tédio = sono vida = insatisfação = morte.
Terceira estrofe	"... meu trato ..." "... minha firma ..." "... meu engano ..."	O trato, mesmo com a firma, é um engodo ; sempre será distrato, engano. Trato = vida é igual a engano = morte.
Quarta estrofe	"... meus pulos ..." "... meus lábios ..." "... meu não ..."	pulos e lábios compondo uma figura negativa de não afirmação, ou que, sendo meus, não o são.

Quinta	"... meu amor ..."	Minha vida = amor e "meu
estrofe	"... dentro de mim ..."	sempre", dentro de mim,
	"... no meu sempre ..."	são o meu sempre, que
		é <u>não</u> , ou seja, <u>ausên-</u>
		<u>cia</u> , <u>noite</u> , <u>meu inimi-</u>
		<u>go</u> , o outro e verdadei
		ro "eu".

O sujeito e o predicativo se confundem e fundem no poema. Constituem a imanência, no complemento, da realidade "morte". Enquanto é a minha essência, realidade conhecida por mim, meu positivo, o sujeito é o desconhecido, o inimigo, o ser que me possui, o estigma do destino, que experimento como trauma do limite, que defino como ausência, porque não conheço da presença, senão a "garra", o "oceano", o "distrato", o "orgasmo", o "pânico".

Sinfonia da condição humana, "O enterrado vivo" exprime e isola os harpejos que constituem o pulsar de cada momento, música dos instantes, embalando e conduzindo para a morte: "Sempre no meu amor a noite rompe". A existência da noite em cada dia explica a eternidade da morte. O significante "amor", essência de "eterno", assume no poema a conotação de vida ("dia" - sempre no meu amor, a noite rompe").

3.1.12 - "Cemitérios" (A90)

Neste poema, desfilam os vários modelos de cemitérios conhecidos, ou seja, dos jazigos, conhecidos geograficamente como tais.

"... Os mortos do Jenipapo
 não sofrem chuva nem sol; o telheiro os protege
 asa imóvel na ruína campeira".

O "telheiro" é a guarda, porque ele é a "asa imóvel" dentro da "ruína campeira", é o recepcionista, o guardador de rebanhos, o vigia, asa imóvel do corvo, cuja outra asa não sabemos onde está, pois não o vemos por inteiro e somente o divisamos parcialmente - mistério "gauche".

Em "III - Doméstico", todas as memórias se encontram "sepultadas nos ossos", com o mistério do que escapou à nossa vivência, à nossa geração ou mesmo, a algum instante nosso. E se o que assim desaparece é um mistério a desafiar nossa curiosidade, e a nos fascinar, o mistério se torna maior na urna que conhecemos, nossa própria vida:

"urna urna urna
 como um grito na pele da noite, um lamento de
 bicho

 urna eu mesmo de minhas cinzas particulares".

Em "III - Doméstico", a "guria" vê, a trinta metros "no ar", a gravura de um cão, cão este enterrado no quintal, o que significa que a verdadeira face é "estática", imóvel, suspensa, desconhecida, misteriosa, enquanto desaparece o que foi conhecido dentro do desconhecido, que é a realidade doméstica, quotidiana (animal doméstico 'enterrado'). A imagem se completa em "V - Errante", onde ca

da um transporta sua própria urna, "viajeira" (= vida) , estando "sem paz e sem remissão", urna onde todos se recolhem "para dormir enrodilhados". Enrodilhado é a posição fetal no ventre da morte.

E porque todos nos carregamos, mortos, e aos mortos que nos antecederam, o autor caminha "um pouco de banda", pois seus mortos eles os carrega do lado esquerdo . E aí está a razão do gauchismo de Drummond - do lado esquerdo, a morte, a pesar, a fazer andar de banda, a morte que não lhe permite cantar a vida, mas sim o nada:

"Minha matéria é o nada
Jamais ousei cantar algo de vida". (A91)

Em "Morte de Neco Andrade", a morte entra canhestramente no palco: "O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores embaixo da escada."

Os bastidores da escada representam aqui o "inframundo deserto", a subjacência da morte, sua imanência na vida. A escada será a vida, o turbilhonar, o ruído, a esperança, a tentativa de ascensão, o domínio presumidamente pleno de algo que não possuímos, esquecidos da verdadeira posse: a vida como a queríamos.

"... e a escada é toda sonora
de botas e botinas rinchando" (A92)

Temos aqui a imagem de cavaleiros, os que conduzem a outros e a si próprios, reproduzindo a simbolização

de "urna". Os cavaleiros conduziriam a "urna", sua vida e são por elas conduzidas, pois nela está o cavalo, ou seja, a vida aprisionada no tempo, e este se transforma em espaço, lugar, problema de existir, convertido afinal em "amor sem uso".

3.1.13 - "A morte de Neco Andrade" (A93)

Neste poema, a morte fez sentir sua umidade, sua condição de água onde tudo se dilui:

"a tarde se enovela em vapores escuros e desce a umidade". (37)

O cavalo, símbolo de vida para o autor, afasta-se de forma ondulante e ostensiva (lembra o mar), em sua fuga para o deserto: a morte.

"Agora o palco ficou fazio para caber a forma baia e ondulante que progride, esmagando palavras. Da montaria de Neco pendem as caçambas de Neco. Vai pisar em mim. Afastou-se no trote deserto".

O trote já faz parte do deserto. "Trote deserto" é o sintagma em que o substantivo "deserto" adquire a função definidora de adjetivo, porque é "in casu", o gênero, ao qual pertence o "trote". O deserto é o lugar, a região da morte, e o "trote", sua vibração, sua materialidade. A vida assusta ainda ("vai pisar em mim") mais que a morte, é mais terrível do que esta, porque é a sua visão, a sua aparência, o seu ondular, a sua cor, o seu movimento, a sua própria forma. São no "ventre vazado" de um ho

mem, onde "os prazeres encontram raiz" (macabro), "o que é obscuro", "encontra explicação" e "se desvenda".

A morte assim revelada, desnudada, oferece ao homem o sentido de fraternidade, de amor, ou seja, de vida, como elo de amor unindo seres díspares, reais e ir-reais, dinâmicos e estáticos, unindo as pontas de vida, tentando superar os abismos e as quebras (perdas).

"E tudo se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro de viúvas pranteando. Não posso representar mais; para todo o sempre e antes do nunca, sou responsável, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis". (A94)

A responsabilidade pela morte, pelo crime e pelo criminoso (ele também, um assassinado, ou seja, um condenando à morte - "Joana, roça-lhe a manga do paletô sujo de terra. Está sentado, mudo"), a responsabilidade pela dor e pelo pranto, pelos anjos e pelas pedras, acorda no poeta o sentido universal do amor = vida; da fraternidade = criação; e da culpa = morte, que é de cada um "como se fosse eu que o vazasse, em menino desarmado". (A95) E o poeta se torna responsável através do "eu poético" pelo homem e pelo mundo. Compreende o homem, o mundo, a dor e Deus = amor = vida. Surge então o sentimento de culpa.

O sentimento deprimente de culpa, de perda, de lapidação, de esvaziamento, de impossível retenção de potencialidade vai explodir em "Estrambote melancólico" (A96).

"e a mortos resitui o que era deles
mas em mim se guardava".

O "eu poético" sabe-se responsável, porque de tentor de vida, deixou-se penetrar, estigmatizar pela estrela:

"..... A estrela d'alva
penetra longamente seu espinho.
(e cinco espinhos são) na minha mão". (A97)

3.1.14 - "Estrambote melancólico" (A98)

Neste poema, o sentimento do calvário, que é fú são, unirá através da dor da redenção, gerada no sentimento de perda:

"de tanto que não fui, a sós, a esmo
e de minha alta ausência em meu re or".

"..... Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carreia".

Ocorre a valorização de cada instante, este é parcela do eterno. Não somos um, mas um todo. Drummond transparece em muitos poemas, sua concepção de continuidade do ser.

Estrambote significa o acréscimo à dor, ao estigma, revelador da comunhão entre homem e estrela, elementos díspares no contexto líquido da morte. "Estrela" é símbolo repetido por vários poemas. Aqui porém, trata-se da "estrela d'alva" a que anuncia o amanhecer. É nascimento sangrento porém, pois se faz com espinhos, calvário - "e cinco espinhos são na minha mão" (= toda a mão), é metonímia para todo o ser, espera todos os seres, fusão do uno e do todo, explicação da estrela, sua posição isolada, podendo ser vista por todos, mas jamais tocada. O acréscimo, no último verso, no significado de Estrambote, é justamente a condição da dor. O último verso é aquele que acrescenta, aos demais, construídos de saudades, perda e carinho, esvaziados, ou seja, perdidos na sucessão de vivos ou mortos à significação de luz da estrela. É o desejo de fusão no amor, como se deseja, mas que afinal, é "dor".

3.1.15 - "Eterno" (A99)

O sentimento de eternidade é definido como a soma na corrente do que passou e do que não houve, e que é contido em cada fração de segundo ("o relógio no pulso é

nosso confidente").

"Eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo, mas com toda tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata".

São eternos os pensamentos e as palavras, porque a eternidade não tem limites:

"nafragamos sem praia; e na solidão dos botos
afundamos".

"Eterno" é a continuidade da morte, na solidão e sem praia, isto é, sem margem, mesmo sem vida, ou seja, da morte, da solidão, do desencontro.

O eterno se aprisiona nos instantes, ou seja, mesmo na "pilhéria dos êbrios". Eterno é aqui utilizado como imagem deformadora, ou seja, = careta = morte. O eterno passa a ser desejado como possibilidade, ainda que de destroços, marcas, sonhos. Eterno é também o instante de beleza, de presença:

"Mais eu não quero ser senão eterno
Que os séculos apodreçam e não reste mais do
que uma essência
E que eu desapareça mas fique este chão varrido
onde pousou uma sombra". (A100)

O desejo de ser eterno que "bõie como uma esponja no caos", é a esperança, a possibilidade de que se crie um ritmo. Se o ritmo for criado, mesmo após o apodrecimento dos séculos, a eternidade, assegurada através do som, através do verso, continuará sendo eterna e, portanto, sen

do vida. Assim, na morte, a vida não se perderá, porque a morte é o único campo onde a vida, que é igual à flor = amor, por sua vez, igual a vida ("fecha-se o círculo") , que pode germinar. Cumpre pois ao poeta criar a vida . Esta idéia se torna clara no último verso de "Conhecimento de Jorge de Lima" (45), Soneto:

"poesia antes da luz e depois dela
era Jorge de Lima e eram seus anjos".

3.1.16 - "Escada" (A101)

Escada é o poema que melhor exprime a identidade vida - morte, símbolos pois desta visão. "Escada" é o símbolo de assunção:

"escada, ô assunção
ao vêu alças em vão o alvo pescoço
que outros peitos em ti se beijariam
sem sombras, e fugitivos". (A102)

"Escada" é metáfora para a tentativa de retenção do tempo, de prolongamento da vida, de afirmação tão só pela vida, em seu desejo de libertação da morte; "Escada" porém, pela própria essência, cimento, não pode oferecer mais que o "pouso raro", fugaz.

"mas nosso beijo e baba se incorporam
de há muito ao teu cimento, num lamento". (A103)

Aqui, a oposição beijo x baba e cimento x lamento é a face da realidade - urna x vida = morte, na

qual s̄o se pode arrancar, a dissonância, a quebra do ritmo, o desacorde que não permite mudar tal face. Nem mesmo a poesia, nem mesmo o ritmo, podem consegui-lo, pois o ritmo, componente da flor, pertence à rosa "grimpante e fina" - (= a morte na sua verdadeira e desconhecida viagem). "Grimpante concentra a imagem de "Escada".

A própria escada = desejo de vida, é para o poeta, "a asa" = "corvo" = "morte". A escada prende e é igual à "vida" = "morte". A escada leva à morte, não a vida.

"Asa que oferecete o pouso raro
e dançarino e rotativo cálculo
rosa grimpante e fina
que à terra nos prendias e furtavas". (A104)

A vida que aflora às curvas da escada, brilha um momento, p̄o entre "as ramas" na "curva barroca" - a debater-se entre o amor = vida e a dor = vida, ambos = morte, para depois destroçar-se e morrer de tanto amor = de tanto viver. E a morte insinua-se ainda, desejando ser vida, emergindo do oceano noturno para "doer" = viver - a lém da matéria.

"..... mas nosso espectro
submarino, à flor do tempo ia apontando
e já noturnos, rotos, dessossados,
nosso abraço doña
para além da matéria esparsa em números". (A105)

número = palavra = forma - desconhecido, ritual cabalístico que oculta as formas.

A distribuição dos versos em "Escada" lembra o arcabouço de uma escada, onde os degraus por vezes se atropelam, anulando a simetria para recompor-se mais adiante, como água lisa após as vagas.

A rima, que nos primeiros quatro versos ocorre no morfema "amos", "emos", "amas", "ema", enfatizando uma distância, presente no eco "amos", "emos", "ema", "amas", vai repetir-se depois só no 41º verso, significante éramos, depois de se ter aproximado com os significantes mesmos, esmo, nos sétimo e oitavo versos. O sibilante s, por em, ocorre nos últimos significantes de 19 versos, que, somados aos indicados sete, dão um total de 26, dentro de um contexto de 50 versos, constando "esmo", com resíduo, degraus que se anulam. O som nasal, m ou n, aparece nos outros 25 significantes de final de verso, estabelecendo uma atmosfera velada de segredo e solidão. E a aliteração do s no final dos versos, reveste o eco dos morfemas indicados, vibrando indefinidamente, voz do espectro submarino, insistindo em ser, vida misteriosa de "corvos", atados "à sua própria ceva":

"E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva". (A106)

No exemplo acima, a oclusiva c de "corvos" introduz a noção de "garra", bico, ou mesmo, o "grasnar do corvo", ou o "ruflar" de suas "asas negras", e a escuridão de suas asas vai-se fazer presente na aliteração do s.

"e de lembrar não há lembrança. Entrelaçados
 insistíamos em ser; mas nosso espectro submarino
 â flor do tempo ia apontando e já noturnos
 rotos, desossados, nosso abraço doia". (A107)

A escuridão das "asas", metonímia de "corvo", vai
 transparecer em "nosso" - ausência do ser - no penúltimo
 verso, restabelecendo a unidade, de "coice-foice" (A108) ,
 de igualdade: noite = morte, indivíduo = dor.

"mas nosso beijo e baba se incorporam
 de há muito ao teu cimento, num lamento". (A109)

A aliteração do s se processa também no interior
 do poema, estruturando a escada de seres "fugitivos" e "er
 radios": e "eu" poético desdobrado - "sem ti, não somos
 mais o que antes éramos": É a fuga, o deslizar.

"ao ceu alças em vão o alvo pescoço
 que outros peitos em ti se beijariam".
 "sem sombra e fugitivos" (A110)

Os serem grimpam a escada, em "lamento", a ela
 incorporando "o beijo e a baba", ou seja, o "amor" e a "ba
 ba" do corvo. A escada é o limite, o que é dado atingir,
 até onde vai o "cavalgar", o desejo, a "vida".

O poema assume um tom à Shakespeare na última
 estrofe, quando expressa o terrífico da tragédia, do irre
 mediável destino:

"E se este lugar de exílio hoje passeia
 faminta imaginação atada aos corvos
 de sua própria ceva". (A111)

O tom trágico exprime a angústia do aprisionado num mundo de sonhos noturnos, ou de espectros plangentes, "desossados e rotos", a cumprir a pena da vida "este lugar de exílio hoje passeia". A vida é uma tragédia, não a vida, pois esta se anula.

3.1.17 - "Elegia" (A112)

É o poema que, com a aliteração do r, vai revelar o frio da morte, o frio pesado como lage, o frio de água a incorporar-se no ser, isolando-o do "amor desabitado e líquido", frio nascido do amor, frio contido no próprio dia, "promessa de deuses", onde a "alma barroca tenta confortar-se".

"Elegia" é a volta a si próprio, do ser vivo e pensante, que se sente perdido, pois assim sempre estivera, "mesmo antes de ser nascido" - é o malogro da vida, nem perdida, nem ganha, apenas vivida, na "fuga do dia que eram mil".

Porque o amor = vida é fonte de eterno frio, o ser poético utiliza formas cabalísticas, quais sejam, o emprego do número 7 (sete), relativo à compreensão da criação divina, do Amor que gerou a Morte (ou seria da Morte que gerou o Amor?), o emprego do número três, símbolo da Trindade. Outros símbolos, utilizados em função da Morte, são "ruínas", "asa", "frio", "mar", "oceano de nada".

CANTO ÓRFICO

Orfeu é a possibilidade da resposta.

Porém Orfeu está ausente: "O fabuloso mundo paralítico surdo nato incógnito na raiz da manhã que tarda". Canto Órfico é uma prece, um chamado, o drama e o relato.

Segundo Donald Schüler (), ao analisar o poema, Orfeu é a sutura do corte que põe homens e deuses em domínios antagônicos. A música de Orfeu permite derrubar as barreiras do mundo visível, anulando a hostilidade entre homens e a natureza. Analisando a desintegração como poema o revela, através da correspondência entre as estrofes, esclarece Schüler a desintegração como um processo que descobre o outro, a procura da unidade perdida. Este processo só se faz possível no interior de Orfeu (canto e mundo). Para Schüler, os movimentos de presença de fragmentos apontados da origem, delineiam-se como metonímia da ausência. O desdobramento em significantes de outros significantes, conduz a metáfora ao significante primeiro que é Orfeu dilacerado.

A divisão de Orfeu, diz Schüler, ainda não é a morte, é apenas a possibilidade. A agonia insere Orfeu na história. E, especialmente, a agonia moderna está entre a possibilidade de canto do primeiro verso e a certeza de morrer no último. A estaticidade sucede à unidade áurea. Para Schüler, o poema é a eterna nostalgia de uma perfeição inexistente - Orfeu dilacerado pelas mulheres trácias.

Pensamos que, para o poeta, Orfeu e o Mundo se equivalem, como já o disse Schüller. E que neste contexto importa também, ao poeta, a Vida da Terra, ou seja, o Tempo, como o conhecemos. Que nos seja dado o Tempo, condição da rosa, única condição para a restauração com a atmosfera do verso, anterior a toda criação. A prece se faz porque a Terra, certa de morrer, mal embala a música "no balanço redondo". O canto no poema se faz à maneira do coro da tragédia grega. Hã as estrofes de constatação de fatos, revelação de mistérios e a invocação permanente, que esta é a missão do coro grego, ser o porta-voz da angústia do homem, seu consciente e seu inconsciente, dilacerado como Orfeu, mas palpitando nele, homem, signo perdido nas distâncias infinitas.

A primeira estrofe constata a ausência da dança, da música, do canto. É a morte do mito, sua agonia estrangulada no silêncio da guitarra. A constatação da primeira estrofe é trágica não sã nós, humanos, perdemos a unidade áurea, ou seja, a perfeição, entre a dança, a música e o canto, mas também Orfeu a perdeu. Orfeu está dividido e precisa encontrar a unidade.

Na segunda estrofe, o autor funde Orfeu e o Mundo. Dirige-se a este, porém este é Orfeu cuja essência neutra aos olhos, paira talvez na luz. Os "olhos", porém, (metonímia dos homens), estão desaprendidos de ver sob a imporasidade limitadora. O abismo está no próprio corpo de Orfeu, ou seja, no mundo, "de ti a ti". Este abismo é

o mesmo de que nos fala Nietzsche, sobre o qual o homem se instala como um arco.

O número de Orfeu não é conhecido - nova constatação, na terceira estrofe. Só o número permitiria reunir os fragmentos sígnicos. Mas este abismo está cingido pelo silêncio, quase inculpado - idéia de lápide, "morte". Os que pertencem a Orfeu, chamam sua ausência, não viverão sem ele, tornam-se "estrangeiros mais que estranhos". Só a imagem de Orfeu ultrapassa o abismo e isto não basta para conceder aos signos, a Vida. E só os signos podem restaurar Orfeu.

Todavia sua presença os espreita. E esta presença é o amplo Vazio, o próprio abismo, que se corporifica, que arranca deste espaço, sua existência castradora e mortal. No finito redondo, espaço dos signos, o canto é branco, anêmico, ausente de linfa, recolhido a impossibilidade de manifestação. A pouca vibração não permite a Vida. Só a Morte vive - palmas lentas sobre o oceano.

A necessidade urgente de Orfeu vibra nas três últimas estrofes. E três é um número simbólico, é talvez o próprio número representado nas três estâncias finais, o "número de ouro", chave do universo de deuses a nascer". Mas só Orfeu, ouvindo, e ele está "surdo", poderá recompor os dispersos e comovidos membros naturais para reinaugurar-se no mito, amordaçado nos seres, no tempo, e, portanto, na morte.

Orfeu e o homem são um todo, único. Orfeu é o mundo. Sō a reincorporação na unidade pode instalar o Canto, a Vida. A concepção deste estado fragmentado e que já aparece na estrofe, - "Orfeu dividido anda ã procura dessa unidade áurea que perdemos" associa-se ã idēia de forma: dança, música e canto - a unidade áurea, carne de Orfeu, do Mundo e do Homem, um sō corpo, a Trindade do Movimento da Música e da Palavra, a Criação despedaçada. E o dilaceramento é a instalação da Morte, no Cosmos e no signo, no homem e no universo. Ōrfico já não é apenas a prece a Orfeu, como nas últimas estrofes, é a própria prece de Orfeu, na palpitação do seu corpo dilacerado. É também a possibilidade de restauração através das partes. Recuperando-se Orfeu em cada signo, recuperar-se-ã a unidade. Orfeu canta e pede a unidade. Este o Canto Ōrfico, a dor do Homem dilacerado, a dor de Deus.

3.2 - O Tempo

O tempo é o elemento destrutivo e a matéria consumida. É a seiva que anima a criatura e a chama que a consome. Tem duas faces: a da "aurora" e a do "corvo". É um autômato, "relógio solto", que nada pode conceder - "mais um pouco de ti que não te dobras" (A118). A ele se deve a duplicidade da realidade vida - morte. É ele talvez o limite, a explicação, "asa móvel na ruína campeira" (A119), o aprisionamento da vida na matéria - "e sempre no meu sempre a mesma ausência" (A120), porque ele é algoz, o todo poderoso senhor da Vida, o guardião da morte:

Um minuto, não mais que o tempo cansa,
e sofisma de amor não há que vença
este espírito, esta agulha, fina lança
a nos escavar na praia imensa". (A121)

... Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos e vivos me carreia
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava . A estrela d'alva

penetra longamente seu espinho
(e cinco espinhos são) na minha mão . (A122)

A idéia de eternidade não se prende à idéia de tempo porque este é o limite, a matéria corrosiva, o veneno, enquanto a vida é a plenitude, o viço, a manhã eterna, a claridade. O tempo é a sombra, o "lado gauche", a condição de enterrado-vivo do homem mau, o cemitério, a foice, aquilo que, limitando e destruindo o homem, não lhe permite ser deus, a matéria que o faz ser matéria poética, em busca de poesia, forma apenas evasiva e fugaz, não o conteúdo que transcende, não a poesia.

O tempo é a imagem da morte, de sua caminhada paciente, de sua espera atenta, "asa imóvel na ruína campeira". E porque, através de seu limite, é que se pode idear a eternidade, a poesia, o autor se serve dele, de sua "distribuição" no espaço, para expressar a poesia. Esta é vista como vida plena, a vida sonhada. A morte é expressa como vida limitada, "grande engano", "esquiva barca", "adunca pescaria", "mal difuso", "problema de existir", "amor sem uso", ou seja, o tempo de vida concedido a cada um.

Para o tema Tempo, duas metáforas são significativas entre tantas outras: "manhã" e "noite". "Manhã" é a vida eterna, o édem, o mundo da poesia em si mesma, mundo claro da beleza, da felicidade e do sonho, o mundo do idealizado, o mundo do resgate, onde em suspiro agônico, o homem pode imaginar a clara eternidade.

Cada um daqueles símbolos reparte-se em outros símbolos secundários: "Manhã", é o campo simbólico onde se agrupam "aurora", "cor", "luz", "verde", "azul", "rõsea", "noite", "essência", "promessa" e outros.

"Nesta manhã de traço fino e ardente,
 passei, caro Facô, por tua casa
 Inda estavas dormindo (ou já dormias)
 o sono mais perfeito, mas vagavas
 na safira em que os seres se deliam,
 entre pardais bicando luz, e pombas,
 nesse contentamento vaporoso
 que a vida exala quando já cumprida". (A123)

A simbologia da manhã, aliam-se as cores "azul" e "rosa", conferindo plenitude, realização. Em outros livros, observa-se a mesma relação entre "manhã" e vida plena. Percebe-se também a identidade entre "moças" e "manhã".

"Bom dia, eu dizia à moça
 que de longe me sorria

 Bom dia, repito à tarde,
 à meia noite, bom dia.
 E de madrugada vou
 pintando a cor do meu dia
 que a moça possa encontrá-lo
 azul e rosa: bom dia

 moça, flor mulher flor
 canção de manhã nova ..." (A124)

A necessidade de que o encontro da moça se opere em azul e rosa, cores da manhã e da madrugada, cores

da "promessa", parece identificar na poética drummondiana, a poesia plena, capaz de libertar o homem.

"Lágrimas que tão-sô destilam
desejo e ânsia e certeza
de que o dia amanhecerá". (A125)

"Manhã" é promessa, imagem que se alarga como um arco, na tentativa de unir o desejo ao objeto intuído, o sonho à essência, ao mundo puro da poesia, da felicidade inatingível, mas pressentida. "Manhã" pode ainda, ser o símbolo do desconhecido, realidade negativa, que apenas entremostra sua face incaracterística vestida de sombras.

"... O fabuloso
mundo paralítico surdo nato incôgnito
na raiz da manhã, que tarda, e tarde
quando a linha do céu em nós se esfuma". (A126)

Enquanto o símbolo "manhã" expressa claridades verdes, azuis, promessas, "noite" é a imagem associada à morte: acompanha-se da sombra e do barro, da umidade e de formas difusas.

"Sombra mantuana, o poeta se encaminha
ao inframundo deserto, onde a corola
noturna desenrola seu mistério
fatal mas transcendente: aqueles paços
.....
tecidos de pavor e argila cândida". (A127)

"... e Neco, retorcendo-se, tombou do cavalo, e
o assassino se curva para verificar a morte, e
a tarde se enrola em vapores escuros, e desce
a umidade". (A128)

O autor transparece o contraste entre manhã, au rora igual à vida, elemento positivo, promessa, e noite, igual à morte, elemento negativo, destruidor, mortal:

"E o amor não abre caminho
na noite. A noite é mortal,
completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens, (A120)

.....

Aurora

entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens. (A130)

.....

os corpos hirtos adquirem uma fluidez
uma inocência, um perdão simples e macio
Havemos de amanhecer". (A131)

Em "Fazendeiro do Ar", os temas enfocados, Mor- te, Vida, Destruição, Poesia, alicerçam-se no Tempo que é afinal um dia, e outro dia, sucessão interminável e igual, de imagens líquidas que se volatilizam na face da morte.

"Outra noite vem descendo
com seu bico de rapina". (A132)

Os títulos dos poemas, "Habilitação para a noi te", "Domicílio", "Retorno", "Conclusão", "A distribuição do tempo", "Viagem de Américo Facô", "Circulação do poe- ta", "Cemitérios", "Estrambote melancólico", "Eterno", "Es- cada", conotam com o tema de tempo, assim como com o tema da morte. O aspecto deteriorador de tempo se deve ao seu automatismo irreversível.

"Dir-se-ia que s̄o o an̄o de Harrods, hoje velho en
 tre garotos enormes
 Conserva o disfarce da inf̄ncia, como, na sua
 imobilidade,
 ̄ esquina de C̄rdoba e Fl̄rida, s̄o aquele velho
 pendido e sentado,
 de luvas e sobretudo, v̄ passar (̄ cego) o tem-
 po que n̄o enxergamos,
 o tempo irrevers̄vel, o tempo est̄tico, espaço
 vazio entre ramos". (A133)

A preocupação com o tempo vai refletir-se nas i
 magens ligadas ao rel̄gio, como em "A distribuiç̄o do tem
 po". Em "Conclus̄o", o verbo "vazar" assume o sentido de
 uma ampulheta ("A mem̄ria infantil e o outono pobre vazam
 no verso de nossa urna diurna"); em "Retorno", h̄ uma mar
 caç̄o, um badalar de rel̄gio.

"Sou eu nos meus vinte anos de lavoura
 de sucos agressivos que elabora
 uma alquimia severa a cada hora". (A134)

Em "Eterno", lemos: "O rel̄gio no pulso ̄ nosso
 confidente". Tamb̄m o poema se desenrola em ritmo de re
 l̄gio, que cumpre sua marcha de vida, ao abranger, em sen
 tido mais amplo, a hist̄ria do Brasil, na hist̄ria de um
 hotel: (A135)

"Que fazer do rel̄gio
 ou fazer de n̄s mesmos
 sem tempo sem mais porto.

 Ele marcava mar
 cava cava cava
 e eis-nos s̄s marcados

de todos os falhados
amores recolhidos".

O relógio enfatiza a função de coveiro, que compete ao tempo, como escudeiro da morte. Em "Fazendeiro do Ar", o Tempo assume a forma de um instrumento contundente deste objeto cruel:

"este espinho, esta agulha, fina lança
A nos escavacar na praia imensa". (A136)

O tempo, como elemento destrutivo, "espaço vazio entre ramos", não é algo de fora para dentro do ser, mas algo imanente ao ser, contido no ser "como a fruta na casca" e a sua própria palpitação de morte imagem do tempo.

"Meu ser em mim palpita como fora
do chumbo da atmosfera contristora.
Meu ser palpita em mim tal qual se fora
a mesma hora de abril, tornada agora". (A137)

Coveiro eterno, obreiro da morte, o tempo encontra estampa na vida. A estampa é fictícia, máscara da realidade outonal, sombria, destrutiva, mensageira do frio:

"... e em maio, tantas vezes, morremos.

.....

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres

com que nos unguiram, e nas vestes a poeira do
carro

fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,

sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse repa
ro.

E os que o vissem não saberiam dizer: se era
um préstito
lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile
carnavalesco.

Nem houve testemunha". (A138)

É porque o tempo é palpitação, vibração de vida,
ele tem a dimensão do espaço, "espaço vazio entre ramos".
Limita-se nos seres, contém-se nos espaços, participa de
todas as células, porque ele é a condição e o inimigo, mas
também a matéria da vida.

"Sempre dentro de mim o meu inimigo". (A139)

"Todas as memórias sepultadas nos ossos". (A140)

"Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos e vivos me carrega
e a morte restitui o que era deles
mas em mim se guardava ..." (A141)

Em "Canto Órfico", percebe-se o balançar de tem
po como o de um navio, sacudindo ao balançar das ondas,
ou melhor, Estático = navio, morte, enquanto as ondas se
rebetam continuamente. E pode-se aproximar as imagens
de barco à idéia de tempo estático, aprisionado tanto quan
to aprisiona.

"A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco, (A142)

Foge a si mesmo, vãos! palmas lentas.
Sobre o oceano estatico: balanço
de anca terrestre, cerca de morrer". (A142)

"A narina presente
colhe o aroma passado.
Continuamente vibra
o tempo embalsamado". (A143)

O tempo é vencido tanto quanto vence, auto-des-
truidor e auto-criador. Recria-se a cada instante, a par-
tir de cada desgaste, em cada perda. Como um animal que
morde a própria causa e a deglute, fazendo outra nascer.
Alimenta-se sucessivamente do que alimenta, num ciclo fe-
chado, que nada poderá romper ou interromper. Prisão, é
limite que a si próprio se contém.

"A cada instante se criam novas categorias do
..... eterno.
Eternos! Eternos, miseravelmente". (A144)
.....

"Enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas.
se evapora no fundo do teu ser?". (A145)

"No duelo das horas tua imagem
atravessa membranas sem que a sorte
se decida a escolher.
As artes pētreas
recolhem-se a seus tardos movimentos.
Em vão: elas não podem". (A146)

Se o tempo é "vibração", "vida", "célula", "es-
paço", o monstro que se "auto-devora" e que sempre se "res-
taura", ele o é, porque tempo, o limite. Assim, a bele-
za, a vida, a felicidade, "a promessa", "o instante", "o

enigma" fazem parte de sua essência.

"E como há tempo para viver, Luis Maurício, po-
des gastá-lo à janela
O tempo que fazer dele? Como adivinhar, Luis
Maurício,
o que cada hora traz em si de plenitude e sacri-
fício". (A147)

O desconhecimento de cada hora, de cada vida in-
duz o poeta à pesquisa do tempo. Se o tempo se auto-des-
trói através dos seres, porque não indagar:

"... A que veio, que pode, quanto dura
essa discreta forma verde entre formas?" (A148)

O poeta assume o tempo, nas coisas, nos seres,
porque sō nele é possível buscar a explicação "além de ser".
Sō o tempo pode libertar no homem, a condição de ir além
de si, escapar a seus limites, ultradimensionando-se.

"Inconformados e prisioneiros, em Palermo, eles
procuram o outro lado;
e na sua faminta inquietação algo se liberta da
jaula e seu quadrado". (A149)

O tempo servindo à libertação responsabiliza-se
pelo amor. Há que ser doce, que comunicar.

"... E o açúcar
que dās na palma da mão à língua terna do cão
adoça todos os animais" (A150)

A pesquisa do tempo e de sua condição corrosiva
acaba por revelá-lo como momento de realização, de experi-
mentação dolorosa, mas magnífica.

" ... onde a imaginosa linha da hora
tenazmente compõe seu desenho, recobrando o que
é feio, formal e triste" (A151)

No poema "Eterno", embora a idéia de eternidade pareça prender-se no poema, a idéia de vida e esta idéia nos seja comunicada pelo poema, no plano B, valorizando a vida, cantando o ser, a realização, a beleza, a saudade, o milagre, o nascimento, o instante, como carne, guarda mesmo nesta exaltação, o sentido do efêmero, verdadeira matéria do real, face que se destrói e se recompõe, sucessivamente. O sentido do efêmero não reside na forma, ou seja, no "poro", mas na comunicação, na tentativa de função do ser.

"Eterno é tudo aquilo que vive na fração de segundo
mas com tamanha intensidade que se petrifica e
nenhuma força o resgata" (A152)

"Eterna é a flor que se fana
se soube florir
é o menino recém-nascido
antes que lhe dêem nome
e lhe comuniquem o sentido do efêmero" (A153)

O sentimento de desaparecimento do tempo ("Que os séculos apodreçam") conduz ao desejo de eternidade do efêmero, do respirar da esponja, na dilatação do espaço; do abrir-se do "poro". Porque só a vida pode alcançar a poesia, só a vida pode descobri-la e trazê-la ao homem, fazer dele um deus e um homem.

A pesquisa do tempo conduz o poeta à aceitação

ruidoso, produzida a par da leitura do texto, parece conduzir logicamente ao plano A, plano que para o receptor comum, será o da indagação, e para o crítico, a convicção de tratar-se de uma realidade, quase palpável, porque distribuída em cada ser, e em cada coisa, face da vida e da morte, fazer e desfazer-se contínuo de tudo.

As metáforas: "manhãs", "manhã", "noite", "tarde", "alvorada", "cava", "escava", "roer", "devorar", "ampulheta", "vazar", "gotejar", "escavar", "perder", e os próprios títulos dos poemas "A distribuição do tempo", "Do micílio", "Viagem de Américo Facô", "A circulação do poeta", "Retorno", compõem a grande metáfora "Tempo", essência das coisas, "em permanente rotação", mistério eternamente guardado na sombra, e da qual são símbolos ramificados, tomada aquela metáfora maior como símbolo representativo ou tema. Trata-se de símbolos dissêmicos, ou tema. Hã realizações em dois planos: o irracional e o lógico. No plano lógico, os símbolos irracionais tem, semanticamente, uma ocorrência natural na frase, permitindo comporse uma interpretação através de sua logicidade. Um deles, porêm, será o elemento que no poema agrupa outros semelhantes no corpo do poema e evoca com eles uma emoção implícita do complexo $a_1 a_2 a_3$, que é sempre uma realidade, ligada aos temas principais do livro, ou seja, a seus símbolos.

3.3 - A Destruição

A destruição é a ação lenta da morte, o fazer-se desta, o elaborar-se do nada e, paradoxalmente, a própria vida, pois esta nada mais é que a vida da morte.

Manifesta-se pela perda, pelo desgaste, pela vaguidade das coisas, pela duplicidade no ser. Manifesta-se igualmente na insatisfação, na mudez, na incomunicabilidade, na responsabilidade de cada ser pela própria morte e pela morte de todos, na vivência, na solidão do homem, na aceitação da vida, na aceitação da morte. Vejamos:

Na perda - O poeta lamenta a perda dos sentimentos que, se antes o afligiam, constituíam uma parte sólida de sua essência.

"Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?
É um grave sentimento
Que hoje, varã maduro
Não punge e me atormento". (A156)

A exacerbação do sentimento de aniquilamento, ou seja, de perda, provoca no desejo insatisfeito, a necessidade aguda do encontro com Orfeu; só este pode restituir ao homem seu "número de ouro", ou seja, sua identidade perdida, sua face real.

"Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa icônica". (A157)

A Orfeu, o poeta se dirige em termos numéricos, e utilizando símbolos ligados ao silêncio, ao vazio, ao ar, à ausência de forma. O "granito" é o símbolo representativo do "muro", e a "linfa", o símbolo de sangue, carne, forma que se reforça no significante "icônica", exprimindo a "forma" que tem a "forma" da forma. O metal, no caso o "ouro", é um dos símbolos que Drummond utiliza para momentos especiais, na invocação a Orfeu ou no momento agudo de criação. O metal, e principalmente o ouro, tem uma ocorrência cabalística, ritual. O "número de "ouro" teria ainda uma correspondência bíblica - bezerro de ouro, imagem grotesca para a Face Oculta, como o tem também "sete dias de ouro", nos versos seguintes, onde é buscada uma integração com a origem, o ato criador, região onde se inicia a destruição.

"amor em que me amaram, me feriram
sete vezes por dia, em sete dias
de sete vidas de ouro", (A158)

No desgaste - A herança da morte se perpetua, nos vivos, sua existência se funde no que é vivo, sô deste ela se alimenta. A destruição é aceita corajosamente, através do desgaste. Há um preparo para a destruição. Ela se faz presente como condição, "mansa decisão entre morte e a indiferença" (). O desgaste é o existir, o fazer-se da destruição, marcas na areia, "notícias na mare sia", esfumar-se, despojar-se das cinzas, condição de vida-morte, constituída de recuos, de regressos ao Nada, ao

pô, ã matêria essencial. Vale repetir a afirmação bíblica: "ês pô e em pô te tornarás". A aceitação do desgaste se torna possível porque existe uma consciência da vida como condição de "espectro submarino", "noturno. roto desossado". É dado ao homem provar sua destruição, acompanhar na própria face, a destruição, vida da morte.

"Quero de mim a sentença
como atê o fim o desgaste
de suportar o meu rosto" (A159)

"Que face antiga já se não descora
lendo a efígie do corvo na da aurora?" (A160)

Na vaguidade das coisas - A destruição absorve a possibilidade de uma concretude. Os objetos aparentemente firmes e sólidos são mais vagos que aqueles cuja vaguidade percebemos de imediato. O corpo é o lugar de destruição do ser, ou seja, o espaço que nega o tempo, porque é tempo, em espaço, que se destrói e o destrói também em si mesmo.

"A nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo", (A161)

Na duplicidade no ser - Hã sempre um duplo, a essência da negação do original, ou seja, aquele cuja ausência é a sua realização na presença.

E sempre no meu sono aquela guerra.
E sempre no meu trato o amplo distrato.
.....

Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.

.....

Sempre no meu amor a noite rompe.

Sempre dentro de mim meu inimigo.

E sempre no meu sempre a mesma ausência". (A162)

O símbolo "duplo" é usado com frequência, assim como a sua imagem, variada sob outros significantes.

Na insatisfação - Uma das faces da destruição é a anulação do ser. É uma possibilidade da ternura e do encontro, é a dor de uma realidade que não encontra espaço e não dá ao ser seu minuto fecundo.

"Meu Deus, essência estranha
 ao vaso que me sinto, ou forma vã,
 pois que eu essência, não habito
 vossa arquitetura imerecida;
 Meu Deus e meu conflito. (A163)
 e tudo que passou, porque passou
 é tudo que não passa, pois não houve
 eternas as palavras, eternos os pensamentos;
 e passageiras as obras". (A164)

Na mudez, na incomunicabilidade - A única essencialidade do ser é a impossibilidade de verbalizar-se, de ser, de encontrar o ritmo, o canto, a essência da vida, que se destrói a cada passo, a cada respirar, a cada abrir-se e fechar-se do "poro".

"Então, desanimamos. Adeus, tudo!
 a mala pronta, o corpo desprendido,
 resta a alegria de estar sô, e mudo". (A165)

Tua medida, o silêncio, a cinge e quase a ins-
culpe,

braços do não saber. Ó fabuloso
mudo paralítico surdo nato incôgnito
na raiz da manhã que tarda e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma, (A166)

O cão enterrado no quintal
todas as memórias sepultadas nos ossos, (A167)

"Neco está se esvaindo em silêncio e eu,
seu primo, não sei socorrê-lo". (A168)

"O ASSASSINO

chega preso, a multidão acode à ca-
deia,

todos os contemplam a um metro, nem isso
de distância. Joana roça-lhe a manga do paletô,
sujo de terra. Está sentado, mudo". (A169)

A presença dos gestos não consegue instaurar a
palavra. A palavra ausente explica a não realização da
vida. A vida não existe, é apenas palpitar, porque falta
a palavra, o ritmo. A alienação da vida vai explicar a a-
lienação do amor, isto é, a falta de comunicabilidade .

Na responsabilidade alienadora - Trata-se do e-
goísmo, da preocupação do próprio eu, da falta de ternura,
castradora da comunicação e responsável pelo silêncio, pe-
la mudez, palco de atores mudos, incomunicáveis, perdidos
na ausência do amor.

"Quando mataram

Neco Andrade, não pude sentir bastante
emoção porque tinha de representar no teatrinho
de amadores, e essa responsabilidade comprimia

tudo...". (A170)

Na responsabilidade responsável - A presença da morte, o sentimento de perda e de irreparável, a imagem de ir-se da vida, o inexplicável da morte, desenvolvem a responsabilidade, o amor, a fraternidade, a necessidade da comunicação: A destruição cria, é a condição da criação.

"... Mas o ventre vazado, como se fosse eu que o vazasse, eu menino, desarmado. Intestinos de Neco, emaranhados, insolentes, à vista de estranhos". (A171)

Na vivência - A destruição encontra-se na raiz das coisas, na própria essência do tempo, é a outra face do ser, sua negação, sua impossibilidade total, eterna. Viver, ser, é derreter-se, destruir-se.

"Aqui se esgota o orvalho, e de lembrar não há lembrança"

"Gastei meu dia. Nele me perdi,
De tantas perdas uma clara via.
O inverno é quente em mim, que o estou berçando
e em mim vai derretendo
este torrão de sal que está chorando". (A172)

deixou-nos s̄os, a esmo
especularmente s̄os e desarmados,
que a nos amarmos tanto eis-nos morridos. (A173)

Mais um minuto s̄o, e chega tarde
Mais um pouco de ti, que não te dobras
e que eu me empurre a mim, que sou
covarde," (A174)

"E sempre no meu sempre a mesma ausência" (A175)

"Tenho saudades de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso, de tanto que não fui, a sós a esmo, e de minha alta ausência em meu redor." (A176)

"E se este lugar de exílio hoje passeia faminta imaginação atada aos corvos de sua própria ceva" (A177)

"N'água e na pedra amor deixa gravados seus hieróglifos e mensagens, suas verdades mais secretas e mais nuas" (A178)

No poema "Estrambote melancólico" (A179), o título se casa ao sentimento expresso pelo ser poético que exprime a saudade de si próprio - "e de minha alta ausência em meu redor". O fato é significativo, pois estrambote significa acréscimo ao soneto. O acréscimo exprimiria a ânsia de vida que não se cumpre, que não se atinge, que se dilui, que não resta, que não satisfaz, consumindo-se como uma chama, sempre em busca da matéria onde arder. A estrutura simbólica do poema, assim como o próprio título, dão a medida de uma nostalgia que se alicerça numa sucessão de perdas e de sentimentos, aos quais o autor chama de violentos, o que significa vitais. O poema expressa a alta ausência do ser diante de si mesmo, seu esvaziamento como indivíduo, por sua condição de elo numa corrente infindável, a arrastar-se no tempo e na dimensão cósmica, para além do conhecimento do homem (A estrela d'alva penetra longamente seu espinho"). A rima entre "espinho" e "carinho" nos versos 14º e 9º, respectivamente, exprime a fu

são de "dor" e "amor", matéria do ser, polos distanciados entre si, como o estão no poema, os versos do 9º ao 14º, dando a medida de uma nostalgia que se forma de perdas e desencontros no espaço poético do "ser" humano, acorrentado, eternamente, a imagens desaparecidas, símbolos esvaizados, reduzidos a máscaras desgastadas, sombras que se afastam.

Na aceitação da vida, na aceitação da morte - A solidão é a condição do homem, daí porque solidão é significante de amor, ou seja, de vida. E porque esta se escoa, sem chegar a ser, apenas flui num diluir-se e negar-se contínuos, o desejo é o resíduo que permanece no espaço vazio, a implorar um instante a mais, ou seja, uma parcela de tempo, uma possibilidade na existência, apesar da certeza sempre presente de que a "aguda lança" varrerá o desejo, e de que não se realizará a esperança de conseguir fazer nascer um ritmo.

"Um minuto, um minuto de esperança,
e depois tudo acaba. E toda crença
em ossos já se esvai. Sô resta a mansa
decisão entre morte e indiferença.
.....
Um minuto, não mais, que o tempo cansa,
e sofisma de amor não hã que vença
este espinho, esta agulha, fina lança
e nos escavar na praia imensa". (A180)

"Mas eu não quero ser senão eterno
que os séculos apodreçam e não reste mais do
que uma essência
ou nem isso.

mentar o "inimigo malsim", como o explica o poeta, em "Lição de coisas".

"O inimigo maduro a cada manhã se vai formando
 no espelho de onde deserta a mocidade
 Estava primo do outro, dentro,
 era o outro, que não se sabia liquidado,
 verdugo expectante, convidando a sofrer:
 cruz de carvão, ainda sem braços. (A85)

 E todas as folhas são a mesma antiga
 folha
 a brotar de seu fim
 enquanto roazmente
 a vida, sem contraste, me destrói". (A185)

Os significantes "folha", "fim", "destrói", "manhã", "outro", têm lugar em outros poemas, com os mesmos significados que lhes são atribuídos nos versos aqui transcritos, os quais são intuídos através da emoção. Na compreensão lógica, os mesmos evocam um esquema b1 b2 b3 que nos fala de uma continuidade, de início e de fim, da presença de um inimigo que é perverso, verdugo, implícito na própria essência, na matéria. Não há para o ser, a possibilidade de renovação. A folha que podia ser o símbolo da vida, continua igual, isto é, sempre sujeita às mesmas leis físicas, eternas e imutáveis. A "folha" é o ambiente frio, aquático, essência de "mar profundo", do "nada". Tudo nasce do fim. Paradoxalmente, o símbolo "fim" significa começo, nascimento, que a si próprio se aborta.

"Corto o fio da folha. Sou teu frio.
 E sou meu próprio frio que me fecho". (A186)

A palavra "fim no final do verso, impõe-se na significação de término, no plano lógico, mas representa, no plano emocional, o começo, o reconhecimento. Significando exterminação, desaparecimento, o significante sô a parece uma vez, o que revela sua face simbólica, a disfarçar a realidade dúbia entre outras aparentemente opostas.

Constata-se pois que, mesmo em versos de poemas diferentes, pode-se sentir a correspondência entre os significados equivalentes para os mesmos símbolos, mesmo que haja variação do significante. Esta variação do significante correspondendo à equivalência nos significados, explica-se porque os mesmos pertencem a uma mesma constelação simbólica. São equiprováveis entre si, isto é, constituem elementos de um mesmo repertório, símbolos de igual constelação.

Em "Retrato Malsim", o símbolo "cruz de carvão, sem braços", ultrapassa o campo da promessa - cruz, imagem da ressurreição, imagem, portanto, de vida, segundo a doutrina cristã - e dirige-se ao espaço escuro - "de carvão" - que, afinal, não tem os braços, ou seja, a condição de abraçar, de redimir, de perdoar, de amar. Reforça-se aqui também a concepção de vida igual a "amor sem uso" e de morte, como negação, ou seja, mutilação do ser.

A transposição do espaço de "crença" para o do "Nada e ambos estes temas também são simbólicos, reflete toda uma postura universal de um momento deste século, e que no nosso poeta é expresso com o mesmo e violento desam

paro do homem que vê perdidas não s̄o suas promessas e valores "eternos", mas também sua segurança, num mundo que se desintegra. Os símbolos monossêmicos em "Inimigo Malsim" e dissêmicos em "Janela", exemplos transcritos na página . Compõem um s̄o ato: a destruição inserida na própria matéria da vida. São monossêmicos no primeiro poema citado porque criam, irracionalmente, a imagem do outro, o inimigo, o duplo, a deterioração, o produto destruído e que se destrói, a aproximar-se da "cruz de carvão". Esta representa aquele que a expressa - "todas as flagelações do riso mau". Há neste verso aqui citado, a fusão de "flagelações", imagem ligada ao crístico e "riso mau", símbolo de morte. A fusão dos dois num s̄o, desmistifica a crença numa possível redenção, o que já se anuncia na imagem "cruz de carvão", e introduz a certeza (já não se trata de crença) de que as flagelações se operam, não por obra de uma força benigna, mas como resultantes fatais de uma realidade oculta sob a aparência de vida, realidade vital e má. O retrato do "Inimigo Malsim" é composto por símbolos monossêmicos, isto é, através de elementos que aparentemente lógicos, tramam-se numa teia irracional de significantes ocultos, tentando expressar a presença maléfica, que irônica, passional e morbidamente, oculta-se na carne das horas. "Inimigo maduro" é uma imagem inusitada que encontra sua explicação, no segundo e último dos versos, embora esteja contida em todos. O significante "maduro" traduz a condição do inimigo, que está pron

to, feito, acabado, não é mais um esboço; é uma realidade a ser aceita. Os segundo e último versos revelam a surpresa do "eu poético", maduro, diante do espelho e da imagem do inimigo, que está nele, e é, portanto, ele mesmo, inapelavelmente, em pleno caminho da destruição. O símbolo monossêmico se completa com a incorporação, com o absurdo deste. "Inimigo maduro", é na introdução do poema, a desordem aparente que se instala no sistema, introduzindo o aumento de informação na mensagem.

A destruição paulatina do ser é o trabalho da "ceifa", e de que o próprio ser participa:

"Sou eu nos meus vinte anos de lavoura
de sucos agressivos, que elabora
uma alquimia severa, a cada hora". (A187)

Estes versos conferem ao significante "elabora", a condição de "lavrador" do poeta; e de inimigo, "agressor", produtor de alquimia severa. É a condição do "eu", voltado a outro "eu", instrumento de sua própria morte.

Justifica-se, o título "Fazendeiro", empregado no título do "Fazendeiro do Ar". E porque do ar? Porque o "ar" é para o poeta, o nada, mas um nada petrificado, estratificado, quase palpável, imóvel, cortina da morte, véu fino, o "muro", a pedra

"Não, não se perdia...
Desatava-se do coro a música deliciosa
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois
da morte, nas campinas do ar" (A188)

O ar é a poeira do muro, acorde da morte, resíduo como um retrato (*), uma estátua.

E o ar é a matéria desejável com que o poeta esculpirá a flor ideal, forma acabada da poesia

"Escultura de ar, minhas mãos
te modelam nua e abstrata
para o homem que não serei" (A189).

"Estendem os mais sábios
a mão, e no ar ignoto
o roteiro decifram" (A190).

Decide-se o poeta à alquimia do "ar", ou seja, do nada, numa tentativa de, atravessando as aparências e realidades conhecidas, atingir "a luz no céu sem pássaros". Se a terra é o finito, a morte, torna-se indispensável a evocação de Orfeu, porque só este pode realizar a integração do poeta com a matéria do verso:

Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante
no primeiro silêncio (A191),

(*) Evocando Mario de Andrade, morto há cinco anos, Drummond diz que os cinco anos de sua morte esculpiram já uma criança e que a mesma escreve cartas no ar:

Este menino malasártico,
Macunaíma de novo porte,
escreve cartas no ar fantástico
para compensar tua morte (A192)

Esta a tentativa de "Fazendeiro do Ar": perscrutar, através da face da morte, o nada, o destino das coisas, onde a destruição, germe imanente a elas, vem trazê-las. O céu sem pássaros desejado não é diferente da realidade intuída, Em "Claro Enigma"- a "morte das casas de Ouro Preto" (), o Poeta revela o conhecimento das coisas como esculpidas no p̄o, esvaziadas de essência, meras cascas que se gastam em si mesmas, sem que a vida as anime e se transforme nelas, em recheio das cascas, substância de algo que está vazio.

"Lã vão, enxurrada abaixo
 as velhas casas honradas
 em que se amou e pariu,

 enquanto se espalham outras
 em polvorentas partículas,
 se as vemos fenecer.
 Ai, como morrem as casas!
 Como se deixam morrer!
 e descascadas e secas,
 ei-las sumindo-se no ar" (A193).

Se a morte das casas nasce do trabalho destrutivo do tempo, é porque sua sujeição à corrosão advém do seu caráter estático, limitado, formal, fixado na estrutura da morte, o que não lhes permite alçar-se à saúde incorruptível, essência ideal, paradisíaca, imutável, puro conteúdo, pois são formas e como formas, perecíveis. Assim, "descascadas e secas, ei-las sumindo-se no ar"; a sua forma de cascas e material de destruição, é transformação, que se perde a si própria na essência que foge, incompreensível, eterna miragem, consciência que também desaparece presa à forma.

O símbolo "ar" realiza-se frequentemente na poética drummondiana, constituindo espaços e resíduos de um Nada voltado a si próprio.

"era um papagaio de papel
estrelinha presa, suspiro
metade ainda no peito, outra metade
no ar. (A194)

O amor se vingá, consome-os
laranja cortada no ar." (A195)

"Amantes são meninos estragados
pelo mimo de amar: e não percebem
quanto se pulverizam no enlaçar-se
e como o que era mundo volve a nada." (A196).

"Dás volta à chave,
envolve-se na capa,
e qual novo Ariel, sem mais resposta
sais pela janela, dissolves-te no ar" (A197)

Correspondendo às imagens criadas pelo símbolo ar:
pó, poeira, pulverizar, atmosfera, espaço

"para vos ressuscitar a todos os mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios" (A198)

estão os significantes que exprimem término, o que nos permite afirmar que "ar" é o símbolo maior, matéria da destruição e no qual se incluem outros, inclusive os relativos a tempo. Ar, super símbolo, leg-símbolo, é o símbolo do "nada" do tremendo nada que é a essência de vida, na alma da morte

"Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais estão apagados" (A199)

esse indeciso traço de sol-posto

 de fuga, que hã no bico de uma ave" (A200).

Sõ as coberturas simbõlicas relativas a ar bastariam para constituir o universo do nada, como o visualiza Drummond. Todavia, preferimos analisã-lo sob o tema da morte, porque no livro escolhido, ã a morte o sãmbolo maior". Constitui a morte a face do nada, a vida deste, pois sõ no destruir-se ã que se encontram, quando tudo se reduz, e a matãria se desprende do que nãõ era seu,

sob o musgo, o calcãreo, o ãmido medo
 da condiçãõ vivente (A201)

O poeta assume cumprir em si a parcela de destino - destruiçãõ que lhe coube como herançã e de forma consciente, pois a consciãncia deste destino lhe estã plantada no inconsciente, como uma prece vinda no sangue dos antepassados, de que se cumpra nele, o que nãõ lhe foi dado cumprir, como homem do campo. Como poeta, nele se fundirãõ, "em beijo ãmido" (hereditariedade) "o barro" e o "sarro", o destino comum; o poeta e os antepassados, uma sequãncia, uma continuidade de vida no sangue; o fazendeiro e o poeta.

"Põ", "poeira", como sãmbolo dissãmico, largamente empregado em vãrios livros do autor, ã o "resãduo" do tempo a mesma matãria irreal que ã a um sãõ tempo, resto e material de escultura, de começo da vida, imagem do tempo, unidade mĩnima, significante implicitador de emoçãõ, conduzindo ao real A. Este ã o "tempo", como algo que a si prõprio se nega, em sua essencialidade de tempo e espaço. ã a

mesma face de p̄o e tempo desdobrada em s̄mbolos: "tempo, manhã", "tarde, "noite", realidade de espaço est̄tico, limitado, indistinta vis̄o em c̄u revolto, "Rel̄gio solto" fundidos num s̄o gesto.

No tema "destruiç̄o", os s̄mbolos relativos ã solidão e poesia, "s̄os", "solidão", "poeira", "p̄o" ou tal entendimento, derivado da comunhão de palavras, gestos, coisas, comunicam-se na essencialidade de sua mat̄ria

"e no fecho da tarde um sino rouco
s̄e misturãsse ao som dos meus sapatos" (A202)

"Rel̄gio", "vibraç̄o", "palpitaç̄o", "manhã", "tarde" compõem encadeamente, a atmosfera corrosiva e esvaziadora da "trituraç̄o" e da "ampulheta", que estruturam o plano real da Criaç̄o. O "rel̄gio", s̄mbolo do tempo, da vida, da morte, e da destruiç̄o, ã o s̄mbolo que se multiplica pelos demais!"tarde", "manhã", "hora", "agora", "tempo", "jã".

Os s̄mbolos "sombra", "noite", "manhã", "espaço" não permitindo que o amor (= vida) se realize, "amor feito de particular tristeza" e do qual s̄o ã conhecido o desejo de imprimir o selo nas nuvens", repartem-se em: id̄ia de evaporaç̄o - vapores úmidos; - dissoluç̄o - "a nuvem que de ambígua se dilui", e - "poeira" - estrada de p̄o e esperança, remetendo ã inconsistência da vida em todo o seu conjunto c̄smico, revelado nas distâncias, pela "coisa fria", "distante", "expectante"

"E sou meu pr̄prio frio que me fecho
longe do amor desabitado e líquido,
amor em que me amaram, me feriram

sete vezes por dia, em sete dias
de sete vidas de ouro,
amor, fonte de eterno frio" (A203),

"e a tarde se enovela em vapores escuros, e desce
a umidade" (A204)

Concluindo, diríamos que a destruição é a condição de existir: a vida é uma corrente de sucessivas destruições, abrir-se e fechar-se dos "poros". A destruição é a face da Morte, seu fazer-se lento, seu existir. A vida existe como possibilidade na Morte. A Vida, tal como a concebe o poeta, não se revela, o não ser no existir diurno, na "urna", que carregamos, um pouco de banda, nossa condição, "urna viajeira". O símbolo mais representativo para destruição, é pō e seus cognatos "poeira", "pulveriza" e outros. Pō é a matéria da vida e portanto do Nada. Daí porque "ar" é o símbolo do qual o pō é metonímia. "Fazendeiro do Ar", título do livro, é o campo de paisagens cinzas e sombras interiores em que o fazendeiro, que é o poeta, busca modelar formas de vida, "esculpir" paisagens, recortar imagens no "muro", calcário, em busca da resposta. A resposta é "líquida", esvai-se.

A corrosão destrutiva de Drummond, no dizer de Antônio Houaiss (13) é uma maneira de assumir a História, de se pôr com ela, em relação aberta, que ele, Houaiss, trata "ou como escavação, ou como destinação, para um fim ignorado", porque ela é também "o muro" contra o qual trabalhará o poeta no "exercício" da vida, com a pesquisa do "verso", mesmo devorado por ela, ("minha matéria é o nada"), já que

a cada qual cabe cumprir sua própria destruição no tempo que se renova nas gerações, como a semente que apodrece, para que a árvore continue e porque enfim, a Morte é a essência da Vida!

"E essa eternidade negativa não nos desola.
 pouco e mal que elas vivam, dentro de nós, é vida não obstante.
 E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco (A206)

O tema da Morte, como revelado por Drummond, coloca a Morte como produtora da Vida, sua própria carne e essência. A vida seria na verdade profunda das coisas, o símbolo da Morte, sua manifestação essencial, sua face crua. Mas esta face que se nega a si mesma ganha beleza, quando vida, símbolo, quando se reparte em símbolos e gera universos. A destruição é a sua própria natureza corrosiva e gulosa, sua marcha no espaço, sua corporificação: destruindo e criando, desfazendo-se e incorporando a cada instante. O Tempo é a sua vida, o espaço em que se contém, sua possibilidade de realização. Se "noite" e "manhã" aparecem como imagens da vida, é porque são imagens da Morte, constituem parte do Tempo, espaço em que aquela se exerce. As realizações através de "noite" e das imagens líquidas explica-se: "Noite" é a "sombra", o "manto", a "asa", a "cor", o "rastro", o "passo", ela, o "espaço". As imagens líquidas - "navios", "gelo", "praia", "mar", "rios", incluem-se no símbolo maior "Frio", sob o qual a Vida vai ser apresentada. "Frio" e "Noite" são os dois símbolos maiores para a repre

sentação mais alta, o "Nada", que se oculta e se multiplica sob os significantes relativos a "pô". "Dissolução" - imagem líquida, e "pulverização" ligada ao ar, reúnem-se então no grande painel do "Nada" = "Morte", sua alma.

"Fazendeiro do ar" "campeia" a morte pelos sucos e sulcos, pelo "sangue" e pelos "ossos", entre "avenidas" fantasmagóricas da grande "cidade" de "ar", o grande "vazio" cujo símbolo é o "muro" que só podemos penetrar sem "olhos", isto é, "no escuro". E "escuro" é onde se abrigam "gruta", "caverna", "pedra". "Escuro" é a falta de "olhos", a condição da Morte, sua realidade que se oclui ao nosso amor.

3.4 - A VIDA E A POESIA

A vida é a forma do tempo, o elemento deste, campo de sua ceva. Eis a razão porque a vida é a "saudade de nós mesmos", algo "inquieto" "sob as águas calmas", "loco inseto" a querer atravessar certa cumplicidade entre nosso corpo e água^(A207), "amor sem uso" ^(A208). Sendo material do tempo, a vida é o alimento deste, o que explica no poeta, o emprego do significante "devorar", e outros que com ele conotam como "capacidade", "voracidade", "roer" e "penetrar", "escavar", "cavar", "perfurar", "penetrar", "deglutir", "morder".

A Vida é oferecida ao homem com a mesma simultaneidade com que lhe é arrancada, esvaindo-se no desejo nunca realizado, esbatendo-se a criatura contra o "muro", obstáculo eterno, "a pedra no caminho", a "obscura coisa" de que fala em "O Enigma" - Novos Poemas ^(A209). A Vida é um dos temas em que mais se utiliza dos símbolos dissêmicos. É que a vida é uma grande mentira, o "dia" que se vai "secreto, ao serro frio".

"Meu bem, sejamos fortíssimos
 -mas a força não existe -
 e na mais pura mentira
 do mundo que se desmente,
 recortemos nossa imagem,

mais ilusória que tudo,
 pois haverá maior falso
 que imaginar-se alguém vivo, ..." (A210)

"Dia" é uma das metáforas escolhidas para Vida:

"Dia,
 espelho de projetos não vividos,
 e contudo viver era tão flamas
 na promessa dos deuses". (A211)

Esta visão da vida como algo ilusório, fugidio errante, é determinado pelo sentimento de constante perda e desgaste:

"Ganhei (perdi) meu dia.
 E baixa a coisa fria
 também chamada noite, e o frio ao frio
 em bruma se entrelaça, num suspiro". (A212)

"..... me sentia
 tão rico deste dia
 e lá se foi secreto ao serro frio". ()

Os símbolos "dia", "coisa fria", "noite", "frio", "bruma", "entrelaça", "suspiro", acumulados nestes versos, criam a atmosfera elegíaca de dissolução, de vaguidade, de perda que é ganho, mas de algo que se esvai, que jamais se retém. Daí as imagens líquidas. A vida não existe. Ela escorre. Todos aqueles símbolos, bruma envolvente, frio que se adensa e cristaliza, a forma de uma superfície gelada, um muro gélido. O único símbolo "dia", que não estaria ligado ao conteúdo líquido, passa a sê-lo por força da homofonia do som i, que equivale, no contexto, aos demais dos quais vem a ser expressão.

O desaparecer do "dia", através da destruição lenta e "envenenada de si mesmo", a desaguar na morte, como o rio no mar, gera, no ser poético, o entendimento de ser a própria vida, a fonte do frio, a fonte da morte, morte que a vida alimenta através das gerações, repetindo-se indefinidamente como energia combustível para a chama que ela própria gera e para a qual, ela existe, num ciclo vicioso e eterno.

"Perdi minha alma ã flor do dia ou jã perdera
bem antes sua vaga pedraria ?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes mesmo de haver nascido
e me nasci voltado ã perda
de frutos que não tenho nem colhia ? " (A213)

"Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva
pelo âmago de tudo ..." (A214)

"Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,
a provar a nós mesmo que, estamos doendo" (A215)

"Frio" é metáfora para vida assim como o são outras imagens líquidas que dão a idéia de fuga. A compreensão desta fuga lenta, chama a consumir-se, água a escorrer e a perder-se no mar, resulta no entendimento de que a vida é "dor" e "amor sem uso", "sal" a derreter-se, sem deixar de existir. Sujeito da dor, a vida é sal a solverse, a voltar ao mar.

"O inverno é quente em mim que o estou berçando
e em mim vai derretendo

este torrão de sal que está chorando" (A216)

"Porque chora o homem?

Que choro compensa

o mal de ser homem

Mas que a dor é o homem?

Homem como pode

descobrir que dói? " (A217)

"É o louco leão marinho, que pervaga,

em busca sem saber, como da terra

(quando a vida nos dói de tão exata)

nos lançamos a um mar que não existe" (A218)

"Deixaram de existir, mas o existido

continua a doer eternamente". (A219)

"Oh dor individual, afrodisíaco

selo gravado em plano dionisíaco,

a desdobrar-se, tal um fogo incerto,

em qualquer um mostrando o ser deserto,

dor primeira e geral, esparramada,

nutrindo-se do sal do próprio nada" (A220)

"Frio", metáfora para vida, é um dos feixes metonímicos para "morte". O "frio" gera, por sua vez, as imagens "marítimos", "mar", "gelo", "navio", "palmas" e outras e o próprio "sal", símbolo de homem, dor, sob os quais são vistos a "morte" e a "vida".

A "dor" é algo produzido pelo tempo. Se "dor" constitui na poética analisada, metáfora da vida, e se podemos perceber que o tempo se faz sentir como dor, e é manifestada através da dor, resta-nos concluir que "dor" é o próprio tempo existindo, sofrendo:

"O inverno é quente em mim que o estou berçando

e em mim vai derretendo
este torrão de sal que está chorando" (A221)

O tempo é contínuo, algo que flui, para além dos seres e nestes, somando-os numa corrente eterna. "Eterno", no poema, que leva este nome é o símbolo do tempo, aquilo que nada resgata, pois independe da matéria, existe nela e fora dela, "Oceanos de Nada". O tempo é a própria forma, onde a vida resiste.

"O corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma" (A222)

O símbolo "eterno" é multiplicado no poema "Eterno" e esta multiplicação é simbólica, porque Eterno é tudo, todas as coisas, a história, a pré-história, é o prprio desejo, além da vida e da morte, "entre oceanos de nada", "é esse marulho em nós de um mar profundo", é o desejo de criar. Ligadas a "Eterno" no poema estão as imagens de "esponjas", "oceano de nada", "essência", "relógio", símbolos frequentes na poemática analisada. Símbolos são também os versos do poema, unidos a dois, a três:

"é minha mãe em mim que a estou pensando
de tanto que a perdi de não pensá-la";
"é o menino recém-nascido
antes que lhe dêem nome
e lhe comuniquem o sentimento do efêmero" (A223)

Os versos são construídos numa sistemática de, amplificação, valendo cada um deles como um índice da realidade, de retumbância, som marcando.

A emoção Z, causada pela leitura do poema, apesar da clareza das palavras, da logicidade destas e sua compreensão num plano lógico, de coerência interior no poema, revela-nos a condição de eternidade, amplificada no espaço poético. As realidades ocultas b1 b2 b3 e mais, seriam entrevistadas na condição de eterno começar e suspirar, produzindo a impressão de um movimento respiratório contínuo, de um ser imenso que palpita nas coisas e nos seres, a própria condição da existencialidade: o homem, nasce e não sabe o porquê da vida. Outra sensação é a de embriaguez, ou seja, de inconsciência, de um perder-se em si e no tempo.

Outras emoções poderiam ser analisadas, mas de todo modo, a conclusão a que chegamos sobre a realidade "A" é que "eterno", como o conhecemos, é a soma de efêmeros. O "eterno" mesmo não aparece, não nos explica, não nos responde e dele duvidamos, porque somos "náufragos sem praia". Somos "Eternos! eternos, miseravelmente".

"Amar" é metáfora para vida, "Amor" = "vida" e "sal" = homem, aparecem juntos em "Notícias Amorosas":

"Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?
(Á224)

Rodar, amar e mar, rima coroada, produz o en-

tendimento de que amar é maior que o próprio mar. Estaria, além do mar, talvez o "amor" seja resíduo do "mar" = "vida", que, como vaga, "o mar" = "morte", traz a "praia deserta", e abandona em seu eterno ser e não ser, ir e fluir, fugir, fundir, fruir (verbos muito empregados por Drummond). O sema "sepulta", ligado à simbologia de "mar" revela a "vida" como componente da vastidão oceânica, da qual é constituinte, como "sal". Por isto, só se justifica como "desejo", "ânsia" do "oceano", que afinal é ânsia da morte, já espasmo final: "sal a derreter-se", ânsia insatisfeita do próprio "mar" (= "morte"). Esta se frustra eternamente, a derreter o "sal", que está sempre a diluir-se. A vida seria pois o apelo, o desejo da morte, em seu afã de ser vida, de transformar-se, de atingir o "canto", mas é fruto da morte eterna.

Com a metáfora "amor", a vida ganha a sua expressão. É o homem um ser destinado ao amor. A pesquisa deste amor é o exercício da vida, que ele, inseto, tem que arrancar do "muro".

"Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas perversas ou nulas,
doação ilimitada a uma incompleta ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura
nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a
sede infinita" (A225)

O "amor", como desejo da vida, como a própria vida, não encontra ressonâncias porque o "amor elide a face ...", e "não nos explica". "Sem uso", sobe "na garra de um anzol", pescaria de um "corvo molhado". Assim, o amor não pode ser entendido como algo divino, embora seja "alvo divino". A contradição leva ao desespero poético no exercício de viver e de amar:

"Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?

O amor elide a face ... Ela murmura
algo que foge, e é brisa a fala impura" (A226)

A falta de resposta rouba ao ser poético a possibilidade de ser, de encontrar o canto puro. Sõ lhe resta então o verso, a corroer, e que o corrõi também, mas que é, ainda, a busca, a certeza de um encontro.

"Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída". (A227)

Sem conhecer o metro com que medir-se, qual sua forma e conteúdo, tentando perfurar a superfície líquida ("muro liso, gotejante"), os obscuros "canais de argila e sombra" (A228), o poeta se lança à pesquisa do tempo em busca de respostas que se alienam a cada interrogação.

"Ele apenas responde
(se acaso é responder)

a mistérios, somar-lhes
 um mistério mais alto):
 Amar, depois de perder" (A229)

A resposta esperada seria, talvez, a libertação, mas o homem estará sempre no homem, limitado na rotação universal, envolto no mistério implacável do tempo:

(Nunca se finda
 nem se criara
 Mistério é o tempo
 inigualável)" (A230)

Sem a resposta, a vida = amor, serve apenas para entrelaçar o frio noutra morte, ou seja, a morte noutra morte. A morte, a serviço da sombra, é líquida:

"Entre mim e os mortos há o mar" (A231)

nada restando ao homem = sal, senão a certeza da dissolução, nas camadas marítimas.

"Onde vivemos é água. O sono, úmido,
 em urnas desoladas. Já se entornam,
 fundidas, na corrente, as coisas caras
 que eram pura delícia, hoje carvão" (A232)

"Urna molhada de lágrimas grossas e de chuva na
 estrada" (A233)

Se a vida é algo líquido, é também, como a morte, lugar de sombras, mancha de carvão, ausência de luz:

"O homem, feixe de sombras,
 desejaria pactuar
 com a menor claridade.
 Em vão. Não há sol. Que importa?
 Segue-me, cego". (A234)

"Sempre no meu amor, a noite rompe" (A235)

Cabe então ao poeta, fazendo do "amor", "humor" tornar amena a realidade destrutiva, desgastante, feita de matéria que é nada.

"As almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquivava,
tornar amor humor, e vago e brando,
o que é de natureza corrosiva" (A236)

A visão da vida como processo de desgaste, ou seja, de permanente destruição, campo da morte, foi vista pelos críticos como princípio de corrosão. Diz Luís Costa Lima (14) que, na obra drummondiana, a corrosão aparece "como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta". Segundo este autor, o princípio da corrosão dever ser encarado como evocação, nível de participação, ou como cega destinação para um fim ignorado, aparência absenteísta. Em qualquer das duas hipóteses, é o semblante da História alguma coisa de permanente corroer. A raiz amarga do ato corrosivo irradiaria da percepção do cotidiano. Para Costa Lima, o "cãustico" é a conversão sublimada da expressão jocosa, herdada de 1922.

A amenidade, a brandura prometida, o poeta vai revelá-la no último poema; afinal, "do mundo o espetáculo é vário e pode ser visto e amado". (A237)

O poema "A Luís Maurício, Infante", é uma lição da arte de criar e de poetar. Se o homem nasceu do sangue, tem que aprender sua lição a partir do sangue, ou se

ja, da dor = vida = amor. Atualizar o amor = vida, o amor igual por todos os seres e todas as coisas animadas ou não, amor à erva, às pedras, aos cães, mesmo ao lixo, aos dejetos.

É preciso fazer-se manso e humilde. É preciso saber que tudo se entrelaça e que tudo pulsa, porque tudo existe e, se existe, como nós, está ligado a nós, faz parte de nós, é preciso que o homem leve consigo este conhecimento e nunca o perca, como uma criança inocente, e que deve, a todo preço, manter esta inocência, que é a "vida". Nasce o sentimento de fraternidade. É preciso ver e sentir o outro, "cimento", "flor" ou "pedra", "urso" ou poeta, "casa" ou "pássaro"; a Vida é o descobrir, o comunicar-se, o entrelaçar-se, o interpretar-se, o transparecer-se, o essencializar-se, o participar, o ser em tudo e em todos, uno e coeso, fragmento e todo, parte e geral, ser o Ser, do ser no Ser, da Vida. E com ela criar ininterruptamente, lado a lado com a imaginação, com a observação, com a intuição, com o sentimento e com a emoção, unindo e separando, como a hora de meio-dia e assim estabelecer a ponte entre "o que está vivo com o que viveu ou vai viver". E, finalmente, a morte será vida. Como diz Octávio Paz (), "astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo".

O poeta descobre que é preciso viver, "de tal forma a vida nos excede". E se dá conta de que há de enfrentar a vida, criando e reinventando, através da palavra:

"É preciso criar de novo, Luís Maurício. Reinventar nagôs e latinos, e as mais severas inscrições, e quantos ensinamentos e os modelos mais finos". (A238)

Não importa o esquecimento das leis, nem mesmo o destino ou a origem do ser. O importante é que a vida recomeçe a cada instante e é sempre outra, e ao homem cabe mantê-la, lutar por sua permanência, mesmo provisória. O homem é produto da linguagem e tem que se realizar pelas palavras e pelos atos, pela alegria e pela dor, mas sobretudo pela aceitação e pela doação.

"Pois a linguagem planta suas árvores no homem
e quer vê-las cobertas
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos"
(A239)

É preciso penetrar e pensar os seres, para restabelecer a comunhão primeira, com a libertação de todas as essências, remodelar o mundo, uma fusão profunda com todas as existências: mineral, vegetal, animal, humana, redescobrir os estatutos de aceitação que aqueles reinos nos oferecem como modelo a encontrar, pois há o momento da comunhão, em que os extremos se tocam:

"É meio-dia, Luís Maurício, hora belíssima
entre todas

pois, unindo e separando os crepúsculos,
 ã sua luz se
 consumam as bodas" (A240)

Os símbolos relativos à vida adquirem, dentro do tema, duas versões: primeiro, a que informa a quase totalidade dos poemas e traduz a vida como manifestação de morte; segundo, a que é descoberta com o último poema e que constitui uma ressurreição dentro do livro, é a versão da vida como vida, momento da descoberta e realização, "aurora azul" que se fixa no momento maior, o do meio-dia, "hora belíssima entre todas". Surge a hora de união e comunhão entre todos os antagonismos, hora da criação e da graça, hora da plenitude, da vida = vida.

No primeiro, significantes "dor", "amor", "folha", "frio", "amar", "doer", "brisa", "sal" (resíduos), conduzem com o sentido implicitador de Vida, ao plano real A, situado em uma realidade totalmente inapreensível, imensuravelmente distribuída pelas coisas.

O próprio símbolo "amor" se desdobra em "amar" e "amor", ambos iguais à vida e à fonte maior da vida, sua origem final, "esquiva", coberta de "sonhos", sutil, da qual são conhecemos os sulcos nas coisas e em nós, no ato de "escavacar", "cavar":

"Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
 que os passeia de leve, assim a cobra
 se imprime na lembrança de seu trilho" (A241)

O "amor" tem duas realizações: "Amor" e "amor".

"Amor" com maiúscula é o ser que gerou o amor, essência deste e da vida, portanto, como no exemplo acima. "amor", com minúscula, é a sua incorporação no indivíduo:

"e meu amor é triste como é vário
e sendo vário é um só" (A242)

O símbolo "cobra", uma das faces da Morte, aparece sob o significante, "víbora", em outros poemas.

O código relativo à vida, organizada em torno de imagens líquidas: "diluir", "vazar", "liquefazer", oferecem a visão da vida como imagens de morte, plano real A, que o homem não é capaz de entender, embora lhe seja dado acompanhar o desgaste em si próprio, e como o "torvo", viver da própria ruína, alimentar-se do próprio sangue ("sarro") que é tempo escoando, tranquila e imutavelmente. A angústia tortura o "eu poético", que, esbatendo-se como "inseto", não encontra a resposta.

"Que crime cometemos além de viver
ou por ventura o de amar
não se sabe a quem, mas amar?" (A243)

Do exposto, percebe-se que a vida é simbolizada: a) por coberturas simbólicas iguais à da morte: "roer", "fluir", "deslizar", "seta", "esvair" e outros; b) por imagens que, embora utilizadas para "vida", conotam morte: "sem uso", "problema de existir", "doer", "sal", "dor" e tantos mais.

Acima de tudo, a vida representa para Drummond, a "dor" e o "amor" (= amor). O "amor" existe para a "dor",

matéria em que se realiza: "amor" é "doer". A vida "dōi" e é "sal", composto, granulado, imagem do "pō" que se dilui no imenso "nada" - "oceanos de nada".

"Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda". (A244)

A vida não existe em si, manifesta-se como resíduo da diluição, a evaporar-se e a cristalizar (*) sucessivamente. Cabe à vida encontrar o canto, ou seja, o "número de ouro" (= palavra), "musgo", "linfa", que permita recriar-se o mundo, a partir do verso.

Para o poeta, ele é ainda "desejo" de reconstrução do mundo, "faminta inquietação dentro das horas". O poeta a intui com toda sua majestática beleza quando a identifica com a poesia: "antes da luz e depois dela". Seria o preenchimento do vazio. A vida é, apesar de tudo, a percepção da beleza: "canções de lavadeiras ao pé da fonte", "a fonte em si mesma", "fluir de essências", "formas além da cor terrestre", "invenção do amor", "Jorge de Lima e seus anjos", "trombetas, salmos, murmúrios" - e aqui temos a vida como na promessa divina, "a vida eterna", que, no poeta, filtra-se através da descrença - "Perdão, senhor,

(*) Cristal é símbolo em vários poemas: "... A vida se espacializa, modela-se em cristais de sentimentos" ()

(*) Sigla de um armário cristalino. ()

(*) "O cristal deles retine
reverbera a própria sombra" ()

por não vos amar" (A245), Contêm-se na linha da "era" em seu desenho, ao refazer-se: "e é então que a vida começa, e recomeça e a todo instante, é outra".

A "dor" converte-se em "canto, através da palavra, porque só esta pode conduzir à unidade perdida, restaurar a dança, o canto e a música. (A246)

Se Vida é o "riso mau", "a ausência", "o sangue", "os bois", "as pedras", "a erva" e "a água", um suspiro sem paixão, "corpos nus", "folhas", "signos", "amor que elide a face", "ofício", "um sinal de menos", "palpitação da noite cega", "instintos em grinalda", "lírico fugir de batom de uma a outra boca", é também, "os animais no presépio", "Jorge de Lima e seus anjos", "murmúrios de Deus e seus eleitos", leve aceno a convidar o naufrago / mugido soturno e diruno - "quando" a vida nos dōi de tão exata". (246)

Na poética analisada, os versos são apenas símbolos, todo conteúdo é símbolo. A vida é "a dor", o pulsar que os símbolos indicam. Os símbolos constituem na poética todo o "sal", as gotas líquidas (= pranto), os "grãos" (= cristal, "a derreter") que se reúnem e cristalizam nos versos, "reunião", salinas, dunas, no "deserto branco" do "vazio", que todo o conjunto poético pretendeu configurar e o conseguiu, no encontro com o mítico, região de Orfeu.

3.5 - A Poesia

A poesia, em "Fazendeiro do ar", é a canção sal_uvadora, o resgate, o arco sobre os abismos, a unidade per_udida, o número de ouro de Orfeu, algo que é preciso encon_utrar em sua forma verdadeira para reconstruir, unir as par_utes dispersas, para que o homem seja integrado "numa es_usência mais pura".

"Que quer a canção? erguer-se
em arco sobre os abismos.
Que quer o homem? salvar-se,
ao prêmio de uma canção". (A247)

Mas a poesia é também prisioneira. Se ela é dis_utante e "recomeça" "de outro mundo, noutra vida", ela é também a "morte secreta", princípio contido no homem, e que destrói; é ela que integrando o "seu amor", gera nele o desejo de e para além das "transferências"; é ela que o conduz na "pesquisa além da superfície", no desejo de atravessar a sombra e engulir o mar, de atingir as "ma_unhãs" plenas, "sem fantasmas".

Poesia é para Drummond, o desejo de poesia, é a vida, é o homem, é o tempo, é a morte, é o desejo crescen_ute de poesia dilatando-se além do homem, envolvendo-o e carregando-o através do "mar" e da "sombra", na busca de Orfeu e do primeiro silêncio até que ela se restaure, in_utegra, no homem e nas coisas, líquida como o regato, bri_ulhante como a luz, azul como o céu e o telúrio, cantante como a água na fonte, "fluir de essências", "formas além da

cor terrestre".

E porque cabe à poesia levar o homem à poesia, ela é também "marulho e náusea", "comida estranha que consume o que alimenta, enquanto alimenta", "fauna" e "flo-ra", aranha gigantesca, esponjosa, que "aos mortos restitui o que era deles", mas em cada vivo "se guarda", e nisto está a impossibilidade de atingí-la.

A pesquisa do poeta, em "Fazendeiro do ar", não se expressa mais na busca da forma, no "desejo obscuro de modelar o vento", mas na elaboração do mundo da poesia, na captação de sua essência, na luz "neutra aos olhos, desaprendidos de ver". Faz-se mister atravessar o "abismo", onde se encontram "os ecos de prístima ciência, agora e-xangue". A ausência de poesia, sua distância, retumba no ser, sua imagem atravessa as opacidades. O ser poético reconhece seu chamado silencioso, "na nervura das folhas", mas aparências que vão do "vão granito à linfa irônica". É preciso atravessar as aparências, penetrá-las e, com esta penetração, construir o arco sobre o abismo, já que ao homem não compete elidí-lo.

Assim, se propõe o poeta a "devorar" a "poesia", "comida estranha", e, "mosca", "deglute a aranha", no afã de, reintegrando-a em sua essência, reintegrar-se na poesia, salvando-a da destruição que nele está e da qual ele é o próprio fermento. E assim, com o verso, ele vai cor-roê-la:

"Poesia, sobre os princĭpios
e os vagos dons do universo
em teu regaço incestuoso,
o belo cāncer do verso.

Azul, em chama o telúrio,
reintegra a essēncia do poeta,
e o que ě perdido se salva ...
poesia, morte secreta". (A248)

Sente o poeta "refluirem os ecos", desaparecer o canto, desprender-se o mesmo das palavras e desespera-se: "Que ě poesia, o belo?" E analisa as formas praticadas na tentativa de revelar a poesia. Nāo ě poesia, a poesia romāntica:

"Os impactos de amor nāo sāo poesia
(tentaram ser: aspiraçāo noturna).
A memōria infantil e o outono pobre
vazam no verso de nossa urna diurna". (A249)

A poesia romāntica seria a expressāo do sentimento medido, pessoal, nāo o sentimento da poesia transcendental, a poesia como sinōnimo de vida plena, vida sem morte, poesia clara e lĭmpida como as manhās de cristal, poesia de que ele vě a imagem na poesia de Jorge de Lima:

"Era a negra Fulō que nos chamava
de seu negro vergel. E eram trombetas,
salmos, carros de fogo, esses murmūrios
de Deus a seus eleitos, eram puras
Cançōes de lavadeira ao pě da fonte,
era a fonte em si mesma, eram nostālgicas". (A250)

Tamběm a poesia simbolista, cabalĭstica, nāo satisfaz. O mistěrio em si mesmo criado e por si mesmo na

da significa. Poesia é, de todo modo, necessidade eterna de mais e mais poesia. Esta necessidade está plantada no homem e faz dele "poros" da esponja. Que se crie um ritmo, mesmo, "entre oceanos de nada"; é o desejo do homem = amor = dor. A poesia existirá, persistirá sobre o desejo urgente de ser eterno, o que importa é a sua gênese, sempre renovada no homem, impelido a buscá-la, além de si e do mundo, além da forma e do número, além do pensamento. Já não servem as velhas formas, pois que "a música deixou de ser palavras", "a dança já não soa". Mais que nunca, é necessário conseguir de Orfeu, a reinauguração do "ritmo suficiente, que nostálgico, na nervura das folhas se limite" e se faça possível a penetração na "atmosfera de verso antes do canto, do verso inverso, latejante no primeiro silêncio". Há que descobrir a poesia no silêncio, na incomunicabilidade (que tanto mal causa ao poeta), nos vegetais, nos animais, nas coisas e nas limitações imanes a tudo,

"Pois a linguagem planta suas árvores no homem
e quer vê-las cobertas
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos,
e avenidas desertas
são apenas as que vemos ser ver, há pelo menos
formigas
atarefadas, e pedras felizes ao sol, e projetos
de cantigas
que alguém um dia cantará". (A251)

O trabalho do poeta será o mesmo da era que encobre o muro, cobrir com o véu da palavra, com o verde de

sua seiva, com o verde (= vida) do verso, a realidade horripilante do "muro calcinado", consumando as bodas.

"do vivo com o que já viveu ou vai viver". (A252)

tecendo a teia que, subtil, cobrirá as deformidades e devolverá ao homem, o verdor do ritmo novo, com o qual poderá fazer abrir-se ao mundo, a "rosa trismegista".

A poesia é, pois, neste poema "Fazendeiro do ar", não mais a forma a ser cantada, "cobra", "lagarto", "grotta", como em "Brejo das Almas" ("Adalgisa"), mas o conteúdo a ser liberto das coisas e dos seres, o ritmo a ser acordado no silêncio, "na atmosfera", "no verso inverso, latejante no primeiro silêncio, promessa de homem, contorno ainda improvável, de deuses a nascer", "clara suspeita de luz no céu sem pássaros". É necessário que a poesia, recriando-se a cada instante, recrie a vida = vida. É necessário que o homem = Deus, seja o seu cantor e criador, povoador de vazios musicais, "sob o olhar da sibília, circunspecto" (A253).

A poesia, agora em "Fazendeiro do ar", não é a carga contida nas coisas, é a essência mesma, que não necessita desprender-se de seu peso de silêncio, mas falar e pensar nele, da mesma forma que falar e pensar no homem, gerando novas manhãs de luz, primavera eterna. É o trabalho de super-ação, coordenando e estruturando coisas, situações e fatos, para além da ordem conhecida, onde, essência, "paire talvez na luz", desfeita a porosidade, aos olhos "desaprendidos de ver". São com a poesia, poderão sal

potencialidade, o mistério que elas codificam, e elas não se negarão, pois destinadas estão para revelar, com o mistério do som, que aprisiona, a luz a que ele se associar, como expressão de essência criadora, força que, repartida e distribuída, pode refluir para a unidade primitiva, restaurando o Logos mater, único e perfeito na luz sem sombra.

Os símbolos "manhãs claras", "luz", "música", "rosa", "flor" se opõem a "morte secreta", "canção suicida", "câncer do verso", "roer", "deglutir" e outros mais, refletindo mais uma vez o dualismo barroco de Drummond: de um lado a beleza sonhada, desejada, a poesia como clarinada, clarão, feita de "telúrio", "azul" e "rosa", sobre o "verde" da "era", ritmo de Orfeu concedido ao homem; de outro lado, o "roer" do verso, o "gauchismo" do verso, incapaz de desvencilhar-se da forma mas que, libertando-se desta, libertará também o homem da morte e da destruição.

O encadeamento dos símbolos apontados revela no livro analisado e nos demais, a concepção de poesia, como instrumento de perfurar o "muro", véu calcáreo que cobre as realidades. É sobretudo em "Fazendeiro do ar" que Drummond revela a crença de poder, com Orfeu, encontrar a face clara da poesia, transparência da luz e a vibração sonora do cristal mais puro, "do som antes do verso".

3.6 - Leitura do poema "O enterrado vivo"

Segundo Alfredo Bosi, toda grande poesia nos parece franquear decididamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A semelhança de som, a imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, em que se torna irreconhecível a mímese inicial própria da imagem. O discurso encontra meio de explorar os sonhos da matriz, utilizando meios que compensem a perda do imediato, operada no ato de falar. A tendência do discurso é recuperar a figura através do jogo das séries de ocorrências e reocorrências dispostas em ecos, rimas simétricas e oposições no interior de um fluxo verbal que se adensa na significação acumulada dos signos. "A superfície da palavra é uma cadeia sonora" (18). A matéria verbal e a matéria significante se envolvem através de uma série de articulações fônicas que compõem a linguagem. Como esclarece Bosi (19), "a motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado de vida (o mito, o sonho, o poema), percorre todos os níveis do código: não são os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas". Este o apoio de que nos servimos no presente para justificar a análise do poema "O enterrado vivo", em seus níveis fônico, morfológico, semântico, estrutural, imagético. Na essência do símbolo que o poema todo constitui, através de suas alternâncias de repetição e de alteridade, são representativos da temática do poema a estrutura deste, os versos, o processo anafórico, os signi-

ficantes, as categorias dos vocábulos utilizados, a ordem sintática, a rima, o inusitado das imagens simbólicas a se correlacionarem em aparente oposição, como "orgasmo" e "pânico". Embora resumida a análise, procurar-se-á demonstrar que todos os segmentos do texto, sintáticos, morfológicos, sonoros, fazem parte de um conteúdo uno, coeso, que se estrutura no espaço do poema, desenvolvendo a presença misteriosa do "outro".

É possível a convicção de que simbólicos são no poema não apenas determinadas palavras, símbolos equívocos, através da distribuição por poemas diferentes, mas toda matéria verbal utilizada através de esquemas sintáticos, morfológicos, semânticos, imagéticos, fônicos, que se mantêm coerentes na estruturação do ritmo como na destruição do léxico, na ordenação da frase. (20)

Segundo Bosi (21), Jakobson analisou bem o discurso poético quando o formula como projeção do eixo das semelhanças no eixo das contigüidades. Esta conceituação que daria primazia ao paradigma, ou à matriz, justificaria as reiteraões: do metro, da rima, das aliteraões, das regularidades morfo-sintáticas da sinonimia, da paronimia, das correspondências semânticas, fechando em universo curvo de ressonâncias, o corpo da palavra. Com apoio nestas idéias é que nos propomos a uma análise do poema "O enterrado vivo", onde as respostas obtidas através de uma leitura formal fazem depreender a figuração simbólica de Drummond, através dos esquemas já citados.

O ENTERRADÓ VIVO

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
É sempre no meu sempre a mesma ausência.

(A256)

O ENTERRADO VIVO

O poema se compõe de quinze versos, cinco estrofes de três versos.

Analisaremos alguns aspectos dos níveis fônico morfológico, sintático e imagético. A rima é toante, a atingindo sô a vogal tônica que ora é aberta, ora fechada, porém não é regular. Na segunda estrofe "garra" rima com "guerra". A rima se deve mais às consoantes oclusivas que às vogais.

Na primeira estrofe, os três últimos significantes terminam em o, porém a vogal tônica coincide: "orgasmo" e "pânico", embora seja ora aberta, ora nasal. No segundo verso, a palavra "duplo" quebra a aproximação da rima entre "orgasmo" e "pânico". A quebra é significante do próprio "duplo": "duplo" entre "orgasmo" e "pânico", unindo os dois extremos de emoções e sendo ao mesmo tempo os dois juntos, porque duplo.

Condição de extremos, matéria intermediária:

Na segunda estrofe, "garra" (1º v.) e "guerra" (3º v.) rimando o som g (ue) termina em vogal igual, identificando os dois significantes: "garra" é sempre "guerra" e "guerra" é sempre "garra". Entre os dois, o significante aceno, na sílaba tônica e fechado ao rimar com o e aberto de "guerra" traduz suavidade, em aparente oposição ao grupo "garra" - "guerra" (sons abertos), cuja agressividade já se encontra na abertura transmitida pela oclusiu

va g. A introdução dos sons fracos de aceno e da palavra aquele que o precede, tornam mais aberto e gutural os sons fortes de "garra", precedidos de "aquela", onde também se encontra o som q aberto e gutural.

Na terceira estrofe, dā-se também a rima entre distrato (19 v.) e retrato (39 v.). "Fúria", no segundo verso afina-se com "duplo" (29 v. da primeira estrofe) na tônica u e com "ausência", no último verso, quanto à terminação, enquanto "ausência" também rima a tônica e, fechado, com "aceno". A identidade entre "distrato" e "retrato" tem a ver com a condição do ser poético no poema, dilacerado entre o ser (retrato) e o não ser (distrato). Fúria e ausência são as duas faces da energia que se perde, antiga e mesma, isto é, contínua, sendo e não sendo, condição da vida, enterrada na morte ("O enterrado vivo").

Na quarta estrofe, nos dois primeiros versos, a concordância sonora sobre a vogal e, estatui a marca, o limite inexorável que traz o ser ao não ser, que instala o duplo de "ausência" e "fúria". "Trauma", no final do terceiro verso, termina com a vogal a como em estampilha, por que é o seu eco, o seu efeito, a transformação em "não ser".

Na quinta estrofe, do significante "rompe", a vogal final e se identifica com e de limite, onde se opera a ruptura, formando rima entrelaçada, com limite, da mesma forma que estampilha no segundo verso, da quarta estrofe, rima com inimigo, no segundo verso, da quinta es

trofe. Fica restabelecido, através da rima, o sentido de identidade entre limite, estampilha e inimigo, onde a frequência do som, i (seis ocorrências), revela a presença alienígena, o inimigo, o duplo, o sempre, o pânico, a fúria. O som i está presente nos significantes do contexto "não ser": "ausência", "inimigo", "estampilha", "noite", "fúria", "lábios", "peito", "tédio", "firma".

No contexto do ser, os referidos significantes têm suas sílabas. Os significantes do não ser são longos, três e quatro sílabas, com exceção de "noite" e "fúria". Os demais significantes do não ser: "garra", "guerra", "orgasmo", "pânico", "oceano", "retrato", "trauma", "rompe" são em geral mais breves porém mais rígidos, a maioria com sibilante r. Pânico, aceno, embora mais suaves, cobrem-se com o tom indeciso, fugitivo, escorregadio, niificante.

Nas duas primeiras estrofes, a repetição de a-quele, antes do substantivo final, enfatiza a conscientização do "pânico". Na terceira estrofe, "aquele" é substituído por adjetivos: "amplo", "antigo" e "outros", que traduzem a intemporalidade e o preenchimento do espaço am plo em "o não ser", que se instala e aprisiona "o ser".

Na quinta estrofe, desaparece o adjetivo no fi nal do primeiro e segundo versos, precedendo o substantivo, e este se apresenta sō, porque é sō o "muro", isto é, o limite, a estampilha.

No primeiro verso da última estrofe, o ritmo

sintático é quebrado com a antecipação do sujeito "noite" ao verbo "rompe". No final, instaura-se o grito, o eco perdido na ausência, no último verso, precedido de "mesmo", indefinido que já aparecera no meio do nono verso e que se repete no final, concluindo a idéia iniciada, esta belecendo a cadeia de gerações perdida na sucessão do tempo, não permitindo o encontro no amor, pois "a noite rompe".

Lábios, no primeiro verso, reúne os sons a, i, o, os mesmos sons em que terminaram os versos, com exceção de e, em limite e rompe, mas conservando a líquida l de limite e lábios, e o b, que se pode contrapor ao p de rompe, juntando-se pois todos os sons do contexto do "não ser", no significante "lábios", que pertence ao contexto do ser, em que se fazem presentes três sons vocálicos e dois consonânticos. Analisando o contexto do "ser", tem-se: "passado", "presente", "futuro", parcelas do tempo, sucessão de gerações, duração da vida humana expressos em "peito", "tédio", "sono", "trato", "firma", "pulsos", "lábios", "amor", "mim", "meu", "sempre", significantes curtos, a traduzir a exigüidade, o espaço dominante do ser, onde a consoante mais freqüente é m, lamento que se repete na reiteração do possessivo meu, minha, dez vezes, e traduzidos por duas vezes com a palavra mesma. A reiteração parece reivindicar inutilmente o que é do ser, por nele já estarem contidos "engano" e "meu não", o qual funde o possessivo "meu", do ser e "não" do não ser. O engano dei

xa ao "ser" apenas o lamento teimoso (m) que se reparte por todas as ocorrências do "ser", afinando-se com a equivalente nasal da palavra sempre, repetida por 16 vezes, duas vezes no último verso, alongando-se na continuidade de um esquema que permanece imutável. O fonema m que aparece uma vez em cada verso, na primeira estrofe; duas vezes no primeiro verso, passa a aparecer duas vezes na segunda, três vezes na terceira e quarta estrofes, e quatro vezes na quarta estrofe, o que assume certa significância no contexto fônico do poema, pois revela homogeneidade no impulso de "ser", ao qual se associa com mais frequência, sem deixar de repetir-se no conceito do "não ser", principalmente nos últimos versos, mantendo uma equivalência de frequência em ambos os níveis: "ser" e "não ser".

Com relação ao plano sintático, há uma reiteração constante de determinada construção que é: "e sempre no meu", que se constitui numa inversão da ordem sintática e anástrofica visto que se inicia o verso e a frase com o verbo, enquanto o sujeito está no final, o último sintagma é precedido de um determinativo, que começa sendo aquele, o qual instala distância, ou melhor, tenta instalar, alargando a distância entre o ser e o não ser. O esquema é quebrado na última estrofe, onde o verbo ser, é, é substituído por rompe, e seguido pelo sujeito, embora precedido do adjunto adverbial de tempo, "sempre no", revelando a circunstância, a condição do ser e do tempo que nele habita e nele se desgasta, não sendo e não lher per

mitindo ser.

É também na última estrofe que se opera a deslocamento do possessivo meu, do "ser", para o "não ser", "sempre dentro do mim "meu inimigo", aproximando desta forma, a convicção de que do próprio ser, da própria essência, brota seu contrário, seu duplo, que é sempre o mesmo, na mesma presença e ausência.

No último verso, o significante "sempre" aparece duas vezes, reforçando o fluxo de continuidade e indissolubilidade. É como se a última estrofe constituísse um momento significativo na marcha do "não ser" e uma espécie de refrão, para que o poema continue indefinidamente: "Sempre no meu amor, a noite rompe", 13º verso. Neste, encontram-se alguns dos símbolos mais frequentes da poética drummondiana, que são "noite", "morte", "amor", "vida" e "aquela", pronomes demonstrativos, ou seja, determinativos, classe de palavras muito empregadas pelo autor. "Aquele" é um signo indicador e que em Drummond remete a vários significantes, como por exemplo: os indefinidos "todo", "todos", "mesmo", "outros"; o aposto, o advérbio "aqui", o demonstrativo "este", "esse", os possessivos "meu", "teu", os artigos definidos e indefinidos, a interrogação, a frase nominal, etc. No 13º verso, é significativa a mudança sintática do que vinha ocorrendo antes, e embora a anáfora continue, como vai continuar até o final, sobre o significante "sempre". O 13º verso, quebrando o ritmo anterior, introduzindo uma espécie de refrão, parece dar o

tom introdutor do ritmo do poema, pois o verso seguinte se inicia de forma igual, como já acontecera nos oitavo e nono versos. O 15º verso, começa com a conjunção e ("E sempre no meu sempre a mesma ausência"), opondo e, fechado, conjunção, nas anáforas, a ē, aberto verbo, que ocorreu em dez versos. O abrandamento do ē aberto em e fechado reduz o impulso da marcação "ē, ē" que, no entanto, instala-se com a repetição de sempre (ocorrência dupla), na aquele verso ("E sempre no meu sempre a mesma ausência"). Neste último verso, enquanto a vogal a aparece três vezes, o i aparece uma vez, o o uma vez e o e oito vezes, o que significa três vezes a mais que as outras três juntas (e estas quatro vogais são as mesmas vogais do título: "O enterrado vivo").

E isto nos leva a crer na instalação definitiva do não ser, matéria que o fonema e expressa mais que outra vogal. A frequência maior do e no último verso pode ser explicada como um prolongamento dos sons da palavra sempre (duas vezes o e) que, em todo o poema, ē metáfora para "noite", "tempo", "vida", "amor", "destruição", pois está ligado aos demais símbolos já enunciados e que se antagonizam, embora pertencentes à mesma essência, como por exemplo - "retrato" e "distrato" (forma e não forma); "orgasmo" e "pânico" (emoção / prazer e não prazer); "noite" e "Ausência" (a falta e o escuro); a noite (ē onde não há formas esperadas, a ausência da luz, onde a ausência 'se faz presente); "garra" e "guerra" (garra ē o adunco, a a-

meaça, o grotesco, o inesperado, que se fez presente; guerra é a luta, a inutilidade, o "muro", "eterno", "surdo", "liso", "gotejante", "escorregadio", o "abismo", o "inimigo"). "E", como fonema, parece pois estender, a partir da última estrofe, os significantes "mesmo", "sempre", "ausência", "meu", ou seja, "minha", "mesma", "ausência", "sempre", para sempre, tornando-se ecos de eterno (também usado pelo autor, no poema "Eterno"), consciência de uma situação que se repete indefinidamente através do "orgasmo" (= morte) dos que o precedem e do "trauma" dos que se sucedem. É como se a última estrofe fosse o ritmo inicial para o poema que se abre após o encerramento daqueles 15 versos, o poema em sua repercussão pelos leitores, repercutindo, o mesmo mesmo, o mesmo meu, a mesma ausência.

No poema, estão presentes as características e a simbologia já encontradas em outros poemas. Ele é simbólico quanto aos demais e quanto aos símbolos em si, no que respeita aos planos fônico, morfológico e semântico. No plano imagético, os significantes "orgasmo", "duplo", "pânico", "garra", "oceano" (ruflar das asas, posição da ave, corvo), "guerra"; "distrato", "fúria", "retrato", "limite", "estampilha" (nos meus lábios, "trauma", "inimigo", "rompe" - movimento do sangue, da vida, equivalente a brotar, nascer), "ausência", pertencem ao contexto humano, isto é, não são significantes que se apliquem às pedras, por exemplo. Estão intimamente e intrinsecamente associados ao homem (ao eu poético) no poema, o eu que se reite

ra através de "meus", "meu", "minha", "dentro de mim", sã substituída por "presente", "passado", "futuro", da primeira estrofe, os quais, símbolos degenerados^(*) do tempo, constituem ainda, segundo o poeta, a própria matéria da vida, tornada espaço ("no passado", "no meu ...", " nos meus ..."), culminando por enlaçar ser, tempo, espaço e ausência, signos, símbolos e temas da poética, da filosofia e da cosmovisão drummondiana. O ser está enterrado no tempo, que passa a ser espaço e é ausência, porque tempo, não espaço, corporificação, momento de ser. Se aproximarmos as formas de abordagem do poema daquele contexto temático, podemos aproximar, através da análise, o plano fonico do ser na distribuição do poema, em seus planos de ser e não ser; o estrutural, o morfológico e o sintático ao espaço, e o semântico e o imagético à ausência que se prolonga pelo fim do poema para sempre ... Os símbolos são metonímias desta ausência que é eterna, infindável, mas presente no ser, fragmentada no presente, no ser (partido = é, não ser, no ser), "não sendo", nele, ser.

(*) Há dois tipos de símbolos a que Peirce (22) chama de generados: o símbolo singular - cujo objeto é um indivíduo existente e que expressa apenas os caracteres daquele indivíduo; e o símbolo abstrato, cujo único objeto é um caráter.

Poderiam ser explicados alguns dados recolhidos do poema, com o aspecto de reiteração segmental, segundo o vê Hêlcio Martins (23) ao analisar a rima em Carlos Drummond de Andrade. Em "O enterrado vivo", o emprego da anáfora ("é sempre no meu ..."); a aliteração constante em todo o poema (das consoantes s, m, q, g e das vogais principalmente o e, o o, e o i); a reiteração dos vocábulos (aquele, meu, mesmo, sempre, é) e dos sintagmas ("é sempre no meu ..."), dos versos e das estrofes, constituem as reiterações segmentais de que fala Hêlcio Martins e que, segundo o mesmo autor, compõem as estruturas rítmicas. Interessante é observar que, embora a rima tenha posição de terminada no soneto, esta determinação se faz, no poema analisado, em função do conteúdo, o qual determina, na forma, o esquema rítmico. Isto é, as estruturas não são adaptadas a um ritmo, mas são elas mesmas, o ritmo, o que vai de encontro à conclusão de Hêlcio Martins, quando diz que estes elementos contribuem para compor a expressão poética. Hêlcio Martins ressalta entre os modelos de correspondência não segmental, aquele que existe entre formas não idênticas, mas homorgânicas ou do mesmo grau de abertura. Pensamos adaptar-se este esquema no poema analisado, às consoantes g e q. O q, empregado na anáfora "aquele", que acaba por transformar-se em símbolo, e, tem equivalência no poema, ao significante "mesma". O g, empregado em "garra" e "guerra", símbolos que assumem igual

força conotativa: a "guerra" é a "garra" constante ("sempre") e "garra" é a "guerra" ("sempre", sem trêguas), é o símbolo, sua presença irremediavelmente companheira.

Alfredo Bosi (24) fala do sistema de alternâncias, pertinente a toda experiência humana (forte/fraco; lento/rápido; alto/baixo; pleno/vazio; masculino/feminino; quente/frio; grave/agudo). Os estados ou movimentos são podem ser explicados dentro de um sistema de opostos relativos: o lento é lento em face do rápido, e assim sucessivamente. A figura de passagem de um estado a outro, a mudança, é marcada pelo ritmo, segundo Émile Benveniste (25). A mudança provoca nova passagem ao estado anterior; esta seria a função do repetir-se. Esclarece Bosi (26) haver duas espécies de passagem ou mudança: uma do mesmo para outro (passagem para a alteridade); outra, que é do outro para o mesmo (passagem para a repetição).

Partindo da concepção bosiana de que "a alternância é inerente ao processo dialético" (27) e que o "discurso também se gera na corrente da alternância vital" (28) pensamos compreender as determinações múltiplas e contrárias no poema "O enterrado vivo": O ser que me habita (no s): "E sempre no ...") está de tal forma em mim, que me soterra. Talvez não haja um "mim", mas apenas um "eu" assumindo o "mim" para existir nele, fazer-se vivo, presença, caminho da noite. "Mim" = vida está enterrado vivo, ou seja, aprisionado no reino da morte, de tal forma que o amor não elide a face; Minha condição é o "sempre", en

tre vivos e mortos, em alternância contínua, à mercê de um "distrato" que se cumpre na sucessão de estampas, marcos, retratos, sem que se faça presente a verdade, a razão, o encontro definitivo com algo, com a alternância do "inimigo".

A mudança do mesmo para a alteridade faz-se a cada estrofe. Na primeira, "orgasmo" se opõe a "pânico". Entre os dois, final do segundo verso, o "duplo" significando a fusão dos dois extremos, ou seja, o elo entre eles, que não os deixará serem diferentes do que são.

Na segunda estrofe, "garra" se opõe à "guerra" e há entre estes dois símbolos, o "aceno", ou seja, o gesto que os torna irmãos, reconhecimento das faces.

Na terceira estrofe, "distrato" e "retrato" se alternam sobre o referente "fúria", que se apresenta como matéria dos dois, força vital que é a mesma da destruição, ou seja, é ela e a outra ao mesmo tempo. "Fúria" é um dos símbolos mais significativos no corpo do poema, porque é quem comanda todas as demais oposições, quem arma o caleidoscópio.

Como diz Bosi (), a diferença entre as alternâncias existe sim, mas o momento b é posto entre a e c. Vale como ponto de passagem, deslizamento entre pousos marcados e semelhantes. Pensamos que talvez, no jogo da mudança, possa encontrar-se a natureza de um símbolo especial, intermediário, interpretante dos opostos. Talvez no

intermediário esteja a verdadeira essência de que os extremos são projeções diferenciadas aparentemente, porque extremos de uma mesma coisa.

Homem e estrela, em "Estrambote melancólico", último verso, encontrariam sua explicação no dilaceramento das distâncias incompreendidas a nível de como e a nível de ser, até o microscópio.

Continuando a análise, encontramos, na quarta estrofe, "limite" e "trauma", aparentemente sem conexão, mas dando todas as dimensões de "urna", no "trauma". Entre eles, "estampilha", que outra coisa não é que o "retrato", porém já descaracterizado. Na quinta estrofe, "rompe" , verbo, assume o agir de "garra", é seu efeito, opõe-se à "ausência", negação de "rompe", ou seja, dá-se a instalação do negativo, pelo ato de romper, no lugar do positivo, que seria presença. Entre eles, o símbolo "inimigo", a verdadeira face. Está pois, agora composto o retrato, construído a partir das mudanças do "mesmo" para o "outro" (alteridade) e que, afinal, retorna ao outro, para o "mesmo", numa repetição fixada para sempre, no "sempre", no "meu" e em "aquele"; "eu e o "inimigo" no tempo; "sempre". E aqui se faz o desenho: juntos estão no "limite", do "trauma" = "urna", construído de "passado", "presente" e "futuro", o inimigo, a face aparentemente oculta, no jogo das mudanças, mas "essência", do "eu" e do "outro", não permitindo mesmo, através do emprego repetido do "meu", pronome, a existência do "eu". O que existe é "meu", não "eu", ou

seja, eu - mas na posse dele, instalado definitivamente em "mim", no penúltimo verso, quando "mim" se revela como o invólucro do "inimigo", e, no último, quando "meu" se une a "sempre", transparecendo a posse do "tempo" que passa a ser condição, não minha, mas da "ausência", a "mesma", sempre!

"Sempre dentro de mim meu inimigo
É sempre no meu sempre a mesma ausência".

"O enterrado vivo", isto é, a condição de existência, não está no presente "é", mas em E, ou seja, num eterno de sombras, urna cósmica, imenso vazio do Nada.

Aplicando Bosi (30), diríamos que o discurso se operou, no poema, a partir da alternância vital.

A condição do tempo, como matéria de "mim", para a existência da ausência ("alta ausência ao meu redor") corporifica o mundo do Nada, dentro de um tempo vazio que não me permitirá ser.

A interpretação acima leva-nos a entender a frequência do símbolo "vazio" em muitos poemas (... amplo... vazio ... num espaço estelar espreita os signos") (A257). O símbolo "vazio" tem outras faces: "Clara suspeita de luz no céu sem pássaros", "vazio musical a ser povoado" (A258). Retirando o aposto deste último verso, já teríamos a realização do "vazio" em "céu sem pássaros". Este jogo metafórico é simbólico também da realização poética, tal como se concebe, modernamente, ou seja, na concepção de que e-

xiste o canto, anteriormente às palavras. "Em um ser vivo", falante e situado", das entranhas desse vivente sai o sopro, o prana, que nomeia as coisas e os gestos do mundo", diz-nos Bosi (31).

"Clara suspeita de luz no céu sem pássaros", já reflete o "vazio", significante e símbolo contido no aposto que se segue a este verso, no verso seguinte: "vazio musical a ser povoado". Disto podemos concluir que os versos e seus segmentos já são simbólicos, como o faz ver Bousoño (31). E símbolos, neste caso, dissêmicos, porque distribuídos, desordenadamente, numa aparência caótica, sem figuração.

O sistema de alternâncias configura em "Descoberta", os limites do Nada, no jogo dos signos, ou seja, dos "representamem", como os chama Peirce ().

DESCOBERTA

"O dente morde a fruta envenenada
a fruta morde o dente envenenado
o veneno morde a fruta e morde o dente
o dente, se mordendo, já descobre
a polpa deliciosíssima do nada." ()

O caminho do "nada" se processa através do esquema s̄gnico:

dente est̄ para fruta envenenada
fruta est̄ para dente envenenado
veneno est̄ para fruta e dente
dente est̄ para dente
(como fruta deve estar para fruta).

Resultado: "a polpa deliciosíssima do nada".

Veneno - b, já estava inserido no dente - a, e na fruta - c; pertencia a ambas as naturezas e tem a sua natureza independente; opondo-se aos extremos a e c. Um dos extremos - a (poderia ser b) volta-se contra si, criando o novo sistema de alternâncias, onde se opera o último estágio, o da niificação, encontro com o vazio. Processo semelhante é utilizado no final do poema "A um hotel em demolição" (A260), em "Ciclo" (A261) e em muitos outros. O processo parece ser utilizado como um recurso de esvaziamento que é total, absoluto, em apelo a um condutor niificante central, demiurgico no processo e gerador de um definitivo aniquilamento.

Utilizando-se o sistema de alternâncias, poder-se-ia tentar uma análise do poema "Eterno". Porém, a mesma análise, já levada a efeito, em "O Enterrado Vivo", dispensa-nos de repetir a técnica já empregada. Tentaremos uma abordagem diferente, sob um processo mais ou menos correspondente, que é o de engano-desengano, preconizado por Bousoño (), processo que outros autores chamam de plano do "ser" e do "parecer".

3.7 - Leitura do poema "Eterno"

ETERNO

E como ficou chato ser moderno.

Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!

O Padre Eterno,

a vida eterna,

o fogo eterno.

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

- O que é eterno, Yayã Lindinha?

- Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos

eternissíssimo

A cada instante se criam novas categorias do
eterno.

Eterna é a flor que se fana

se soube florir

é o menimo recém-nascido

antes que lhe dêem nome

e lhe comuniquem o sentimento do efêmero

é o gesto de enlaçar e beijar

na visita do amor às almas

eterno é tudo aquilo que vive uma fração de
segundo

mas com tamanha intensidade que se petrifica e
nenhuma força o resgata

é minha mãe em mim que a estou pensando

de tanto que a perdi de não pensá-la

é o que se pensa em nós se estamos loucos

é tudo que passou, porque passou

é tudo que não passa, pois não houve

eternas as palavras, eternos os pensamentos; e
passageiras as obras.

Eterno, mas até quando? é esse marulho em nós de
um mar profundo.

Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos
afundamos.

É tentação e vertigem; e também a pirueta dos
êbrios.

Eternos! Eternos, miseravelmente.

O relógio no pulso é nosso confidente.

Mas eu não quero ser senão eterno.

Que os séculos apodreçam e não reste mais do que
uma essência

ou nem isso.

E que eu desapareça mas fique este chão varrido
onde pousou uma sombra

e que não fique o chão nem fique a sombra

mas que a precisão urgente de ser eterno bõie como
uma esponja no caos

e entre oceanos de nada

gere um ritmo.

No plano real A, a verdadeira categoria do Eterno, é um espaço sugerido no poema "Eterno" e não existe nele. A realidade B é constituída pelos símbolos que revestem realidades lógicas de atitudes, gestos, movimentos do eterno começar, determinadas pelos espaços de passado, presente e futuro, fragmentos que se juntam, sucessões perdidas, não somadas, não se permitindo ser: "é tudo que não passa, pois não houve". E na verdade o desejo do ser eterno para o "eu poético" do poema limita-se à condição do efêmero "e que não fique o chão nem fique a sombra", mas que a precisão urgente de ser eterno bõie como uma esponja no caos". A identificação do "eterno" com o "caos", ou seja, o fragmentário explica a disfunção, o anônimo, o perdido, o irreconhecível, o inidentificável, o incorrespondível, imagem voltada a si mesma, ou seja, ao Nada. Eterno é, através de b1 b2 b3, o desejo de fugir ao eterno do efêmero, em sua cadeia de sucessões para transformar-se em realidade de eterno, ou seja, integrar-se na esfera (= espaço), do ritmo (= tempo), onde ambos se conjugam em união do perdido e do que se vai perder, na eternidade criada agora, a partir do poema e da mensagem. A mensagem se conjuga com o verbo (= tempo, ação, possibilidades); com os adjetivos (= atributos, características, forma); com o advérbio (modo, forma, espaço e tempo), com o aspecto de derivação, ou seja, como decorrência de algo que tem forma inicial, de onde derivar: eterno - Eternidade eternite

eternaltivamente eternuávamos eternissíssimo, Não sō algo que começa a se esvair, a cada instante, em compasso de relógio, "marulho em nōs de um mar profundo", mas algo que existe na vida oferecida à consciência como vida; o tempo, painel da Vida, que é apenas a Morte, formas alternadas, substituições, transformações da face única, a Morte, a qual compõe caleidoscopicamente, numa alternância que in depende do homem, plano que é de um movimento. O caleidoscópico é agitado e a cena muda. As imagens se compõem diferentemente e novos desenhos são articulados. O resultado de um movimento porém, é uma realidade, que se petrifica, isto é, pulveriza-se. Então chegamos à conclusão de que eterno é o pō, distribuindo-se entre o sim e o não, movimento do relógio, a pura inserção no Tempo, num Tempo, que não se explica, que não se eterniza realmente, em momento algum, realidade que se nega e oculta a cada instante, eternamente.

Sō a análise racional permite, partindo dos sím bolos, no caso, os versos, as palavras, a alternância bi nária entre os versos; outras alternâncias: desejo e não desejo, afirmação, negação, compreendermos o complexo "A", ou seja, a1 a2 a3.

O verso "Eterno, mas até quando?", reflete a for ma de uma pergunta relativa ao tempo, onde três palavras-eterno, até e quando traduzem tempo. Nelas, o tempo se encerra e se liberta, porque não há resposta, há a pergun ta, o desejo. Ele busca-se como tempo, isto é, essência.

A conjunção mas, adversativa, ligando "Eterno" a "atê quando", representa o desejo de romper a cadeia do tempo, que não é vida. Na verdade, a pergunta será: O que existe a lêm do Nada? E envolveria uma resposta relativa a espaço, enquanto a pergunta é relativa a tempo: até quando? Até que espaço, portanto. Não havendo resposta, resta o tempo, contido, encerrado no desejo, sô este vibra, o desejo do ritmo = espaço e tempo, entre "oceanos de mar", temporalidade. O ritmo desejado, intuído e o espaço desejado, não eterno, mas definitivo.

A derivação reduz o eterno. Ele é apenas tempo, coisa temporal, perecível. Não nos foi concedido o Eterno. Sô o Nada nos acompanha. A face do Nada é a condição do existir.

A densidade trágica do poema, embora se faça sentir pela emoção que se intensifica, principalmente a partir do 23º verso, tem sua referência mais alta no 30º verso, em "e esse marulho em nôs de um mar profundo", e no 33º verso, "Eternos! Eternos, miseravelmente", e explode no desejo de vida, de dor, no 34º verso: "mas eu não quero ser senão eterno", verso traduzido pelo sintagma "precisão urgente", no 39º verso, que é o início da conclusão do poema, onde o último verso, "gere um ritmo", concentra o desejo, única realização possível à dor, ou seja, à vida.

O poema se iniciara por uma leve e irônica alusão ao próprio movimento literário a que se filiava o poe

ta, nos primeiro e segundo versos. Nos terceiro, quarto, quinto e sexto versos, o autor se refere aos valores religiosos, apresentados através da história como realidade real e às repercussões, por eles gerados mesmo na arte literária, sétimo verso. Partindo-se da afirmação solene do sétimo verso, para as ilusões do amor humano que se pretende eterno; oitavo e nono versos efetuam crítica ao Romantismo, talvez, mas também atitude irônica diante dos sentimentos humanos, e o jogo de palavras derivadas de "eterno" com que constrói, nos oitavo, novo e décimo versos, para filosofar ironicamente no 11º verso - "a cada instante se criam novas categorias de eterno". Todos os valores são colocados em cheque: o homem procura criar o eterno que não existe. O homem inventa o eterno. A partir da constatação da desvalidez dos valores humanos, sentimentos, religião, crenças, arte, conquistas, transformações, o "eu poético" procura mergulhar na essência da eternidade, na dor das coisas, na cor, na inocência, no afeto, no desejo, na saudade, no pensamento, nas palavras, para se dar conta de que o eterno é o efêmero e que este não se eterniza, justamente porque se consoma como efêmero. Esta a condição do homem e das coisas. Drummond utilizou na construção deste poema, o que Boussoñõ chama de técnica de "engano - desengano" (34). A composição nos induz a uma interpretação que alguns indícios vão contrariar. No poema o poeta confessa o desejo de ser eterno, isto é, eterno mesmo, ainda que na matéria, no eterno efêmero, porque de

sejou o ritmo eterno, o único eterno possível, no qual se ja possível transformar-se.

A significação dupla do significante "eterno" , no verso é o ponto onde este símbolo procura sua condição última, isto é, a realidade oculta do mistério que se faz ver, mas não se explica. O símbolo, aparecendo dezoito vezes no poema e mais cinco vezes através das derivações de eterno, mantêm seu aspecto lógico, racional, em vinte e duas realizações, culminando a irracionalidade no 34º verso, quando o real se expande em busca do ideal. Na estrutura morfológica, sentimos a tentativa de atingir o eterno, no emprego do verbo. Enquanto os dois primeiros versos utilizaram o passado e o futuro.

"E como ficou chato ser moderno
Agora serei eterno".

Cria-se um espaço entre eles para o presente e é este que vai ser utilizado em todos os versos, principalmente através do verso ser, é, anáfora, presente até o 33º verso para transformar-se em desejo, possibilidade com o presente, do Subjuntivo, a partir do 34º, repetindo - se em cinco ocorrências. Poderíamos ver uma correspondência possível aos versos 10º, 11º e 12º, construídos com os cinco vocábulos derivados de eterno, descobrindo a realidade efêmera do eterno que busca ser mas que se repele, indefinidamente sob as mais variadas formas. Além de eterno, sô se repetiram as palavras amor duas vezes; sômbra duas vezes; os verbos passar e pensar três vezes; sig

nificantes que nos revelam as realidades "vida" ("amor"), sua realização efêmera ("passar"), sua palpitação (tentativa de ser, "pensar"), e "morte" ("sombas"), que têm três ocorrências, espaço maior do que o da vida (duas ocorrências, "Passar" e "Pensar"), e em três realizações cada, rompendo seu equilíbrio com "sombra", que vai absorver "passar" e, conseqüentemente, ultrapassar a vida (duas ocorrências), que é pensar. O eterno se identifica com a Morte, o Nada. É este quem passa e quem pensa na vida. No entanto, no poema, para os 23 registros da palavra "eterno", só existe uma para "efêmero", 18º verso. Também este aspecto se implicaria no procedimento "engano - desengano". O grande Nada que escapa ao ser, é o verdadeiro eterno, oculto em todo o poema. Tem um disfarce especial nos versos 29º e 30º: "... e esse marulho em nós de um mar profundo", "Naufragamos sem praia"; "e na solidão dos botos afundamos". São conhecendo a simbologia do autor, os seus símbolos equiprováveis, ou seja, aqueles que têm iguais oportunidades de ocorrência, que se apresentam nestas, ora sob um significante, ora sob outro, e pertencentes a uma mesma constelação simbólica, é que podemos saber que, naqueles versos, encontra-se a verdadeira categoria do eterno; "é o mar profundo (= Morte), marulhando em nós" (pseudo-vida); é o naufrágio, a "imersão" entre os "botos", figura negra, cuja cara mal adivinhamos, mas sabemos ser correspondente do corvo: é justamente no vazio da "sombra", versos 37º e 38º; entre "oceanos de nada",

que a "precisão urgente" de ser eterno pode pretender seu ritmo (= Vida). O eterno, essência da Morte, s̄o na imagem de "esponja" (poros), pode realizar-se. E "poros" fechando-se, abrindo-se, sendo e não sendo, compasso de relógio, ũnica condiçãõ do existir, representa a respiraçãõ da morte, explicando-se aqui também a realizaçãõ paralela dos versos a dois, a tr̄s, e, nos versos, alternando - se entre as orações, em compasso binário de alternâncias.

Numa interpretaçãõ racional, a partir do significado lógico das palavras, não atingiriãmos um significado mais profundo no poema. Por̄m, na medida em que o analisamos, e em que decodificamos os s̄mbolos, cuja carga temática jã conhecemos atrav̄s do levantamento das ocorrências, ē-nos possıvel atingir o plano "A", realidade escondida sob as palavras.

No poema analisado, não s̄o aquelas imagens que apontamos, constituem s̄mbolo, mas também os versos sãõ simbólicos de toda uma temática, aparentemente complexa e que se reduz ao Nada da existêncıa.

Para esclarecer o aspecto simbólico de "eterno" com as mesma significaçãõ de permanência da Morte, transcrevemos de outro poema:

"Pois eterno ē o amor que une e separa, e eterno
o fim
(jã começara antes de ser), e somos eternos
frãgeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: ,
eternos". (A267)

Aqui, "eterno" como símbolo da Morte, corporifica-se nos símbolos "amor", "fim" e nos adjetivos que explicam o conteúdo do eterno, terceiro verso no exemplo, e entre os quais se encontra "nebuloso", isto é, formado de "sombras". A constelação destes símbolos referentes à Morte, nestes três versos, é a mesma que encontramos no poema "Eterno", as realidades a1 a2 a3 se encobrem no poema às vezes, de forma diferente, mas são as mesmas, isto é, a expressão temática e cosmovisionária do autor.

3.8 - Conclusão

"Fazendeiro do ar" é a imagem da escavação dolorosa dentro do Nada, nas coisas, nos espaços e no ser. O ato de cavar e cevar é mortal e conduz ao calvário. A imagem da via-crúcis está em "O enterrado vivo".

"A morte de Neco Andrade" é o momento máximo da dor, o sangue a justificar o amor, a fraternidade e a igualdade: "Sou responsável, como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis" (A115). "Escada", "Elegia" e "Canto Órfico" compõem os três momentos - um em três, três em um, da simbologia na cruz: a luz, a aspiração (desejo), e a sombra. Dã-se a comunhão nos espaços, na mansão dos mortos. E da redenção da criação, ao final de "Elegia" e na prece a Orfeu, em "Canto Órfico"; surge o encontro com a Vida.

"Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo e escuta: sô de ousar-se teu nome, já respira a rosa trismegista, aberta ao mundo". (A116)

Rompem-se os vêus na promessa que se reserva em "A Luís Maurício, infante". É o despertar, a ressurreição para a essência das coisas, para as verdades ocultas. É preciso fazer-se manso e humilde, fraterno, de "chicos e palomas, ursos e nenúfares". A vida existe para o encontro, no "limiar das horas", para imaginar uma nova ordem, pois "ainda que nova desordem não será bela?" (A117)

Como conclui Octávio Paz (), nossa poesia hoje é consciência de separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser "pactum por um instante, como o fruto e os lábios".(.) Drummond atingiu o instante. Sua palavra se organiza e cria a "escultura" desejada no último poema de "Fazendeiro do ar", reúne seu corpo sônico nos espaços da palavra em arco: a vida se recompõe no último poema, na soma das fugas e no reencontro com os semelhantes, homens e bichos, erva e muro.

É então que o símbolo monossêmico se completa. Há um ser, o "Fazendeiro" e "sua lavra no ar". Do ar (=pô =nada), da lavra do ser e de sua morte "caminheira", ele extrai todo o calvário da "dor" = homem e a expõe na completa nudez. Contorce-a no paroxismo final em "Escada" e em "Canto Órfico"; e dos resíduos compõe afinal a sua "escultura" que é um momento de vida: a criação que explode com sua força criadora e criativa no último poema. O livro como um poema, expressa afinal, o que o autor expressou parceladamente, pelos poemas: Se na temática, a morte gera a vida, o mesmo aspecto ressalta do livro, da forma, portanto, do caos, da desordenação que passa a ordenar-se.

A escavação do nada = morte, pelos vários poemas exaure-se em si, por um momento, quando a vida existe. E embora persista sua marcha, "é vida não obstante", no momento da criação, quando existe o corpo, a era, o canto. A simbologia se completa e se explica nesta imagem maior. Todos os símbolos dissêmicos utilizados completam o "sím

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO 3

- (A) ANDRADE, Carlos Drummond, Reunião, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1973, 4a. ed.
- (A1) L.C., "Memória", "A Santa", p. 249.
- (A2) L.D., "Origem a Palavra e Terra - VI", p.248
- (A3) C.V.P.L., "Especulações em torno da palavra Homem" p. 229.
- (A4) F.A., "Elegia", p. 212.
- (A5) Idem, p. 212.
- (A6) F.A., "Viagem de Américo Facó", p. 205.
- (A7) L.C., "Canto do Rio em Sol", p. 266.
- (A8) N.P., "O Arco", p. 162.
- (A9) A.V.P.L., "Procura", p. 225.
- (A10) F.A., "Conclusão", p. 204.
- (A11) R.P., "Procura da Poesia", p. 77.
- (A12) R.P., "Carta ao Homem do Povo Charlie Chaplin-VI", p.152
- (A13) R.P., "Mario de Andrade desce aos infernos", p. 145.
- (A14) F.A., "Eterno", p. 210.
- (A15) L.C., "Origem", "A Palavra e a Terra", p. 247.
- (A16) C.E., "Legado", p. 165.
- (A17) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 217.
- (A18) L.C., "Origem", p. 247. V -
- (A19) R.P., "Consideração do Poema", p. 79.
- (A20) F.A., "Viagem de Américo Facó", p. 205.
- (A21) C.E., "Tarde de Maio", p. 175.
- (A22) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 215.
- (A23) C.E., "Campo de Flores", p. 178.

- (A24) N.P., "Jardim", p. 159.
- (A25) N.P., "Pequeno Ministério Policial" ou "Morte pela gramática", p. 159.
- (A26) F.A., "Habilitação para a noite", p. 202.
- (A27) C.E., "Perguntas", p. 192.
- (A28) S.M., "Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte", p. 46.
- (A29) L.C., "Ataíde - Companhia", p. 261.
- (A30) C.E., "Encontro", p. 193.
- (A31) F.A., "Habilitação para a Morte", p. 202.
- (A32) C.E., "Encontro", p. 193.
- (A33) F.A., "Cemitérios", "I Gabriel Soares", p. 207.
- (A34) F.A., "V - Errante", p. 207.
- (A35) F.A., "Eterno", p. 210.
- (A36) Idem, "Elegia", p. 212.
- (A37) Idem, Idem, p. 213.
- (A38) Idem, "Canto Órfico", p. 214.
- (A39) Idem, "Escada", p. 211.
- (A40) Idem, Idem, p. 211.
- (A41) Idem, "Canto Órfico", p. 214.
- (A42) Idem, "Elegia", p. 212.
- (A43) A.V.P.L., "A um Morto na Índia", p. 222.
- (A44) F.A., "Conhecimento de Jorge de Lima", p. 208.
- (A45) Idem, "Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A46) S.M., "Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte", p. 46.
- (A47) F.A., "Escada", p. 211.
- (A48) Idem, "Canto Órfico", p. 213.

- (A49) F.A., "Escada", p. 210.
- (A50) A.V.P.L., "A um Morto na Índia", p. 222.
- (A51) L.C., "A Mão", p. 264.
- (A52) A.V.P.L., "Procura", p. 226.
- (A53) Idem, "Tríptico de Sônia Maria do Recife", p. 224.
- (A54) F.A., "Conclusão", p. 204.
- (A55) Idem, "Conhecimento de Jorge de Lima", p. 206.
- (A56) Idem, idem, p. 206.
- (A57) Idem, "Cemitório", "III-Doméstico", p. 207.
- (A58) Idem, "Elegia", p. 212.
- (A59) Idem, Idem, p. 213.
- (A60) L.C., "Massacre", p. 256.
- (A61) F.A., "Circulação do Poeta", p. 205.
- (A62) A.V.P.L., "A um morto na Índia", p. 222.
- (A63) F.A., "Cemitório", "V - Errante", p. 207.
- (A64) Idem, "III - Doméstico", p. 207.
- (A65) N.P., "Notícias de Espanha", p. 159.
- (A66) L.C., "Origem", "A Palavra e a Terra - VI", p. 248.
- (A67) Idem, Idem, "A Palavra e a Terra - III", p. 247.
- (A68) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 216.
- (A69) Idem, Idem, p. 216.
- (A70) F.A., "Habilitação para a Noite", p. 216.
- (A71) B.A., p. 30
- (A72) F.A., "No Exemplar de um velho livro", p. 202.
- (A73) Idem, "Brinde no Banquete das Musas", p. 203.
- (A74) A.V.P.L., "Os Poderes Infernais", p. 221.
- (A75) F.A., "Domicílio", p. 203.

- (A76) Idem, "Habilitação para a Noite", p. 202.
- (A77) Idem, "Domicílio", p. 203.
- (A78) Idem, "Quarto em Desordem", p. 203.
- (A79) F.A., "Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A80) A.V.P.L., "Instante", p. 221.
- (A81) F.A., "Retorno", p. 204.
- (A82) Idem, "Conclusão", p. 204.
- (A83) Idem, Idem, p. 204.
- (A84) Idem, "Habilitação para a Noite", p. 202.
- (A85) Idem, "Destruição do Tempo", p. 202.
- (A86) R.P., "'Os Últimos Dias", p. 1.
- (A87) F.A., "Viagem de Américo Facô", p. 144.
- (A88) Idem, "Circulação do Poeta", p. 205.
- (A89) Idem, "O Enterrado Vivo", p. 206.
- (A90) Idem, "Cemitérios", p. 206.
- (A91) A.V.P.L., "Mudez", p. 219.
- (A92) F.A., "A Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A93) Idem, Idem, p. 208.
- (A94) Idem, Idem, p. 208.
- (A95) Idem, Idem, p. 208.
- (A96) Idem, "Estrambote Melancólico", p. 209.
- (A97) Idem, Idem, p. 209.
- (A98) Idem, Idem, p. 209.
- (A99) Idem, "Eterno", p. 209.
- (A100) Idem, "Conhecimento de Jorge de Lima", p. 206.
- (A101) Idem, "Escada", p. 210.
- (A102) Idem, Idem, p. 211.

- (A103) Idem, Idem, p. 211.
- (A104) Idem, Idem, p. 211.
- (A105) Idem, Idem, p. 211.
- (A106) Idem, Idem, p. 211.
- (A107) Idem, Idem, p. 211.
- (A108) Idem, Idem, p. 211.
- (A109) Idem, "Escada", p. 211
- (A110) Idem, Idem, p. 211.
- (A111) Idem, Idem, p. 211.
- (A112) Idem, "Elegia", p. 212.
- (A113) Idem, Idem, p. 212.
- (A114) Idem, "Canto Órfico", p.
- (A115) Idem, "A Morte de Neco Andrade", p. 209.
- (A116) Idem, "Canto Órfico", p. 215.
- (A117) Idem, "A Luís Maurício, Infante", p. 217.
- (A118) Idem, "A Distribuição do Tempo", p. 205.
- (A119) C.E., "Relógio do Rosário", p. 200.
- (A120) F.A., "O Enterrado Vivo", p. 206.
- (A121) Idem, "Distribuição do Tempo", p. 205.
- (A122) Idem, "Estrambote Melancólico", p. 209.
- (A123) Idem, "A Circulação do Poeta", p. 205.
- (A124) C.E., "A Frederico Garcia Lorca", p. 176.
- (A125) C.P., "Canção para Álbum de Moça", p. 176.
- (A126) F.A., "Canto Órfico", p. 214.
- (A127) Idem, "Viagem de Américo Facó", p. 205.
- (A128) Idem, "A Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A129) N.P., "A Noite Dissolve os Homens", p. 57.

- (A130) Idem, Idem, p. 57.
- (A131) Idem, Idem, p. 57.
- (A132) F.A., "Habilitação para a Noite", p. 202.
- (A133) Idem, "A Luís Maurício, Infante", p. 215.
- (A134) Idem, "Retorno", p. 215.
- (A135) A.V.P.L., "A um Hotel em Demolição", p. 242.
- (A136) F.A., "Distribuição do Tempo", p. 204.
- (A137) Idem, "Retorno", p. 204.
- (A138) C.E., "Rosa de Maio", p. 175.
- (A139) F.A., "O Enterrado Vivo", p. 206.
- (A140) Idem, "Cemitérios", p. 206.
- (A141) Idem, "Estrambote Melancólico", p. 209.
- (A142) Idem, "Canto Órfico", p. 214.
- (A143) A.V.P.L., "A.R.", p. 225.
- (A144) F.A., "Eterno", p. 209.
- (A145) C.E., "Remissão", p. 164.
- (A146) F.A., "Canto Órfico", p. 214.
- (A147) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 216.
- (A148) Idem, Idem, p. 217.
- (A149) Idem, Idem, p. 218.
- (A150) Idem, Idem, p. 218.
- (A151) Idem, Idem, p. 215.
- (A152) Idem, "Eterno", p. 211.
- (A153) Idem, "A Luís Maurício, Infante", p. 218.
- (A154) C.E., "Notícias Amorosas", p. 174.
- (A155) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 217.
- (A156) Idem, "No Exemplar de um Velho Livro", p. 202.
- (A57) Idem, "Canto Órfico", p. 214.

- (A158) Idem, "Elegia", p. 213.
- (A159) Idem, "Habilitação para a Morte", p. 202.
- (A160) Idem, "Retorno", p. 204.
- (A161) Idem, "O Quarto", p. 203.
- (A162) Idem, "O Enterrado Vivo", p. 206.
- (A163) Idem, "Elegia", p. 213.
- (A164) Idem, "Eterno", p. 210.
- (A165) Idem, "Conclusão", p. 204.
- (A166) Idem, "Canto Ūrfico", p. 214.
- (A167) Idem, "Cemitērios - III Domēstico", p. 207.
- (A168) Idem, "A Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A169) Idem, Idem, p. 208.
- (A170) Idem, Idem, p. 208.
- (A171) Idem, Idem, p. 209.
- (A172) Idem, "Elegia", p. 212.
- (A173) Idem, "Escada", p. 211.
- (A174) Idem, "A Distribuição do Tempo", p. 205.
- (A175) F.A., "O Enterrado Vivo", p. 206.
- (A176) Idem, "Estrambote Melancōlico", p. 209.
- (A177) Idem, "Escada", p. 211.
- (A178) C.E., "Entre os seres as coisas", p. 175.
- (A179) F.A., "Estrambote Melancōlico", p. 209.
- (A180) Idem, "A Distribuição do Tempo", p. 204.
- (A181) Idem, "Eterno", p. 211.
- (A182) Idem, "Cemitērios - IV De Bolso", p. 207.
- (A183) C.E., "Os Lābios Serrados - Convīvio", p. 190.
- (A184) F.A., "Eterno", p. 211.
- (A185) A.V.P.L., "Ser - O Retrato Malsim", p. 268.

- (A186) Idem, "Janela", p. 269.
- (A187) F.A., "Elegia", p. 213.
- (A188) Idem, "Retorno", p. 204.
- (A189) C.E., "IV - Selos de Minas", "Evocação Mariana",
p. 181.
- (A190) Idem, "Contemplação no Banco", p. 169.
- (A191) F.A., "Canto Órfico", p. 215
- (A192) F.A., "Canto Órfico", p. 214.
- (A193) C.E., "Mortes das casas de Ouro Preto", p. 184.
- (A194) C.E., "Morte das Casas de Ouro Preto", p. 184.
- (A195) L.C., "Cidade", "Pombo-Correio", p. 264.
- (A196) Idem, "O Padre e a Moça", p. 255.
- (A197) V.C., "Lavra", "Distribuição", p. 239.
- (A198) A.V.P.L., "A um Bruxo, com Amor", p. 247.
- (A199) Idem.
- (A200) A.V.P.L., "A um Bruxo, com Amor", p. 237.
- (A201) Idem,
- (A202) L.C., "Ato", "O Padre e a Moça", p. 256.
- (A203) C.E., "A Máquina do Mundo", p. 197.
- (A204) F.A., "Elegia", p. 213.
- (A205) Idem, "A Morte de Neco Andrade", p. 208.
- (A206) C.E., "V- Os lábios cerrados - Convívio", p. 191.
- (A207) C.E., "O Menino e os Homens", "A um Varão, que acaba de nascer", p. 179.
- (A208) F.A., "Domicílio", p. 203.
- (A209) N.P., "Enigma", p. 162.
- (A210) C.E., "Cantiga de Enganar", p. 173.
- (A211) F.A., "Elegia", p. 212.

- (A212) Idem, Idem, p. 212.
- (A213) Idem, Idem, p. 212.
- (A214) C.E., "Relógio do Rosário", p. 200.
- (A215) Idem, Idem, p. 201.
- (A216) F.A., "Elegia", p. 212.
- (A217) A.V.P.L., "Especulações em torno da palavra homem",
p. 228.
- (A218) Idem, "Leão-Marinho", p. 222.
- (A219) L.C., "Lavra - Destruição", p. 258.
- (A220) C.E., "Relógio do Rosário", p. 200.
- (A221) F.A., "Elegia", p. 212.
- (A222) L.C., "Origem", "A Palavra e a Terra", p. 246.
- (A223) F.A., "Eterno", p. 210.
- (A224) C.E., "Notícias Amorosas", p. 174.
- (A225) Idem, Idem, p. 174.
- (A226) C.E., "Relógio do Rosário", p. 200.
- (A227) F.A., "Elegia", p. 212.
- (A228) C.E., "Carta", p. 193.
- (A229) Idem, "Perguntas", p. 192.
- (A230) C.E., "Perguntas em forma de cavalo-marinho", p. 166.
- (A231) R.P., "Notícias", p. 125.
- (A232) N.P., "Composição", p. 161.
- (A233) F.A., "Cemitérios" - V - Errante", p. 207.
- (A234) N.P., "Aliança", p. 160.
- (A235) F.A., "O enterrado vivo", p. 206.
- (A236) C.E., "Entre o ser e as coisas", p. 175.
- (A237) F.A., "A Luís Maurício, Infante", p. 215.
- (A238) Idem, p. 217.

- (A239) Idem, p. 216.
- (A240) Idem, p. 218.
- (A241) L.C., "Lavra" - Destruição, p. 258.
- (A242) F.A., "Estrambote melancólico", p. 209
- (A243) A.V.P.L., "A um bruxo, com amor", p. 238.
- (A244) C.E., "Campo de Flores", p. 178.
- (A245) Idem, "Estampas de Vila Rica", p. 182.
- (A246) F.A., "Canto Órfico", p. 213.
- (A247) N.P., "O Arco", p. 162.
- (A248) F.A., "Brinde no Banquete das Musas", p. 203.
- (A249) Idem, "Conclusão", p. 204.
- (A250) Idem, "Conhecimento de Jorge de Lima", p. 206.
- (A251) Idem, "A Luís Maurício, Infante", p. 218.
- (A252) Idem, p. 218.
- (A253) Idem, "Canto Órfico", p. 213.
- (A254) Idem, "A Luís Maurício, Infante", p. 217.
- (A255) Idem, p. 217.
- (A256) F.A., "O enterrado vivo", p. 216.
- (A257) F.A., "Canto Órfico", p. 214.
- (A258) Idem, p. 215.
- (A259) L.C., "Descoberta", p. 279.
- (A260) A.V.P.L., "A um Hotel em Demolição", p. 240.
- (A261) A.V.P.L., "Siclo", p. 233.
- (A262) F.A., "Eterno", p. 210.

C O N C L U S Ã O

Na obra drummondiana analisada, proliferam os chamados símbolos dissêmicos. Divididos estes, os símbolos mantêm, na totalidade dos poemas, a frequência prevista na Teoria de Informação Estética, como indicadora da alta taxa de comunicabilidade estética.

Os temas são as áreas em que, semanticamente, agrupam-se os símbolos. Os símbolos funcionam como elementos reveladores da atmosfera filosófica drummondiana, para quem, a Vida é a afirmação da Morte. Esta, na mesma filosofia, destrói, através do tempo, que é a sua matéria, os seres e as coisas, reduzindo-os ao Nada, do qual constituem as células vivas, a carne sangrenta e sofrida em permanente trabalho de decomposição, "barro que volta a si próprio".

Os símbolos correspondentes aos temas "Morte", "Vida", "Destruição", "Tempo", "Poesia", ligam-se entre si e ligam os demais temas a dois principais ou gerais, que seriam morte e vida, os quais constituem na verdade, um único, Vida = face da Morte. Tais símbolos organizam o ritmo dos poemas e determinam-no, mesmo sob outras formas simbólicas, como é o caso da rima ou da anáfora, nos poemas analisados neste trabalho e que substituem aqueles temas simbólicos. Percebe-se pois, que os símbolos dissêmicos se combinam entre si e com outros elementos de tal

forma, que é possível reconstruir, na obra, nos vários livros, nos vários poemas, os versos e poemas relativos a cada tema, e recriar, com os mesmos, sem prejuízo de sentido, o grande poema de cada um deles. A partir da teoria de Bousoño, pode-se compreender os símbolos dissêmicos em Drummond como os que organizam o tecido irracional e a lógico dos poemas, ao ligarem-se de forma imperceptível e irracional, à significação lógica dos vocábulos. A mesma simbologia irracional entrelaça-se na forma lógica, de modo "figurado" e "não figurado", tanto no corpo de um poema, como entre os vários poemas entre si, e em todo o conjunto da obra.

Os símbolos dissêmicos drummondianos constroem o ritmo de uma obra poética altamente filosófica e artística.

A arte poética em Drummond encontrou, além dos múltiplos recursos que a caracterizam, a nível sintático, morfológico, estrutural, fônico, semântico e imagético, um instrumental vocabular, singular e especial, que, situado nos níveis semântico e imagético, deles parte para a estruturação e organização dos demais níveis, dos quais participam, em perfeita integração, conferindo-lhes sua carga emocional. Tanto a nível fonético, rimas e assonâncias, como a nível morfológico, os símbolos pertencem a variadas categorias gramaticais.

Na construção da frase e do verso, dentro da dinâmica dissêmica que os organiza em poemas e metapoemas,

ou seja, em alegorias míticas ou em misteriosas correntes verbais, procuram, na movimentação que lhes permite o meio, denso, cinza e nebuloso das sombras, criar o arco, a possibilidade do encontro com o som e a luz, o encontro de ouro com Orfeu. E o encontro se faz presente no último poema, canto de Vida, e promessa. A possibilidade de criação que o último poema oferece, é a forma de senti-la e produzi-la em elaboração coadjuvante, permitida pela fraternidade e contida na essencialidade dos seres. Os símbolos em Drummond, abrem espaços à luz e ao som, à beleza e à criação. A Vida se instala no poema, apesar da morte. "Fazendeiro do ar" esculpe a imagem da vida, caminho da linguagem.

Entre os símbolos monossêmicos e dissêmicos afirmamos a predominância destes. Estes compõem a estrutura dos poemas, sob as mais variadas coberturas, desde o morfema à frase, ao período, desde o artigo inserindo-se nas várias categorias gramaticais e assumindo na frase, todas as possibilidades enunciativas. São eles que compõem a simbolização microscópica que permite a estruturação macroscópica ao final: os símbolos monossêmicos. Revelam-se, entre estes, as estátuas, as esculturas como as desejou Drummond. Certo que neste momento, afastamo-nos de Bousoño porque este não nos leva a compreender os símbolos monossêmicos como compostos pelos dissêmicos, e estabelece como diferença entre os dois tipos de símbolos, o aspecto lógico são mantido nos dissêmicos. Outra diferença estaria no fato de que o monossêmico se traduz na composição alegórica, enquanto o dissêmico jamais reproduziria uma correspondência entre

o real e o imaginário.

A composição do monossêmico - macroscópico, através dos dissêmicos - microscópico, não identificaria necessariamente no discurso poético de Drummond, uma alegoria de correspondência ao real comum, do tipo fantasmagórico, mas na formulação do indivisível, do ritmo mudo, "antes do nascer do verso", na pureza da fonte, onde as formas se esboçam e se prometem, no verso hermético, com "Jorge de Lima e seus anjos", na ideação do poeta e seu verso.

Pensamos porém que, voltando a linguagem à origem, na formulação de Octávio Paz, neste instante, os símbolos dissêmicos despojam-se também de sua aparente racionalidade, para se transfigurarem inteiramente na imagem do Fazendeiro, o poeta, ritmo que o poeta perseguiu na obra, para "gerir o mundo" no seu verso.

Como fala Octávio Paz (1), "o poeta sempre diz outra coisa, inclusive as mesmas que os restos dos homens de sua comunidade". "Não é tanto o que diz o poeta, mas o que vai implícito em seu dizer, sua dualidade última e irredutível, o que outorga às suas palavras um gesto de liberação. A palavra poética jamais é completamente deste mundo; sempre nos leva mais além, a outro tema, outros ciclos, outras verdades".... "Nunca a imagem quer dizer isto ou aquilo. Mas bem sucede o contrário, segundo se observa, a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E ainda: isto, é aquilo".

F A Z E N D E I R O D O A R
 =====

HABILITAÇÃO PARA A NOITE

Vai-me a vista assim baixando
 ou a terra perde o lume?

Dos cem prismas de uma jóia,
 quantos hã que não presumo.

Entré perfumes rastreio
 esse bafo de cozinha.

Outra noite vem descendo
 com seu bico de rapina.

E não quero ser dobrado
 nem por astros nem por deuses,
 polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença
 como, até o fim, o desgaste
 de suportar o meu rosto.

NO EXEMPLAR DE UM VELHO LIVRO

Neste brejo das almas
 o que havia de inquieto
 por sob as águas calmas!

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

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

e um grave sentimento
 que hoje, varão maduro,
 não punge, e me atormento.

BRINDE NO BANQUETE DAS MUSAS

Poesia, marulho e náusea, poesia, canção suicida, poesia, que recomeças de outro mundo, noutra vida.	Poesia, sobre os princípios e os vagos dons do universo: em teu regaço incestuoso, o belo câncer do verso.
Deixaste-nos mais famintos, poesia, comida estranha, se nenhum pão te equivale: a mosca deglute a aranha.	Azul, em chama, o telúrio reintegra a essência do poeta, e o que é perdido se salva... Poesia, morte secreta...

DOMICÍLIO

... O apartamento abria
janelas para o mundo. Crianças vinham
colher na maresia essas notícias
da vida por viver ou da inconsciente
saudade de nós mesmos. A pobreza
da terra era maior entre os metais
que a rua misturava a feios corpos,
duvidosos, na pressa. E do terraço
em solitude os ecos refluíam
e cada exílio em muitos se tornava
e outra cidade fora da cidade
na garra de um anzol ia subindo,
adunca pescaria, mal difuso,
problema de existir, amor sem uso.

O QUARTO EM DESORDEM

Na curva perigosa dos cinquenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor
que não se sabe como é feita: amor,

na quinta-essência da palavra, e mudo
 de natural silêncio já não cabe
 em tanto gesto de colher e amar
 a nuvem que de ambígua se dilui
 nesse objeto mais vago do que nuvem
 e mais defeso, corpo! corpo, corpo,
 verdade tão final, sede tão vária,
 e esse cavalo solto pela cama,
 a passear o peito de quem ama.

RETORNO

Meu ser em mim palpita como fora
 do chumbo da atmosfera constritora.
 Meu ser palpita em mim tal qual se fora
 a mesma hora de abril, tornada agora.
 Que face antiga já se não descora
 lendo a efígie do corvo na da aurora?
 Que aura mansa e feliz dança e redoura
 meu existir, de morte imorredoura?
 Sou eu nos meus vinte anos de lavoura
 de sucos agressivos, que elabora
 uma alquimia severa, a cada hora.
 Sou eu ardendo em mim, sou eu embora
 não me conheça mais na minha flora
 que, fauna, me devora quanto é pura.

CONCLUSÃO

Os impactos de amor não são poesia
 (tentaram ser: aspiração noturna).
 A memória infantil e o outono pobre
 vazam no verso de nossa urna diurna.
 Que é poesia, o belo? Não é poesia,
 e o que não é poesia não tem fala.

Nem o mistério em si, nem velhos nomes
poesia são: coxa, fúria, cabala.

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

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?

A DISTRIBUIÇÃO DO TEMPO

Um minuto, um minuto de esperança,
e depois tudo acaba. E toda crença
em ossos já se esvai. Sô resta a mansa
decisão entre morte e indiferença.

Um minuto, não mais, que o tempo cansa,
e sofisma de amor não há que vença
este espinho, esta agulha, fina lança
a nos escavar na praia imensa.

Mais um minuto sô, e chega tarde.
Mais um pouco de ti, que não te dobras,
e que eu me empurre a mim, que sou covarde.

Um minuto, e acabou. Relógio solto,
indistinta visão em céu revoltado,
um minuto me baste, e a minhas obras.

VIAGEM DE AMÉRICO FACÔ

Sombra mantuana, o poeta se encaminha
ao inframundo deserto, onde a corola
noturna desenrola seu mistério
fatal mas transcendente: âqueles paços
tecidos de pavor e argila cândida,
onde o amor se completa, despojado
da cinza dos contatos. Desta margem,

diviso, que se esfuma, a esquiva barca,
 e aceno-lhe: Gentil, gentil espírito,
 sereno quanto forte, que me ensinas
 a arte de bem morrer, fonte de vida,
 uniste o raro ao raro, e compuseste
 de humano desacorde, isento, puro,
 teu cântico sensual, flauta e celeste.

CIRCULAÇÃO DO POETA

Nesta manhã de traço fino e ardente,
 passei, caro Facô, por tua casa.
 Inda estavas dormindo (ou já dormias)
 o sono mais perfeito, mas vagavas
 na safira em que os seres se deliam,
 entre pardais bicando luz, e pombas,
 nesse contentamento vaporoso
 que a vida exala quando já cumprida.
 Senti tua presença maliciosa,
 transfundida na cor, no espaço livre,
 nos corpos nus que a praia convidava.
 Não sabiam de ti, que eras um deles,
 e levavam consigo, dom secreto,
 uma negrinha em flor, um verso hermético.

CONHECIMENTO DE JORGE DE LIMA

Era a negra Fulô que nos chamava
 de seu negro vergel. E eram trombetas,
 salmos, carros de fogo, esses murmúrios
 de Deus a seus eleitos, eram puras
 canções de lavadeira ao pé da fonte,
 era a fonte em si mesma, eram nostálgicas
 emanações de infância e de futuro,
 era um ai português desfeito em cana.

Era um fluir de essências e eram formas
além da cor terrestre e em volta ao homem,
era a invenção do amor no tempo atômico,
o consultório mítico e lunar
(poesia antes da luz e depois dela),
era Jorge de Lima e eram seus anjos.

O ENTERRRADO VIVO

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.

V - ERRANTE

Urna

que minha tia carregou pelo Brasil
 com as cinzas de seu amor tornado incorruptível
 misturado ao vestido preto, ã saia branca, ã boca
morena
 urna de cristal urna de silhão urna praieira urna
oitocentista
 urna molhada de lãgrimas grossas e de chuva na
estrada
 urna bruta esculpida em paixã de andrade sem paz
e sem remissã

vinte anos viajeira

urna urna urna

como um grito na pele da noite um lamento de bicho
 talvez entretanto azul e com florinhas
 urna a que me recolho para dormir enrodilhado
 urna eu mesmo de minhas cinzas particulares.

MORTE DE NECO ANDRADE

QUANDO MATARAM

Neco Andrade, não pude sentir bastante emoção porque tinha de representar no teatrinho de amadores, e essa responsabilidade comprimia tudo.

A faca relumiu no campo - assim a vislumbrei, ao circular a notícia - e Neco, retorcendo-se, tombou do cavalo, e o assassino se curva para verificar a morte, e a tarde se enovela em vapores escuros, e desde a umidade.

Caminhei para o palco temeroso de não lembrar a frase longa e difícil que me cabia proferir. O mau amador vive roído de dúvidas. Receava a desaprovação do auditório, e sua prévia reflexão em mim já frustrava o gesto, já tolhia a produção do mais autêntico.

O CAVALO

erra alguns instantes na planície, dedicação sem alvo. O assassino pondera o entardecer. E vela os despojos, enquanto mede as possibilidades de fuga. E vêm aí os soldados, atraídos pelo vento, pelo grito final do Andrade, pela secreta abdicação do criminoso, que, na medula, se sabe perdido. Não podemos matar nos so patrão; de ventre vazado, ele se vingará.

O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores embaixo da escada. As deixas perdem-se, o diálogo atropela-se, Neco está se esvaindo em silêncio e eu, seu primo, não sei socorrê-lo.

O ASSASSINO

chega preso, a multidão acode à cadeia, todos o contemplam a um metro, nem isso, de distância. Joana roça-lhe a manga do paletó, sujo de terra. Está sentado, mudo. Na casa de Neco, em frente à ponte, luzes se armam em velório, e a escada é toda sonra de botas e botinas rinchando.

Agora o palco ficou fazio para caber a forma baia e ondulante que progride, esmagando palavras. Da montaria de Neco pendem as caçambas de Neco. Vai pisar em mim. Afastou-se, no trote deserto.

SERIA REMORSO

por me consagrar ao espetáculo quando já o sabia morto? Não, que o espetáculo é grande, e seduzia para além da ordem moral. E nossos ramos de família nem se davam. Pena de perdê-lo, nutrida de alguma velha lembrança particular, que floresce mesmo entre clãs adversários? Pena comum, que toda morte violenta faz germinar? Nem isso. Mas o ventre vazado, como se fosse eu que o vazasse, eu menino, desarmado. Intestinos de Neco, emaranhados, insolentes, à vista de es-

tranhos. Vede o interior de um homem, a sede da cõlera; aqui os prazeres criaram raiz, e o que é obscuro em nosso olhar, encontra explicação.

E TUDO

se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro de viúvas pranteando. Não posso representar mais; por todo o sempre e antes do nunca sou responsãvel, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.

ESTRAMBOTE MELANCÓLICO

Tenho saudade de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso, de tanto que não fui, a sós, a esmo, e de minha alta ausência em meu redor. Tenhor horror, tenho pena de mim mesmo e tenho muitos outros sentimentos violentos. Mas se esquivam no inventário, e meu amor é triste como é vário, e sendo vário é um sô. Tenho carinho por toda perda minha na corrente que de mortos a vivos me carrega e a mortos restitui o que era deles mas em mim se guardava. A estrela-d'alva penetra longamente seu espinho (e cinco espinhos são) na minha mão.

ETERNO

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.
Eterno! Eterno!

O Padre Eterno,
a vida eterna
o fogo eterno.

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

- O que é eterno, Yayã Lindinha?
- Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eternissíssimo

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

Eterna é a flor que se fana
se soube florir

é o menino recém-nascido

antes que lhe dêem nome

e lhe comuniquem o sentimento do efêmero

é o gesto de enlaçar e beijar

na visita do amor às almas

eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo
mas com tamanha intensidade que se petrifica e ne-
nhuma força o resgata

é minha mãe em mim que a estou pensando

de tanto que a perdi de não pensá-la

é o que se pensa em nós se estamos loucos

é tudo que passou, porque passou

é tudo que não passa, pois não houve

eternas as palavras, eternos os pensamentos; e
passageiras as obras.

Eterno, mas até quando? é esse marulho em nós de
um mar profundo.

Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos
afundamos.

É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.

Eternos! Eternos, miseravelmente.

O relógio no pulso é nosso confidente.

Mas eu não quero ser senão eterno.
 Que os séculos apodreçam e não reste mais do que
 uma essência

ou nem isso.

E que eu desapareça mas fique este chão varrido on
 de pousou uma sombra
 e que não fique o chão nem fique a sombra
 mas que a precisão urgente de ser eterno bõie como
 uma esponja no caos

e entre oceanos de nada
 gere um ritmo.

ESCADA

Na curva desta escada nos amamos,
 nesta curva barroca nos perdemos.

O caprichoso esquema
 unia formas vivas, entre ramas.
 Lembras-te, carne? Um arrepio telepático
 vibrou nos bens municipais, e dando volta
 ao melhor de nós mesmos,
 deixou-nos sós, a esmo,
 espetacularmente sós e desarmados,
 que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.

E mortos, e proscritos
 de toda comunhão no século (esta espira
 é testemunha, e conta), que restava
 das línguas infinitas
 que falávamos ou surdas se lambiam
 no céu da boca sempre azul e oco?

Que restava de nós,
 neste jardim ou nos arquivos, que restava
 de nós, mas que restava, que restava?

Ai, nada mais restara,
 que tudo mais, na alva,
 se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,

vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
 que amor fizera um novo testamento,
 e suas prendas jaziam sem herdeiros
 num pátio branco e âmureo de laranjas.

Aqui se esgota o orvalho,
 e de lembrar não há lembrança. Entrelaçados,
 insistíamos em ser; mas nosso espectro,
 submarino, â flor do tempo ia apontando,
 e já noturnos, rotos, desossados,
 nosso abraço doía
 para além da matéria esparsa em números.

Asa que ofereceste o pouso raro
 e dançarino e rotativo, cálculo,
 rosa grimpante e fina
 que â terra nos prendias e furtavas,
 enquanto a reta insigne
 da torre ia lavrando
 no campo desfolhado outras quimeras:
 sem ti não somos mais o que antes éramos.

E se este lugar de exílio hoje passeia
 faminta imaginação atada aos corvos
 de sua própria ceva,
 escada, ô assunção,
 ao céu alças em vão o alvo pescoço,
 que outros peitos em ti se beijariam
 sem sombra, e fugitivos,
 mas nosso beijo e baba se incorporam
 de há muito ao teu cimento, num lamento.

ELEGIA

Ganhei (perdi) meu dia.
 E baixa a coisa fria
 também chamada noite, e o frio ao frio
 em bruma se entrelaça, num suspiro.

E me pergunto e me respiro
na fuga deste dia que era mil
para mim que esperava
os grandes sōis violentos, me sentia
tão rico deste dia
e lã se foi secreto, ao serro frio.

Perdi minha alma ã flor do dia ou jã perdera
bem antes sua vaga pedraria?

Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado ã perda
de frutos que não tenho nem colhia?

Gastei meu dia. Nele me perdi.

De tantas perdas uma clara via
por certo se abriria
de mim a mim, estela fria.

As árvores lã fora se meditam.

O inverno ã quente em mim, que o estou berçando,
e em mim vai derretendo
este rorrão de sal que está chorando.

Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída.

E vou me recolher
ao cofre de fantasmas, que a notícia
de perdidos lã não chegue nem açule
os olhos policiais do amor-vigia.
Não meu procurem que me perdi eu mesmo
como os homens se matam, e as enguias
ã loca se recolhem, na água fria.

Dia,
espelho de projeto não vivido,

e contudo viver era tão flamas
na promessa dos deuses; e é tão ríspido
em meio aos oratōrios jã vazios
em que a alma barroca tenta confortar-se
mas sō vislumbra o frio noutro frio.

Meu Deus, essência estranha
ao vaso que me sinto, ou forma vã,
pois que, eu essência, não habito
vossa arquitetura imerecida;
meu Deus e meu conflito,
nem vos dou conta de mim nem desafio
as garras inefáveis: eis que assisto
a meu desmorte palmo a palmo e não me aflijo
de me tornar planície em que jã pisam
servos e bois e militares em serviço
da sombra, e uma criança
que o tempo novo meu anuncia e nega.

Terra a que me inclino sob o frio
de minha testa que se alonga,
e sinto mais presente quanto aspiro
em ti o fumo antigo dos parentes,
minha terra, me tens; e teu cativo
passeias brandamente
como ao que vai morrer se estende a vista
de espaços liminosos, intocáveis:
em mim o que resiste são teus poros.
Corto o frio da folha. Sou teu frio.

E sou meu próprio frio que me fecho
longe do amor desabitato e líquido,
amor em que me amaram, me feriram
sete vezes por dia, em sete dias
de sete vidas de ouro,
amor, fonte de eterno frio,
minha pena deserta, ao fim de março,
amor, quem contaria?
E jã não sei se é jogo, ou se poesia.

CANTO ÓRFICO

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

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

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

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
 braços do não-saber. Ô fabuloso
 mudo paralítico surdo nato incôgnito
 na raiz da manhã que tarda, e tarde,
 quando a linha do céu em nôs se esfuma,
 tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.

No duelo das horas tua imagem
 atravessa membranas sem que a sorte
 se decida a escolher. As artes pētreas
 recolhem-se a seus tardos movimentos.
 Em vão: elas não podem.

Amplio

vazio

um espaço estelar espreita os signos
 que se farão doçura, convivência,

espanto de existir, e mão completa
caminhando surpresa noutra corpo.

A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.

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

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
sô de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo.

A LUÍS MAURÍCIO, INFANTE

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

Despertando, Luís Maurício, não chores mais que um
tiquinho.

Se as crianças da América choram em coro, que seria,
digamos, de teu vizinho?

Que seria de ti, Luís Maurício, pranteando mais que
o necessário?

Os olhos se inflamam depressa, e do mundo o espetá-
culo é vario.

e pede ser visto e amado. É tão pouco, cinco sentidos..
Pois que sejam lēpidos, Luís Maurício, que sejam no-
vos e comovidos.

E como há tempo para viver, Luís Maurício, podes
gastá-lo à janela
que dá para a Justicia del Trabajo, onde a imaginosa
linha da hera
tenazmente compõe seu desenho, recobrando o que é
feio, formal e triste.

Sucede que chegou a primavera, menino, e o muro já
não existe.

Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís
Maurício.

Mas há que tentar o diálogo, quando a solidão é vício.

E agora, começa a crescer. Em poucas semanas um homem
se manifesta na boca, nos rins, na medalhinha do nome.

Já te vejo na proporção da cidade, dessa caminha em
que dormes.

Dir-se-ia que sō o anão de Harrods, hoje velho, entre
garotos enormes,
conserva o disfarce da infância, como, na sua immobili-
dade,

ã esquina de Córdoba e Florida, sō aquele velho pendi
do e sentado,
de luvas e sobretudo, v̄e passar(ē cego) o tempo que
nã enxergamos,
o tempo irreversível, o tempo estático, espaço vazio
entre ramos.

O tempo - que fazer dele? Como adivinhar, Luís
Maurício,
o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?
Hã de aprender o tempo, Luís Maurício. E hã de ser
tua ciência
uma tão íntima conexão de ti mesmo e tua existência,
que ninguém suspeitarã nada. E teu primeiro segredo
seja antes de alegria subterrânea que de soturno medo.
Aprenderãs muitas leis, Luís Maurício. Mas se as
esqueceres depressa,
outras mais altas descobrirãs, e ē então que a vida
começa,
e recomeça, e a todo instante ē outra: tudo ē distinto
de tudo,
e anda o silêncio, e fala o nevoente horizonte; e sabe
guiar-nos o mundo.

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

são apenas as que vemos sem ver, hã pelo menos formigas
atarefadas, e pedras felizes ao sol, e projetos de can
tigas

que alguém um dia cantarã, Luís Maurício. Procura
deslindar o canto.

Ou antes, não procures. Ele se oferecerã sob forma de
pranto

ou de riso. E te acompanhará, Luís Maurício. E as
palavras serão ervas
de estranha majestade. É tudo estranho. Medita, por
exemplo, as ervas,
enquanto és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente
se aventura
atê o âmago das coisas. A que veio, que pode, quanto
dura
essa discreta forma verde, entre formas? E imagina
ser pensado
pela erva que pensas. Imagina um elo, uma afeição
surda, um passado
articulando os bichos e suas visões, o mundo e seus
problemas;
imagina o rei com suas angústias, o pobre com seus
diademas,
imagina uma ordem nova; ainda que uma nova desordem,
não será bela?
Imagina tudo: o povo, com sua música; o passarinho,
com sua donzela;
o namorado, com seu espelho mágico; a namorada, com
seu mistério.
a casa

o físico, o viajante, o afiadador de facas, o italia-
no das sortes e seu realejo;
o poeta, sempre meio complicado; o perfume nativo
das coisas e seu arpejo;
o menino que é teu irmão, e sua estouvada ciência
de olhos líquidos e azuis, feita de maliciosa ino-
cência,
que ora viaja enigmas extraordinários; por tua vez,
a pesquisa
há de solicitar-te um dia, mensagem perturbadora na
brisa..

BIBLIOGRAFIA
=====

- 1 ARISTÓTELES. In: MOISÉS, Massaud, Dicionário de Termos Literários, Editora Cultrix, São Paulo, 1978.
- 2 BARBOSA, João Alexandre. A Metáfora Crítica, Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1974.
- 3 BARRET, Willian. El hombre irracional, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.
- 4 BERIGER, Leonhard. In: FIGUEIREDO, Fidelino de, A Luta pela Expressão, Editora da Universidade de São Paulo (Cultrix), São Paulo, 1973.
- 5 BOHR, Nicolau. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 6 BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia, Editora Cultrix, São Paulo, 1977.
- 7 BOUSONO, Carlos. Teoria de La Expresión Poética, 5a. Edición, Editorial Gredos S/A, Madrid, 1970.
- 8 CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito, Perspectiva, São Paulo, 1972.
- 9 CHOCIAY, Rogério. Teoria do Verso, McGraw-Hill do Brasil, São Paulo, 1974.
- 10 COELHO NETO, J. Teixeira. Introdução à Teoria da Informação Estética, Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 1973.

- 11 COSTA, Walter. Metáforas Machadianas - Estruturas e Funções, Ao Livro Técnico S.A., Rio de Janeiro, 1977.
- 12 COUTINHO, Afrânio. Da Crítica e da Nova Crítica, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1975.
- 13 DUFRENNE, Mikel. O Poético, Editora Globo, Porto Alegre, 1969.
- 14 DURANT, Gilbert. In: Metáforas Machadianas, Estruturas e Funções, Ao Livro Técnico S.A., Rio de Janeiro, 1977.
- 15 FIGUEIREDO, Fidelino. A Luta pela Expressão, Editora Cultrix, São Paulo, 1973.
- 16 FREUD, Sigmund. Obras Completas, In: La Interpretación de los sueños, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967. In: BOUSÓN, Carlos, op. cit.
- 17 GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento - Ensaios sobre arte, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- 18 HEIDEGGER, Martin. O Ser e o Tempo. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 19 HEISENBERG, Werner. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 20 HOVAISS, Antonio. Introdução. In: Reunião, ANDRADE, Carlos Drummond de, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1973.
- 21 HUIZINGA, Johan. Homo ludens, Editora Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.

- 22 JAKOBSON, Roman. In: LE GUERN, Michel, Semântica da Metáfora e da Metonímia, Livraria Telos Editora, Porto, Portugal, 1973.
- 23 JASPERS, Karl. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 24 KIERGAARD, Sörem. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 25 LAFETÁ, João Luĩs. A Crítica e o Modernismo, Livraria Duas Cidades Ltda., São Paulo, 1974.
- 26 LE GUERN, Michel. Semântica da Metáfora e da Metonímia, Livraria Telos Editora, Porto, Portugal, 1973.
- 27 LIMA, Luiz Costa. Lira e Antilira, Livraria Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- 28 MARTINS, Hêlcio. A rima em Carlos Drummond de Andrade, Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1968.
- 29 MÜLLER, Max. In: MOISÉS, Massaud, op. cit.
- 30 MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários, Editora Cultrix, São Paulo, 1978.
- 31 MOLES, Abraham. In: COELHO NETO, J. Teixeira, op.cit.
- 32 MARQUES, Osvaldino. Ensaio Escolhidos, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- 33 MEUMANN, E. In: MARQUES, Osvaldino, op. cit.
- 34 NIETZSCHE, Friedrich. In: BARRET, Willian, op. cit.
- 35 PAZ, Octávio. Signos em Rotação, Editora Perspectiva, São Paulo,

- 36 PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia, Editora Cultrix, São Paulo.
- 37 PORTELLA, Eduardo. Fundamento da Investigação Literária, Biblioteca Tempo Universitário, Rio de Janeiro.
- 38 RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da Obra Literária, Forense, Rio de Janeiro, 1968.
- 39 RICHARDS, I.A. In: MOISÉS, Massaud, op. cit.
- 40 RODRIGUES, Geraldo. Introdução Estética ao Estudo da Literatura, Rio de Janeiro, 1943.
- 41 ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto, Perspectiva, São Paulo, 1969.
- 42 SANTANA, Afonso Romano. Drummond, o Gauche no Tempo. Lia Editor S.A., Rio de Janeiro, 1972.
- 43 SANTOS, Wendel. Crítica Sistemática, Ed. Oriente, Goiânia, 1979.
- 44 SCHÜLLER, Donald. A Palavra Imperfeita, Editora Petrópolis, Petrópolis, 1979.
- 45 SKOLEN, . In: BARRET, Willian, op. cit.
- 46 TELES, Gilberto Mendonça. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Seleção em Prosa e Verso, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1973.
- 47 TELES, Gilberto Mendonça. A Estilística da Repetição, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro.

- 48 VILELA, Mário. Introdução. In: LE GUERN, op. cit.
- 49 WALPOLE, Hugh. Semantics, W.W. Norton & Co., New York. In: MARQUES, Osvaldino, op. cit.
- 50 WELLEK, René e Warren. Teoria da Literatura, Publicações Europa América, Lisboa, 1975.