



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
CULTURA, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS

DRUMMOND: PELO ÂMAGO DE TUDO

JOANNI APARECIDA CARVALHO MIRANDA

VITÓRIA DA CONQUISTA-BA

2022

DRUMMOND: PELO ÂMAGO DE TUDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do grau de mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagens e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias

VITÓRIA DA CONQUISTA-BA

2022

M643d Miranda, Joanni Aparecida Carvalho.

Drummond: pelo âmago de tudo. / Joanni Aparecida Carvalho
Miranda, 2022.

107f.

Orientador (a): Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura,
Educação e Linguagens- PPGCEL, Vitória da Conquista, 2022.

Inclui referências: f. 104 – 107.

1. Carlos Drummond de Andrade – Memória. 2. Literatura
Brasileira. 3. Metapoesia. 4. Cidade - Itabira. I. Dias, Márcio Roberto
Soares. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de
Pós -Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens- PPGCEL.
III. T.

CDD: B869

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias (Orientador)

Prof. Dr. Diógenes Cândido de Lima

Prof. Dr. Halysson Frankleynyelly Dias Santos

**Aos meus pais,
Alberto (*in memoriam*) e Marilene,
com amor e gratidão.**

**Aos meus sobrinhos,
Vitor Henrique, Nycole Maria e Beatriz,
todo amor.**

AGRADECEIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, pelo dom da vida e da fé. E a Nossa Senhora Aparecida, por todos os motivos guardados na fé e na oração, diariamente.

Agradeço a minha família, por tudo.

Agradeço a tia Márcia, pela acolhida na primeira noite em Vitória da Conquista.

Agradeço à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pela viabilização e concessão de licença das minhas atividades profissionais durante a vigência do Curso de Mestrado e pela ajuda de custo mediante a outorga da bolsa de estudo.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, com os quais pude adquirir e aprofundar conhecimentos, especialmente a professora Adriana Maria de Abreu Barbosa.

Agradeço aos colegas do mestrado, pela boa e alegre convivência, enquanto nos foi possível, em especial a Ana Paula, Ednelza, Jussiara e Mariana.

Agradeço às colegas e amigas, Glória e Leonela, pelo incentivo e preciosa amizade.

Agradeço às colegas e amigas da Secretaria Setorial de Cursos de Jequié, em especial Juliana, Laura, Thea e Viviam, pela torcida e carinho.

Agradeço à professora Daniele Farias Freire Raic, pela escuta generosa e por compartilhar seus conhecimentos não só para este trabalho, para a vida.

Agradeço, com muito apreço, ao professor Andre Luiz Faria, pelo incentivo e apoio incondicional, quando ainda nem sabíamos ao certo onde iríamos chegar. Chegamos aqui, sou-lhe muito grata por isso.

Agradeço ao meu orientador, professor Márcio Roberto Soares Dias, exímio conhecedor da obra de Drummond, que conduziu esta orientação de maneira inteligente e humana.

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

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

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

*Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
braços do não saber. Ó fabuloso
mudo paralítico surdo nato incógnito
na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.*

*No duelo das horas tua imagem
atravessa membranas sem que a sorte
se decida a escolher. As artes pétreas
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 noutro 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, voos! 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, latente
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:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo.*

(“Canto órfico, Fazendeiro do ar”¹)

¹ A partir daqui, todos os poemas citados de Drummond fazem parte da coletânea *Nova reunião*: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

RESUMO

Esta dissertação orienta-se por uma leitura da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade, através da qual sobressai uma análise da reflexão que o poeta faz acerca da poesia e do lugar do poeta na sociedade moderna, evidenciando-se, sobretudo, a relação, predominantemente problemática, entre o eu e o mundo, bem como o entrecruzamento dramático das tensões, inquietações de um poeta desconfortável diante da obrigatoriedade das certezas, porém, condizente com os paradoxos, contradições, porque o que parece interessar a Drummond é justamente esse jogo de entrelaçamento de signos contrários. Talvez esta seja a sua base ao indagar sobre a poesia, sobre o que ela afirma, objetiva, ou sobre os enigmas que ela suscita. Nesta perspectiva, são analisados os poemas “O elefante”, do livro *A rosa do povo* (1945), e “Oficina irritada”, do livro *Claro enigma* (1951). Com efeito, a reflexão lançada sobre a poética drummondiana, toma uma dimensão de caráter memorialístico, que traz um tom profundamente marcado pela inquietude, pelo apelo da dúvida, pelo sentimento de culpa. Esse período, considerado de autoanálise mais aguda, faz a poesia resvalar em Itabira e tudo que a cidade representa, para o poeta, na recriação de seu passado. Para confluência dessa abordagem, nos debruçamos sobre a análise do poema “Viagem na família”, do livro *José* (1942).

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade. Literatura brasileira. Memória. Cidade. Metapoesia.

ABSTRACT

This dissertation is guided by a reading of the lyrical work of Carlos Drummond de Andrade, through which an analysis of the poet's reflection about poetry and the poet's place in modern society stands out, highlighting, above all, the relationship, predominantly problematic, between the self and the world, as well as the dramatic intersection of tensions, concerns of a poet uncomfortable in the face of the obligatoriness of certainties, however, consistent with the paradoxes, contradictions, because what seems to interest Drummond is precisely this game of intertwining of opposite signs. Perhaps this is his basis when inquiring about poetry, about what it affirms, objectively, or about the enigmas it raises. In this perspective, the poems "O elephant", from the book *A rosa do povo* (1945), and "Oficina irritada", from the book *Claro enigma* (1951) are analyzed. Indeed, the reflection launched on Drummond's poetics takes on a dimension of a memorialistic character, which brings a tone deeply marked by restlessness, by the appeal of doubt, by the feeling of guilt. This period, considered one of more acute self-analysis, makes poetry slip into Itabira and everything that the city represents, for the poet, in the recreation of its past. For the confluence of this approach, we focus on the analysis of the poem "Viagem na família", from the book *José* (1942).

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade. Brazilian literature. Memory. City. Metapoetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	15
Na praça de convites.....	15
A fuga da fuga, o exílio.....	16
Eis meu pobre elefante	24
CAPÍTULO II.....	59
A tela contemplada	59
Uma pedra no meio do caminho ou apenas um rastro, não importa.....	61
Porque a plástica é vã, se não comove	66
CAPÍTULO III	79
Pretérito mais-que-perfeito.....	79
Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração	80
Toda história é remorso	87
CONSIDERAÇÕES	102
REFERÊNCIAS	104
FIM	107

INTRODUÇÃO

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

(“No meio do caminho”, *Alguma poesia*)

A ocorrência do debruçar-se angustiante da poesia sobre si mesma, questionando sua razão de ser e o seu lugar na sociedade, não é prerrogativa da modernidade. Essa experiência apresenta-se de forma mais acentuada a partir do Romantismo e no decorrer do século xx manifesta-se de maneira mais notória e constante. O movimento em direção a uma sensibilidade aguda de autorreflexão, visto sob a perspectiva da arte moderna, expõe uma estreita ligação com a ruptura estabelecida entre o artista moderno e sua época. Não se ajustando às engrenagens da máquina capitalista, mas consciente de sua situação enquanto peça integrante dessa engrenagem, mesmo que sob sua recusa, o artista nutre forte descrença e desobediência às exigências de um sistema regido por valores utilitaristas, experimenta os efeitos sombrios da exclusão e se propõe a engendrar e reconstruir, por meio de um processo criativo, um período anterior à ruptura que se estabeleceu entre sua arte e o mundo. Quanto mais lúcido e consciente o artista, mais intenso o desassossego sobre o seu ofício.

Carlos Drummond de Andrade, ao longo da sua obra lírica, expressa esse anseio de redescobrir um nexos entre as coisas díspares de um “mundo desintegrado”, de tentar resgatar a “unidade áurea” perdida entre a palavra e o mundo, que o leva a uma pulsão reflexiva ao indagar, reiteradas vezes, sobre a poesia e o lugar do poeta no mundo moderno. Mas o interesse em uma restauração simbólica que daria acesso ao Mundo, não se realiza, no entanto, senão como uma busca. É a procura por uma palavra que seja ela mesma a senha para atingir o outro, que mobiliza e estrutura a poética de Drummond. Uma palavra ausente,

periférica, que circula em torno de si mesma, “pelo âmago de tudo, e no mais fundo”, amalgamando-a à linguagem que utiliza. Com efeito, a impossibilidade de alcançar o objeto que designa, vivendo, no seu retorno insistente dessa espécie de circularidade e de impasse que atravessa, por exemplo, o poema “No meio do caminho”, intensifica outro movimento que se dá em direção ao aprofundamento da exploração do espaço e do tempo ao seu redor. O espaço corresponde ao cenário físico em que se estabelecem os conflitos e as transformações na percepção da arte e o declínio da vida provinciana decorrente da vivência no “vasto mundo”. A ênfase recai sobre as relações entre as palavras e os lugares geográficos, lastreadas nos deslocamentos operados sob a mediação da memória, tendo como eixo central a cidade de Itabira, tema de caráter afetivo que alimenta parte substancial da lírica drummondiana. O tempo, por sua vez, marcante no relato autobiográfico ou memorialístico, não se restringe a uma contagem cronológica de eventos passíveis de serem datados, mas como característica específica do ato de rememorar, de evocar o registro subjetivo do tempo vivido.

O poeta percebe o inexorável processo de efemeridade que o tempo a tudo inflige. Tal percepção, que manifesta a presença de um relacionamento tenso entre o eu, o mundo e a arte, retido por meio da ênfase no confronto entre o desejo de dizer o mundo e as reflexões profundas sobre as coisas efêmeras, também se expressa nas questões não resolvidas da família, no relacionamento com o pai, no remorso, no sentimento de culpa, na “fotografia na parede” que impelem o poeta à volta de um passado que o interpela a cada passo.

Na madureza, as reflexões tomaram proporções de caráter existencial e metafísico, que buscam atingir as camadas mais profundas do ser por meio da agudeza de sua poética. São outras as inquietações e, ao mesmo tempo, são as mesmas, já aludidas por Antonio Candido. Dentro dessa ordem de inquietação intrinsecamente moderna Drummond toma para si o poder de questionamento da poesia para refletir sobre ela mesma e sobre o lugar do poeta na sociedade moderna, numa dimensão com ressonância na memória, fluxo de tonalidades afetivas.

Sob esse escrutínio, no primeiro capítulo deste trabalho trazemos a análise do poema “O elefante”, do livro *A rosa do povo* (1945). Neste capítulo, no disfarce do precário elefante, o poeta oferece uma vasta e complexa reflexão sobre a criação poética e a sobrevivência da poesia, representada pela construção e pela caminhada do elefante na cidade moderna. Ao sair pela rua, o elefante é confrontado com um contexto histórico marcado, em nível internacional, pela violência de conflitos ideológicos, e no plano nacional, sobretudo pela instauração da ditadura varguista, resultados da Segunda Guerra Mundial que chegava ao fim naquele ano, 1945, em que foi publicado *A rosa do povo*, escrito entre 1943 e 1945. Ainda nesse contexto,

ocorrem, de forma tardia na América Latina, as transformações e implicações na vida do homem suscitadas pelo advento da grande indústria, submetendo inclusive a arte ao mecanismo de reprodução técnica e à exaustão, em virtude dos interesses capitalista. O cenário é projetado pelo intenso ritmo da multidão – agora também peça da engrenagem que movimenta a linha de produção – que, apressada, é indiferente à presença do elefante. Em cada verso analisado, vai-se construindo a ideia de impossibilidade de adequação do poeta, da poesia, à realidade da cidade moderna, ao mesmo tempo em que se desentranham do poema os procedimentos, as hesitações, os paradoxos e obstáculos que emergem pela busca da palavra, da expressão-chave, que atenda ao forte desejo do poeta de aproximação, de integração com o outro.

O segundo capítulo, cuja análise é feita sobre o poema “Oficina irritada”, de *Claro enigma* (1951), tem como elemento fomentador a violência, o desejo lancinante de ferir. Se, em “O elefante”, o poeta, meticulosamente, constrói sua arte de maneira que ela possa ser aceita, reconhecida, vista, contemplada pelo mundo, pelos seus pares, em “Oficina irritada”, o poeta, em plena maturidade, constrói o poema à custa da irresignação e de uma surpreendente e excessiva violência, como estratégia na relação com o outro, com o leitor. Como se pretendesse problematizar a arte como um todo, da criação à recepção, e para isso se dispôs a usar símbolos e outras armas que afrontassem uma tradição simplificada e utilitarista que reduzia seus sentidos à expressão apenas do sublime. O poema não deleita apenas, também fere. Se, no poema “O elefante”, o eu lírico busca a integração – que se frustra – com o outro, em “Oficina irritada” o tom é da recusa de aproximação com o leitor burguês e tradicional. Esses opostos se articulam no ato paradoxal de aceitação e recusa do mundo moderno.

Na leitura a que nos propusemos, é perceptível notar elementos de versos do poema “No meio do caminho”, de *Alguma poesia* (1930), que reverberam por quase toda obra de Drummond, talvez não só pela insistente recorrência do signo-chave, a *pedra*, mas principalmente pela permutação deste signo em código para contrastar, ao longo do poema, a relação predominantemente problemática entre a criação poética e o outro.

O terceiro capítulo traz a análise do poema “Viagem na família”, do livro *José* (1942). O poema trata a presença de Itabira como o índice da busca pela unidade perdida do poeta consigo mesmo e com o grupo familiar dominado pela figura do pai, talvez por Itabira parecer estar intrinsecamente ligada a uma ideia de ser ela uma espécie de lugar da memória na poesia de Drummond, no qual estão armazenadas as coisas perdidas pelo poeta no escoar do tempo: a imagem da cidade natal, os antepassados, a história familiar, rostos, objetos, sentimentos, infância, um menino. A força que representa esse lugar teria como base a crescente

consciência do distanciamento vivido, aparentemente, entre o poeta e o pai. Itabira e tudo o que envolve a relação, a experiência familiar, mas, sobretudo, a figura do pai, teria o mesmo peso de importância no contexto das lembranças afetivas, indissociáveis. É a partir de “Viagem na família” que a figura do pai ganha maior dimensão. Nesse poema, o pai aparece em um cenário vazio, deserto, como uma sombra que conduz o filho, ao tomá-lo pela mão, a uma viagem ao passado. No período de publicação de *José*, os temas sobre memória eram atingidos pelo intenso individualismo do eu lírico, marcado nessa fase pela autoanálise, a dúvida, o profundo sentimento de culpa. No poema “Viagem na família”, esses sentimentos se confundem, explícita ou implicitamente, com a imagem da fotografia na parede. A imagem não é despropositada nem é desassociada da imagem do *gauche* ou das “mil faces secretas sob a face neutra” por ser, ela mesma, a chave que abre o baú de lembranças que vai, aos poucos, durante a viagem, convocando e povoando aquele deserto. Assim, nesta análise, são tomadas algumas imagens que acionam a memória do poeta e irrompem como se quisessem invadir o presente.

CAPÍTULO I

Na praça de convites

*Na rua escura o velho poeta
(lume de minha mocidade)
já não criava, simples criatura
exposta aos ventos da cidade.*

*Ao vê-lo curvo e desgarrado
na caótica noite urbana,
o que senti, não alegria,
era, talvez, carência humana.*

*E pergunto ao poeta, pergunto-lhe
(numa esperança que não digo)
para onde vai – a que angra serena,
a que Pasárgada, a que abrigo?*

*A palavra oscila no espaço
um momento. Eis que, sibilino,
entre as aparências sem rumo,
responde o poeta: Ao meu destino.*

*E foi-se para onde a intuição,
o amor, o risco desejado
o chamavam, sem que ninguém
pressentisse, em torno, o Chamado.*

(“O chamado”, *Claro enigma*)

Ao longo da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade, é possível perceber uma poética do espaço. Não se trata, porém, somente do espaço que subsiste na memória, na articulação com o tempo como característica específica da rememoração, constituída através da espacialização do tempo. A esse espaço sobrepõe o espaço físico, exterior, em que são apresentados os acontecimentos que, por sua vez, contribuem com a relação predominantemente problemática entre o eu lírico e o mundo, muitas vezes desencadeada pela tensão em face de aspectos considerados modernos nos espaços citadinos onde o poeta teve o curso de sua vida: Itabira, Belo Horizonte, Rio de Janeiro. Desafiado pelos novos elementos que passam a compor a paisagem de um mundo impactado pela cidade moderna, o poeta é impelido a confrontar-se com os movimentos das ruas, em que transeuntes acelerados, de

posturas padronizadas, mecânicas, são guiados pelo comportamento da massa que faz parte da engrenagem do mercado capitalista. Reiteradas vezes, o poeta assume um discurso resistente, irônico, melancólico frente à sociedade burguesa regida por valores utilitaristas em um sistema direcionado ao lucro, à objetividade das máquinas, insensível ao poeta, na medida em que este sai às ruas em busca de seus semelhantes e percebe a complexidade de se relacionar com o mundo moderno, com o caráter ambíguo da modernidade que se caracteriza pela consciência da temporalidade que se situa entre o efêmero e precário e o pleno e eterno. Na modernidade, quando a significação de cada coisa passa a ser aferida monetariamente, Drummond indaga sobre a situação da poesia neste contexto, reflete sobre a condição e o lugar do poeta na cidade moderna; no entanto, pergunta e resposta não são formuladas de maneira explícita, encontram-se espalhadas, mas não desorganizadas, seguindo suas próprias regras, na construção, no uso de sua palavra poética.

A fuga da fuga, o exílio

Parece que o poeta está predestinado, desde a Antiguidade, a uma problemática integração na vida da cidade. Desde que Platão, em uma passagem de “A República”, viu no poeta um elemento de perigo, de ruína para a cidade ideal, e o lançou para fora dos muros da urbe, o poeta sente-se destituído do seu ofício lírico e em conflito com o seu “estar no mundo”. Assim também considera Bosi (2000, p. 174) ao afirmar que “a condição do poeta expulso da república é agora um fato íntimo e insuperado”. O exílio imposto por Platão ao poeta, no entanto, não foi por desinteresse à poesia e à sua fruição estética, mas por considerar o poder da poesia sobre o espírito de tal maneira capaz de destruir os fundamentos da *polis*: “pois temos consciência do encantamento que ela exerce sobre nós” (PLATÃO, 2002, p. 473).

A expulsão, segundo Platão, justificava-se pelo fato de a representação que o poeta faz dos sentimentos e paixões intensos se constituir numa imitação de segunda mão, uma vez que as coisas do mundo sensível já seriam uma reprodução, simulacro da verdade suprema do mundo das ideias. Convém lembrar que, segundo o filósofo, a poesia não constituía um fruir inofensivo, mas uma experiência que poderia causar danos morais, visto que o poeta desempenhava o papel de formador de personalidade, mas não segundo os seus preceitos, antes pelo intenso poder da realidade que o circundava.

O poeta fomentaria, de acordo a visão platônica, a falta de bom senso na alma dos indivíduos, “lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor, que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só

produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade” (Platão, 2002, p. 304-305), o que, completa o filósofo, “enfraquece a razão”.

Os estudos sobre literatura, segundo Dias (2006, p. 28), talvez sem aperceber-se, validam e, de certa maneira, intensificam o discurso de Platão sobre o lugar do poeta na sociedade:

Primeiro porque reforça a ideia de aceitação apenas de uma poesia útil e com credenciais morais, que atue como veículo encomiástico dos valores da pátria. Mas vai muito além, uma vez que, na modernidade, essa postura significa a aceitação e proclamação de uma poesia oficial. (...) Segundo, porque, como filósofo grego, também propõe uma espécie hierarquia das formas de conhecimento (lembre-se que para Platão a filosofia constituía o meio autêntico para exprimir a verdade), dentro da qual a poesia ocuparia um papel periférico, pois, antes de se tornar poeta, qualquer indivíduo teria de ser, entre outras coisas, um filósofo, um historiador etc. – talvez, quem sabe, para exprimir sem equívocos “a” verdade. (DIAS, 2006, p. 28)

Consideramos, porém, que na modernidade o exílio do poeta se dá por outra ordem, a “perda da aura”. Em outras palavras, a substituição do tempo sublime pela mecanização, tanto dos objetos, como das ações dos indivíduos. O declínio da aura está ligado diretamente às mudanças ocorridas no movimento das massas pelo advento da máquina, que propaga a reprodução das coisas, a uniformização, provocando até mesmo a crise da arte.

Em suas considerações sobre a reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (2019) afirma que a obra de arte sempre foi passível de reprodução, mas com a reprodução técnica ela pôde ser reproduzida à exaustão e aos milhares. Nesse tipo de reprodução, por mais perfeita que ela seja, se igualando à produção original, para Benjamin, uma coisa se perde: “o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração” (BENJAMIN, 2019, p. 56).

Por meio do processo de reprodução técnica, a obra de arte submete-se ao sistema capitalista de reprodução em massa. Para o mercado, então, a obra de arte deixa de ser algo cultuado, divino, único, para se tornar um produto, elemento de fetiche, decorativo, que deixa de representar uma experiência única, de deslumbramento, convertendo-se em objeto de consumo como qualquer outro produto. Sendo objeto de consumo, também pode ser descartada, dispensada, trocada por outro objeto qualquer, podendo seguir de uma a outra pessoa sem nela despertar, de fato, algum interesse.

Benjamin (2012) discute também sobre o valor de culto de uma obra de arte e seu valor de exposição, e diferencia esses valores observando que o valor de culto estaria, então, relacionado à função de magia da obra de arte, que faz com que ela se afaste da visão; sua

importância estaria no sentido da própria existência e não na necessidade de ser vista, ao contrário do valor de exposição, que ocorre justamente por sua exponibilidade:

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver a história do seu decurso na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. (BENJAMIN, 2012, p. 187)

Desse modo, com o advento da reprodução técnica, a obra de arte desloca-se a lugares e alcança um número maior de indivíduos que antes não podiam ter acesso à obra, enquanto original, seja por questões econômicas seja pela impossibilidade de frequentar espaços em que a obra de arte pudesse ficar exposta, como os museus, por exemplo:

(...) a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor (...). A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao livre, deixa-se apreciar em um cômodo. (BENJAMIN, 2019, p. 56-57)

Sobre o fenômeno do declínio da aura, com base em textos benjaminianos, Dias (2009) reflete, sobretudo, a respeito dessa existência simultânea de ideias, mutuamente opostas:

Se, por um lado, é evidente no pensamento benjaminiano a consideração negativa da aura – quando entendida como uma espécie de mistério imperscrutável que instaura uma distância opressiva e dominadora entre o observador e a obra, por outro lado é também notória (muito embora pouco lembrada) a presença de um sentimento nostálgico em relação à obra de arte como um espaço privilegiado de recriação de uma experiência – já em vias de completa extinção – insólita e singular para o expectador: a obra de arte, na medida em que preserva o mistério e a inacessibilidade (a distância), revela-se objeto capaz de trazer de volta, na forma de reminiscência, um tempo (utópico) em que os homens e as coisas que compunham o mundo conviviam numa relação de profundo equilíbrio (Cf. Jameson, 1985, p. 65-66). Mais que contorno iluminado, a aura expressaria também um sentido do mundo, um tangenciar súbito, fulminante, um confluir breve e histórico entre a profundidade das coisas e uma captura da vida possível (Cf. Benjamin, 2000, p. 103-149). (DIAS, 2009, p. 96)

Porém, com o mercado capitalista a obra de arte não exerce mais sobre os indivíduos o poder e a influência temida por Platão – como mercadoria a arte perde esse caráter. Perde sua condição de culto e sua tradição:

O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico. (BENJAMIN, 2019, p. 56)

Nesse tempo que privilegia a reprodução da arte com a finalidade de fomentar o consumo visando o poder de liquidez, o poeta sente-se desolado. O rompimento com a tradição acaba por afetá-lo consideravelmente já que o destitui de uma parte de si mesmo que significava o entendimento sobre o próprio ofício.

Com efeito, o advento da máquina trouxe também implicações para a vida do homem comum, engendradas principalmente pela mudança dos modos de produção, de artesanal para industrial. A vida pública e a privada dos indivíduos, que antes seguiam o ritmo dos modos de produção artesanal realizada no campo – lenta e tranquila –, com a industrialização no século XIX e a economia capitalista, são tomadas pela crescente aceleração da sociedade industrial, alterando o cotidiano e rompendo, conseqüentemente, com a tradição.

Lançado ao espaço da cidade moderna, o homem tornou-se um instrumento da indústria, tal qual uma peça da engrenagem que movimenta a linha de produção que, como qualquer outra entrosa, é passível de desgaste e substituição.

Esse contexto acentuou as disparidades entre o campo e a cidade: enquanto o campo se colocou como espaço das relações sociais e emocionais, das relações de vizinhança, do contato com o outro, da uniformidade dos acontecimentos, a cidade teve de lidar com as constantes trocas econômicas que envolvem a inserção num ritmo de vida mais intenso, caracterizado pela exacerbação dos estímulos nervosos provocados por movimentos como atravessar uma rua, virar uma esquina ou espiar de uma janela de apartamento²; avultavam-se, dessa forma, impressões rápidas e diferentes.

² A forma como o homem privado vê a multidão nos é esclarecida em um pequeno conto de E. T. A. Hoffman – o último que escreveu. Intitula-se “A janela de esquina do primo”. Foi escrito quinze anos após o conto de Poe e talvez seja uma das primeiras tentativas para captar a cena de rua de uma cidade grande. As diferenças entre os dois textos merecem ser notadas. O observador de Poe olha através da janela em um recinto público; o primo, ao contrário, está instalado em seu ambiente doméstico. O observador de Poe sofre uma atração que, finalmente, o arrasta no turbilhão da multidão. O primo de Hoffman na janela de esquina é paralítico; não poderia seguir a corrente, nem mesmo se a sentisse na própria pessoa. Está, antes, acima desta multidão, como sugere seu posto de observação no apartamento. (BENJAMIN, Walter. 2000, p. 122)

O tempo se tornou insuficiente para registrar a compreensão sobre certas imagens, devido à velocidade de determinadas impressões sofrerem transformações frequentes e ininterruptas.

Tal reflexão está presente no pensamento de George Simmel (1973) que, em *A metrópole e a vida mental*, sinaliza para o ponto central do modo da vida moderna, caracterizada por uma tensão crescente entre o interior e o exterior. Simmel parte do princípio de que a base psicológica do homem na metrópole consiste em uma intensificação dos estímulos nervosos, resultante das alterações bruscas e ininterruptas entre os estímulos exteriores e interiores:

O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível — enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. Estes últimos se enraízam nas camadas mais inconscientes do psiquismo e crescem sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos. O intelecto, entretanto, se situa nas camadas transparentes, conscientes, mais altas do psiquismo; é a mais adaptável de nossas forças interiores. Para acomodar-se à mudança e ao contraste de fenômenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior; ao passo que é somente através de tais transtornos que a mente mais conservadora se poderia acomodar ao ritmo metropolitano de acontecimentos (SIMMEL, 1973, p. 12).

A economia monetária e a prioridade da “mente moderna” (usando a expressão de Simmel), focadas tão somente para o cálculo sobre as trocas de mercadorias, estão irremediavelmente vinculadas, são inerentes. Esse sistema de concentração da troca divide a mesma atitude de considerar trivial ocupar-se das relações com os homens e as coisas, firmando certa dureza desprovida de qualquer tipo de atenção voltada em direção ao outro, “é indiferente a toda individualidade genuína, porque dela resultam relacionamentos e reações que não podem ser exauridos com operações lógicas” (SIMMEL, 1973, p. 13).

Dáí resulta que o indivíduo da cidade moderna – diferentemente do homem do campo, cuja vida mais sensível seria marcada pelas relações emocionais fundadas em sua

individualidade – teria desenvolvido uma espécie de atitude *blasé*³ diante da vida, alheando-se e se tornando indiferente aos estímulos. A atitude *blasé*, segundo Simmel (1973), seria uma reação à interiorização da economia monetária e ao aspecto nivelador do dinheiro como o denominador comum para toda espécie de valores, “pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de ‘quanto?’” (SIMMEL, 1973, p. 16).

A atitude *blasé* equivaleria à indiferença proporcionada pelo dinheiro, que retira “a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1973, p. 16). Com isso, o indivíduo além de ser considerado como peça da engrenagem, também passa a ser visto como um número, um elemento que por si só já é indiferente.

Todo esse contexto faz avultar a ideia de impossibilidade de adequação a essa realidade predominante na cidade moderna. Enquanto o homem comum, representativo das grandes massas, depara-se com o esfacelamento de sua individualidade, o poeta, por sua vez, vê a obra de arte ser transformada em produto de consumo, com seu valor definido na forma de preço ditado pelo mercado. No entanto, a poesia sequer corre esse risco por não estar inserida na estrutura de produção monetária. Conforme sinaliza Paz (2001),

todas as artes, especialmente a pintura e a escultura, por serem formas, são *coisas*, por isso podem ser guardadas, vendidas e transformadas em objeto de especulação monetária. A poesia também é coisa mas é muito pouca coisa: está feita de palavras, uma lufada de ar que não ocupa lugar no espaço. (PAZ, 2001, p. 143)

Ciente do seu deslocamento, mais uma vez lançado às margens da cidade, o poeta tenta resistir com um discurso de oposição aos valores utilitaristas, diante das mudanças, por conseguinte, de acordo com sua maneira de perceber o mundo.

Insubmisso ao seu não lugar e à sua condição de indivíduo dispensável às engrenagens do mundo moderno, sendo a palavra seu objeto de apreensão do mundo, o poeta se propõe a manejar sua poesia como instrumento de uma percepção mais incisiva do real e sobre ela

³ “Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana. Portanto, as pessoas estúpidas, que não têm existência intelectual, não são exatamente *blasé*. Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força.” (SIMMEL, 1973, p. 16)

mesma. Nessa senda, o poeta Carlos Drummond de Andrade articula, através da palavra, a fabricação de uma imagem impregnada de teor histórico; seus versos traduzem a experiência do poeta *gauche*, angustiado diante da realidade circundante, em que a individualidade do sujeito moderno se encontra cindida, o que faz com que sua poesia apresente as marcas do conflito entre o eu lírico e o mundo.

A angustiante reflexão da poesia sobre si mesma, indagando sobre sua razão de ser e o seu lugar na sociedade, manifesta-se de forma mais sistemática, mais constante e flagrante no contexto dos movimentos modernistas. Na poesia de Carlos Drummond de Andrade, já em seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), encontram-se poemas que problematizam a possibilidade e impossibilidade da poesia enquanto matéria de si mesma: “E o vento brinca nos bigodes do construtor” (“Construção”); “A mão que escreve este poema/ não sabe que está escrevendo” (Poema que aconteceu); “canta uma cigarra que ninguém ouve/ um hino que ninguém aplaude” (“Nota social”); “gastei uma hora pensando um verso/ que a pena não quer escrever” (Poesia); “Desconfio que escrevi um poema” (“O sobrevivente”); “Meu verso é minha consolação” (“Explicação”). E ainda o poema “No meio do caminho”, que, para Correia (2015, p. 45), “assume o valor de metáfora de seu percurso” poético⁴.

Porém, em *A rosa do povo* (1945), quando o período histórico é marcado pela Segunda Guerra Mundial e sua sensibilidade parece mais atenta às injustiças produzidas pelo capitalismo, o poeta desenvolve de forma mais aguda a autorreflexão, não somente com a finalidade de a poesia questionar a si mesma, mas de questionar o próprio lugar do poeta no mundo moderno em que a sociedade é regida por valores utilitaristas.

Segundo Simon (1978), esse artifício poético evidencia, por consequência, a crise do verso, que se revela como a crise da produção artesanal em motivo da revolução industrial:

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

⁴ Aqui caiba, talvez, uma breve consideração sobre o poema “Explicação”, no qual se revela a nítida tensão entre os espaços do campo e urbano, denunciando o conflito entre a decadência de uma ordem por vezes estritamente patriarcal (“Ah, ser filho de fazendeiro!) e o chamamento de uma cidade moderna em ascensão. O poeta refere-se a projetos diferentes de arquitetura como se refletisse sobre o declínio de uma rígida economia patriarcal (“A casa colonial da fazenda”) que não resiste ao inevitável crescimento da industrialização (“Aquele casa de nove andares comerciais/ é muito interessante”). Culminando com os versos enigmáticos que possivelmente marcam de forma aguda o dilema do poeta de estar entre dois mundos e a percepção de não pertencer a lugar nenhum ou de pertencer a um não lugar: “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador.” Sobre esse poema, Candido (2017, p. 90) diz que “a atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona”.

Em “O elefante”, Drummond assume uma narrativa que pretende se comunicar como um metapoema. O poeta extrai de seu repertório lírico elementos característicos de sua obra – recursos de construção, símbolos, imagens, a persona *gauche* – para dar consistência à sua abordagem, que perpassa desde a construção da imagem poética até a recepção em contato com a rua, com a multidão. No entanto, a comunicação não se realiza; pelo contrário, o discurso poético é marcado pelo desajustamento do poeta frente ao isolamento, à indiferença, à solidão na cidade moderna.

O poema “O elefante” é iluminado por Simon (1978) sob a perspectiva de articulação entre o plano do conteúdo e o da expressão, em que se alteram trechos de abertura comunicativa e momentos de fechamento, a partir do processo de reflexão crítica sobre a prática participante de Drummond, que ela considera poder ser encontrada em “O elefante”. Segue uma divisão imposta pelo poema – cinco partes irregulares, quanto ao número de versos –, uma vez que essa disposição obedece à evolução do processo da “construção da lírica social”, a que se refere:

Todas essas direções da reflexão crítica sobre a prática participante podem ser encontradas no poema “O elefante”, cujo processo de construção se realiza numa adequação perfeita entre os planos da expressão e do conteúdo: se o plano do conteúdo desenvolve-se como metalinguagem do processo de construção lírica social, com todas as tensões que o percorrem, o plano da expressão configura-se como ícone dessas tensões, na medida em que oscila entre uma abertura ao referencial (função comunicativa) e um fechamento em direção da própria mensagem (função poética). (SIMON, 1978, p. 75)

Por outro lado, Villaça (2006) observa o poema sob o ponto de vista do símbolo poético, no qual se encaixa a disposição participativa, buscando a articulação entre o realismo e o veio mitopoético:

A incisiva afirmação de um símbolo e as muitas ressalvas na sua produção de sentido são os termos do conflito dos melhores poemas de *A rosa do povo*. Se o realismo de Drummond não lhe permite escamotear a enormidade da tarefa, seu veio mitopoético não abdica do esforço das construções simbólicas, nas quais a circunstância do *precário* é a contraface necessária para a imagem do *possível*. A melhor encenação desse conflito fundamental está em “O elefante”. (p. 60)

Ainda para Villaça, a fórmula para definir o processo de apreensão dos símbolos pode ser entendida nos versos “alma que se disponha/ a recolher em si/ desse corpo sensível/ a fugitiva imagem”:

Em que tratado estético ou teoria da recepção encontraríamos uma síntese tão bem sucedida da fenomenologia simbólica, apontada na articulação entre a oferta material e o percurso anímico/imaginativo – duplicidade com que a linguagem dos símbolos labora para o efeito da pretendida unificação, contando, para isso, com a significação que deverá obter *com* e *no* destinatário seu? (VILLAÇA, 2006, p. 68)

Sob outras perspectivas dos símbolos, na Índia e no Tibete, o elefante é o animal suporte do mundo: o universo descansa sobre o lombo de um elefante, assim como uma esfera sobre quatro pilares. Essa significação atrai as apreensões de Drummond, sentimentos de culpa social, inquietações, tensões entre o “eu” e o “mundo”:

“tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”
 (“Sentimento do mundo”, *Sentimento do mundo*)

“teus ombros suportam o mundo
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança”
 (“Os ombros suportam o mundo”, *Sentimento do mundo*).

Há, também, os elefantes de guerra que, na história militar da Antiguidade, foram usados como armas. Os elefantes eram treinados para não ficarem assustados com fortes estrondos, tinham as presas afiadas e carregavam um punhal na tromba. Usavam argolas de bronze nas patas para evitar que os tendões fossem cortados no campo de batalha. O elefante do poeta vai, com passo desastrado, sem esmagar as plantas no campo de batalha.

“O elefante” encarrega-se de assumir os olhos do poeta ante os sentidos de uma não adequação ao “mundo enfastiado”, às desigualdades e aos conflitos sociais, à exploração capitalista, à desumanização crescente. Desde a primeira leitura, nos permite demarcar um mapa conotativo do movimento do eu lírico no espaço e no tempo em que o poeta escreve, em tempos de fins de guerra, de um cenário de horror que se projeta no mundo em crise. Ao mesmo tempo essa perspectiva é simultânea à pesada carga de insatisfação do poeta com a palavra, com o mundo, consigo mesmo, quando, tematicamente, fala sobre o lugar solitário do indivíduo.

Eis meu pobre elefante

O Elefante

Fabrico um elefante
 de meus poucos recursos.
 Um tanto de madeira
 tirado a velhos móveis
 talvez lhe dê apoio.
 E o encho de algodão,
 de paina, de doçura.

A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível

a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos.
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

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

Composto de cinco partes, “O elefante” dobra-se em narrativa, num tom prosaico, embora os traços e os elementos sejam poéticos. Em outras palavras, o tema do desencontro entre poesia, poeta e povo não é tratado liricamente, sob as espécies de uma linguagem sintética, centrada tão só na aparição e na nomeação das suas figuras. Ao contrário, o que temos é um desenrolar de situações existenciais, num *continuum* de ideias que fluem através do poema. Uma sequência no tempo e no espaço, que é necessário pontuar e percorrer.

O eu lírico, espécie de artesão, narra em primeira pessoa o seu trabalho de fabricar um elefante. Logo se percebe a precariedade dos materiais de que dispõe para essa fabricação, ao iniciar o trabalho de maneira “imprecisa”, “improvisada” e “insegura”. Os recursos usados nessa construção parecem ser retirados do próprio espaço onde se encontram objetos talhados ou modelados, como o mundo da arte e do artefato de modo geral. A fabricação do elefante, que se dá como uma *bricolagem*, parece compor uma estética alegórica que é própria da modernidade. Seguindo uma enumeração caótica e heterogênea, o artesão dá ao seu elefante ares de leveza e doçura ao enchê-lo de paina e algodão, ao mesmo tempo em que, ao fixar partes do elefante com cola, denuncia a duvidosa resistência. Abarcando natureza e história, certo da proeza de sua arquitetura, deposita nos olhos do elefante a parte mais fluida e permanente. Sem hesitar, apresenta o elefante pronto para sair à procura de amigos pela rua povoada, mas sem alma. O elefante, com passadas inseguras, agora um caminhante, defronta-se com o mundo onde deverá encontrar o seu significado. Volta à noite, fatigado, com as patas vacilantes, sem encontrar o de que carecia e desmancha-se em pó. Desmontado, revela-se um segredo: o ser fabricado é o próprio fabricante, que promete voltar à situação inicial no dia seguinte.

O breve resumo permite perceber a riqueza dos seus significados, que não se atingem de repente, de uma vez por todas, mas são construídos ao longo do tempo no qual o poema-narrativa vai sendo elaborado.

Quando o poema se abre, iniciando-se com o dístico “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos”, é lançado o seu *leitmotiv*, expresso pelos termos “fabrico” e “recursos” que sintetizam a apreensão drummondiana do seu tempo histórico: não se trata de uma reprodução técnica; a construção é precária.

Os versos seguintes, “Um tanto de madeira/ tirado a velhos móveis/ talvez lhe dê apoio”, confirmam a precariedade da construção: em contraste com a reprodução técnica, o poeta recorre a “velhos móveis” para dar apoio ao seu elefante, o que significa dizer que a “aura” desses móveis dá sustentação a esta fabricação, ao mesmo tempo em que suscita a memória, assinalada pelo termo “velhos”, que indica passagem de tempo, uso, e sinaliza

ocupação em espaços carregados de histórias, lembranças, mesmo que o espaço tenha permanecido o mesmo, constituindo um ambiente familiar.

Poderíamos dizer que o mesmo ocorre com a “mesa”, no poema “Indicações”: numa reflexão do poeta sobre a passagem do tempo, descreve a mesa não como um objeto dado, mas a registra como matéria da floresta, da natureza: sobre esta matéria foi experimentada a sensibilidade do eu lírico através de “cartas, artigos, poemas que dela saíram”:

Certas manchas na mesa, que não sabes se o tempo,
se a madeira, se o pó trouxeram consigo.
Bem a conheces, tua mesa. Cartas, artigos, poemas
saíram dela, de ti. Da dura substância,
do calmo, da floresta partida elas vieram,
as palavras que achaste e juntaste, distribuindo-as.

Sobre o verso “de meus poucos recursos”, há em Drummond, segundo Antonio Candido, “uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz” (2017, p. 69). Uma “pesada carga da insatisfação do poeta (mas nunca apenas dele) com a palavra, com as circunstâncias da vida, com o mundo, consigo mesmo”, diz Villaça (2006, p. 8). Por outro lado, há também o aspecto da ironia (romântica) que em Drummond leva à recusa, à negação da própria poesia, por vezes paradoxal, e que se refere a uma coisa e, ao mesmo tempo, ao seu contrário, como ocorre nos versos:

[...]

Sou eu, o poeta precário
[...]
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões e Capim;

[...]

(“O mito”, *A rosa do povo*)

Nesses versos do poema “O mito”, o poeta se considera precário, mas paradoxalmente reconhece a influência de poetas clássicos, típico da ironia romântica que não tem o propósito de persuadir, fazer rir ou ridicularizar, mas antes propiciar ao autor questionar, com certa distância, a estética necessária em relação à sua própria obra como um processo de vir a ser, como um devir, conforme argumenta Friedrich Von Schlegel segundo Clyde Ryals:

Na abundância fértil do mundo sensível, “um caos infinitamente fecundo”, tudo está em transformação: um ente torna-se algo para vir a ser algo mais; criado a fim de ser

descriado; é formado de modo a ser transformado. Portanto, todas as coisas ao mesmo tempo são e não são elas próprias, uma vez que estão em processo de se tornar alguma coisa mais do que são. (...) Este é o paradoxo básico da ironia romântica. Não existem (...) certezas neste mundo em fluxo porque não existe estabilidade; a única coisa constante é a própria mudança sem *télos*. (RYALS, 1990, p. 5, apud DIAS, 2009, p. 32)

Voltando ao poema “O elefante”, podemos perceber que, valendo-se de metáforas, o poeta trata de desvencilhar-se da possível ideia de estar construindo uma máquina, induzida pelo uso do termo “fabrico”. O poeta desautomatiza o seu elefante e o enche com coisas simples, “tirado a velhos móveis”, dando à sua fabricação caráter artesanal, o que insurge contra a fabricação em série das indústrias, pois fabrica “um” elefante; e com coisas leves, “algodão, paina, doçura”; ao mesmo tempo, essa colagem se torna complexa com o uso de materiais heterogêneos: orelhas (“pensas”, “como as mãos do caminhante da Máquina do mundo”, destaca Villaça [2006, p. 65]), tromba, presas, olhos, dando a ideia, como aponta Simon (1978), de fragmentação e impureza, traços caracterizadores da criação poética.

O poema, sinaliza Simon (1978, p 77), “fragmenta-se em períodos simples que, justapostos, representam a construção fragmentária do elefante poético. Em suma, uma sintaxe de ‘cola’ evidencia a precariedade da montagem.” De fato, a montagem apresenta-se de modo precário, no entanto, com o termo “doçura” o artesão dá ao elefante um toque de brandura, sinalizando que este animal gigantesco tem qualidade espiritual.

Ainda sobre os elementos que compõem o enchimento do elefante, ao referir-se à imagística de Drummond, Marlene de Castro Correia (2015) explica, de certo modo, a montagem heterogênea do elefante, como a ideia de fundir “algodão” e “paina”, coisas leves, à imagem pesada de um elefante:

É no próprio “reino das palavras” que Drummond instala a fábrica de associações, a sua faculdade imaginativa transformando a matéria prima das palavras “em estado de dicionário” – “sós e mudas” – em tessituras de imagens insólitas. (CORREIA, 2015, p. 35)

Em “O arco e a lira”, Otávio Paz, por sua vez, aponta que a ciência, com sua ação unificadora, mutila e empobrece os termos “pluma” e “pedra”, por convertê-los em unidades homogêneas ao reduzi-los à abstração do quilograma:

O mesmo não ocorre com a poesia. O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a

identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. (PAZ, 1982, p. 120)

O termo “enovela” presente nos versos “a tromba se enovela, / é a parte mais feliz / de sua arquitetura”, manifesta o humor do “eu todo retorcido”⁵, previsto no “Poema sete faces”, anunciado por “um anjo torto” que, já naquele momento, assinalava uma personalidade *gauche*, que não define o poeta, mas constitui aspectos da *persona* lírica.

“Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.”
(“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*)

Candido (2017, p. 72) destaca os termos “enrodilhados”, “tortos”, “retorcidos”, “para usar os epítetos com que o poeta designa a inadequação e, em consequência, o movimento de volta sobre si”. Para Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p. 17), “essa palavra ‘torto’ vai se repetindo até do ponto de vista metalinguístico, quando ele fala do verso que faz – verso retorcido –, ‘essa minha maneira retorcida e reticente’, ou quando diz: ‘o diabo espreita com seu olho torto’”. Sant’Anna conclui dizendo que vai se desenhando constantemente, na poesia de Drummond, “uma maneira morfológica, sintomática do modo tortuoso de ver e lidar com as coisas” (SANT’ANNA, 2004, p. 17).

Nos mesmos versos, “A tromba se enovela,/é a parte mais feliz/de sua arquitetura”, o termo “arquitetura” reforça o caráter de grande construção e sinaliza de maneira incisiva a relação do elefante com o espaço citadino, representativo da modernidade, das cidades com seus grandes prédios, edifícios, os quais são temas de alguns poemas de Drummond. Para Merquior (2012, p. 89), “o grande imóvel moderno oferece a Drummond um soberbo espaço lírico, cena exemplar para a denúncia do conteúdo reificado da vida contemporânea”.

Além disso, o termo “arquitetura” coloca o elefante no caminho da arte e intensifica a articulação entre essa “fugitiva imagem” e a experiência do mundo:

A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo; ela expressa e relaciona a condição humana no mundo. A arquitetura está profundamente envolvida com as questões metafísicas da individualidade e do mundo, interioridade e exterioridade, tempo e duração, vida e morte. (PALLASMAA, 2011, p.16)

⁵ “Um eu todo retorcido” é o título geral com que Drummond reuniu na *Antologia poética*, por ele organizada, os poemas de análise da personalidade.

Talvez, por essa apreensão da totalidade e ao mesmo tempo do isolamento presentes na modernidade, Carpeaux (1978) tenha percebido na poesia de Drummond símbolos da coletividade, como se os edifícios e as moradias em apartamento fossem “caixões de cimento armado”, como se o poeta novamente se deparasse com um obstáculo no meio de sua relação com o mundo:

A coletividade simboliza-se em grandes Edifícios, caixões de cimento armado; grandes Cidades, cristais sujos da época; e em Instituições, sem adjetivo. Expressões dum mundo que anda com a cara das classes conservadoras e com a parte posterior das grandes massas. Mundo que anda e passa. Tudo em movimento: o edifício roído pelos vermes; a cidade assediada pelos próprios habitantes; o mundo, alarmado de ruídos apocalípticos que os outros não entendem e que tornam confusa, aos ouvidos do poeta, a música das esferas que os outros também não entendem. (CARPEAUX, 1978, p. 149-150).

Um edifício riscado na praia, no poema “Edifício esplendor” (*José*), solidifica, aos olhos do poeta, a alienação dos indivíduos no interior das moradias típicas da cidade moderna, em que “As famílias se fecham/ em células estanques” e “O elevador sem ternura/ expele, absorve/ num ranger monótono/ substância humana”, como se, gradualmente, transmutasse as pessoas “em matéria amorfa, espécie de excremento de máquina, expelido como sobras de transformação industrial, num ritual marcado pelo som mecânico, monótono. (...) uma espécie de resíduo da urbe moderna” (DIAS, 2006, p. 43).

Na poesia de Drummond, destaca Dias (2006), “o binômio edifício/cidade ou edifício/mundo é – em virtude de essa edificação constituir espécie de habitação coletiva – elemento figurativo de um fenômeno tipicamente urbano: as grandes multidões” (DIAS, 2006, p. 44). No entanto, o elefante que se ergue ora como “máquina”, ora como “arquitetura”, mas que ainda não está pronto, não foi inserido, portanto, no confronto com as coisas do mundo moderno.

Em seguida, os versos “mas há também as presas,/ dessa matéria pura/ que não sei figurar” podem ser encontrados nas negações de “Procura da poesia” (*A rosa do povo*), quando o poeta pede para não invocar riquezas efêmeras:

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

Ou ainda nos versos de “Mário longínquo”, em *Lição de coisas*:

“No marfim de tua ausência
persevera o ensino cantante,
martelo
a vibrar no verso e na carta:
A própria dor é uma felicidade”.

Esta primeira parte do poema que descreve o processo de construção da imagem poética finda com os versos “E há por fim os olhos,/onde se deposita/a parte do elefante/mais fluida e permanente,/ alheia a toda fraude”, dando ênfase sobre a autenticidade dos olhos do elefante, “que só se confirma no encontro com um outro olhar” (VILLAÇA, 2006, p. 65).

Simon (1978, p.77) destaca que a oração relativa “onde se deposita” é índice da subordinação do poético aos “olhos” – registro objetivo do fato concreto. Em nota de rodapé, Simon (1978) enumera poemas de *A rosa do povo* nos quais aponta essa subordinação do poético:

Os “olhos”, como forma sensorial de registros objetivo dos fatos presentes, ocorrem com alta frequência nos poemas de índice participante: “olhos acesos” (“o medo”); “meu olho que ri e despreza” (“Nosso tempo”); “os olhos sabem e calam-se” (“América”); “Meus olhos são pequenos para ver” (reiterado no início de todas as 25 estrofes do poema “Visão 1944”); “só os olhos / no retrato, no mapa. Só os olhos / com o russo em Berlim” (“Com o russo em Berlim”); “estou cego e vejo. Arranco os olhos e vejo / Furo as paredes e vejo. Através do mar sanguíneo vejo.” (“Mario de Andrade desce aos infernos”); “surges a nossos olhos / pessimistas, que te inspecionam e meditam” (...), entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”). Inclusive, deve-se notar que a renúncia ao presente e apelo ao passado (memória) – pela impossibilidade de resolução do conflito poesia x mundo – é representada, em determinados momentos, através da recusa à própria visão. É o caso, por exemplo, dos poemas “Rola mundo” e “Desfile”: “Já não vale concluir / Se o melhor é deitar fora / a um tempo os olhos e os óculos. / E se a vontade de ver / Também cabe ser extinta, / Se as visões interceptadas, / E tudo mais abolido.”; “O rosto no travesseiro, / Fecho os olhos, para ensaio”. No poema “Retrato de família”, a palavra “olhos” aparece modificada pelo determinante “empoeirados”, atualizando a oposição com “olhos acesos” dos poemas engajados no presente. (SIMON, 1978, p. 77-78)

De fato, é possível encontrar uma recorrência no uso da palavra “olhos” em poemas de Drummond, e não só nos mencionados por Simon (1978). Alguns exemplos estão presentes nos versos de *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), estendendo-se até pelo menos *Claro enigma* (1951). Se listássemos alguns, ou mesmo os já citados, veremos que compõem entre si uma espécie de ladainha, como, por exemplo, o verso “Meus olhos são pequenos para ver”, reiterado no início das vinte e cinco estrofes do poema “Visão 1944”.

Na poesia de Drummond, “olhos” é um termo usado nas mais diversas e imprevisíveis situações, seja em um momento de aflição do sujeito, ou quando está pessimista em relação à vida (“Porém meus olhos/ não perguntam nada”, “Poema de sete faces”, *Alguma poesia*); numa crítica à elite intelectual brasileira das primeiras décadas do século XX (“Meus olhos brasileiros sonhando exotismos./ Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas./ Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa”, “Europa, França e Bahia”, *Alguma poesia*); ou na vivência interiorana em Minas Gerais, representativa da poética da “vida besta” (“Os olhos se perdem/ na linha ondulada/ do horizonte próximo/ (a cerca da horta)”, “Sesta”, *Alguma poesia*); seja no sentimento de culpa (“Decerto perdi os olhos,/ que tinha quando criança”, “Canto negro”, *Claro enigma*); ou na mistura mito e tempo moderno, ou no rancor misturado à ternura, natureza reflexiva e filosófica (“baixemos nossos olhos ao desígnio/ da natureza ambígua e reticente:/ ela tece, dobrando-lhe o amargor,/ outra forma de amar no acerbo amor.” “Rapto”, *Claro enigma*; “baixei os olhos, incurioso, lasso”, “A máquina do mundo”, *Claro enigma*).

Aparecendo com mais frequência em poemas de *A rosa do povo*, o uso da palavra “olhos” corresponde a um momento em que a poesia incorpora em si a matéria da realidade e a necessidade de tornar-se instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo. A poesia busca para si o lugar de porta voz problemática de um estado de coisas que de algum modo se dissolve, se dilui ou se fragmenta na sequência das tensões da lírica moderna. Ao tempo em que a própria poesia de Drummond vai mapeando em toda a sua complexidade a relação entre contexto e expressão poética, denunciando a percepção ideológica com que o olho burguês vê a sociedade.

No poema “Nosso tempo”, por exemplo, Drummond anuncia: é “Tempo de cinco sentidos/ num só”. Esses versos condensam um dos principais pontos contemplados pelo poeta em *A rosa do povo*: os olhos do poeta sobre o amplo contexto dos acontecimentos do tempo presente. O ano é 1945, ano em que a Segunda Guerra Mundial chegava ao final, ano da publicação de *A rosa do povo*, livro escrito entre 1943 e 1945, com o mundo submetido a um processo de transformação pela violência de conflitos ideológicos, no plano nacional, sobretudo, pela instauração do autoritarismo da ditadura do Estado Novo.

O panorama histórico é também marcado pela realidade burguesa; pela vigência de um capitalismo subdesenvolvido e voraz, e as enormes diferenças de classe; pela lembrança angustiante da Guerra pesando sobre aqueles que haviam sofrido a incerteza do desfecho; e pela vertigem da ruína e a certeza de que as nações morrem, assim como os indivíduos. O mundo, nesse contexto, parece empobrecido.

Na parte seguinte, o elefante já está pronto e é apresentado por seu artesão: “Eis meu pobre elefante”. Nesse verso, é possível perceber a duplicidade de sentido no uso da palavra “pobre”, que indica, ao mesmo tempo, a precariedade dos poucos recursos utilizados na fabricação do elefante e a ideia de comiseração, piedade, já que o elefante está pronto para sair “num mundo enfasiado/ que já não crê nos bichos/e duvida das coisas.” Correia (2015) traz os versos “O tempo pobre, poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse” (“A flor e a náusea”, *A rosa do povo*), para tratar da significação da palavra pobre em Drummond:

Pobreza do espaço-tempo histórico da grande cidade enquanto conjunto de destinatários pouco receptivos à poesia, por sua condição de alienados, mecânicos “servos do negócio” que são; e pobreza desse espaço-tempo enquanto fornecedor de matéria poética. (CORREIA, 2015, p. 51)

Nesta segunda parte do poema ocorre uma série de ambivalências sobre as características desse bicho – que “é todo graça”, “embora as pernas não ajudem” – e sugestivas desconstruções, paradoxos, dualidades entre a primeira parte e as partes seguintes que estão ligadas, embora descontínuas: alva “riqueza”, “pobre” elefante; “imponente e frágil”; “rua povoada”, “não há na cidade alma”; é doce mas não o querem ver; feliz, mas sua vida é mínima; “espojar-se nos circos”, “mostra com elegância”; “fluida e permanente”, “fugitiva imagem”; “move lentamente”, “passo desastrado”; sai “a procura de amigos num mundo enfasiado”, mas alude a “um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa as formas naturais”.

Correia (2015, p. 51) chama a atenção também para o uso da adversativa “mas”, “palavra implicitamente articuladora do diálogo entre os textos da poesia de Drummond, alerta e aberta a todos os contrários”:

[...]
 A tromba se enovela,
 é a parte mais feliz
 de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
 dessa matéria pura
 que não sei figurar.

[...]

Vai o meu elefante
 Pela rua povoada,
mas não o querem ver
 nem mesmo para rir
 da cauda que ameaça

deixá-lo ir sozinho.

[...]

Esse passo que vai
sem esmagar as plantas

[...]

mas que os homens ignoram

[...]

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado

(Grifos nossos.)

Essa contraposição é intensificada, principalmente, entre o último verso da terceira parte “o passo desastrado/ *mas* faminto e tocante” e o primeiro verso da quarta parte “*Mas* faminto de seres/ e situações patéticas”, em que o uso da conjunção revela a desarticulação e desarmonia entre poeta, poesia e mundo.

Correia (2015) faz ainda algumas considerações sobre o poema ser construído como um apelo de reintegração na natureza e compara o discurso constituinte de “O elefante” com os atributos conferidos em “A Carlito”, de *Lição de coisas*:

O poema-*elefante* se constrói como apelo de reintegração na natureza e na infância a um “mundo enfasiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas”. Se a criança se adentra “até o âmago das coisas”, se Orfeu decifra “o mistério/ em torno de seu núcleo”, o poeta-*elefante* penetra no cerne oculto da totalidade cósmica (“no mais profundo oceano/ sob a raiz das árvores/ ou no seio das conchas”) em busca de apreender-lhe os “segredos”, inexplicados pela cultura de base racionalista e só desvendados pelo retorno ao diálogo com “o vento, as folhas, a formiga”. O discurso do *elefante* drummondiano é portador, em sua coexistência de contrários, da mesma “unidade estranha” do personagem chapliniano; e o atributo que a este conferirá Drummond em “A Carlito” (LC) – “errante poeta desengonçado” – pulsa latente na caracterização do elefante. (CORREIA, 2015, p. 276)

O encontro desta palavra-chave “mundo”, nos versos “num mundo enfasiado” e “um mundo mais poético”, reverbera em toda a poesia de Drummond, não só por sua recorrência como signo-chave, mas pela conversão desses versos em síntese de uma tensão básica da poesia drummondiana: de um lado o mundo presente ou a “marcha” presente no mundo, do outro a cidade desejada, o arranjo harmonioso do mundo, como a expressão de “uma ordem nova” ou “uma nova desordem” (“A Luís Mauricio Infante”, *Fazendeiro do ar*).

Ao estudar a poesia de Drummond, Sant’Anna (2004) defende uma estrutura determinada, um projeto intuitivo, uma maneira de ver e interpretar o mundo, de dramatizar

suas inquietações diante do tempo e do espaço. Considera que a poética drummondiana equivale a uma peça de teatro dividida em três atos:

Eu maior que o mundo
Eu menor que o mundo
Eu igual o mundo

Esses três atos assim denominados saem de versos expressos pelo poeta. No primeiro poema, do primeiro livro, o “Poema de sete faces”, está lá um verso que diz:

Mundo, mundo vasto mundo
Mais vasto é meu coração

Assim como, adentrando já pela obra de Drummond, à altura de *Sentimento do mundo*, há um outro verso que diz:

Não, meu coração não é maior do que o mundo
Nele não cabem nem as minhas dores

Assim também, a terceira fase, o terceiro ato da sua poesia concretiza-se, por exemplo, no poema, “Caso do vestido”, num verso que diz

O mundo é grande e pequeno. (SANT’ANNA, 2004, p. 15-16)

A presença da palavra “mundo” na poesia de Drummond, segundo Wisnik (2005), acena para três dimensões de mundo inauguradas na poesia drummondiana. A primeira é a metrópole como *cidade-mundo*, de que deriva a reflexão sobre o “estar no mundo”, o lugar do sujeito solitário na massa urbana, dizendo respeito à experiência urbana, acerca da sociedade, da história, da realidade circundante e da totalidade, o representativo da cidade moderna contrapondo à memória do mundo ruralizado e da cidade interiorana, metrópole como sede da economia monetária, da universalização das trocas apontadas por Simmel (1973):

Nela, a multiplicidade e concentração da troca econômica dão uma importância aos meios de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido. A economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. Eles partilham uma atitude que vê como prosaico o lidar com homens e coisas; e nesta atitude, uma justiça formal frequentemente se combina com uma dureza desprovida de consideração. (SIMMEL, 1973, p. 13)

A segunda é a conflagração da Segunda Guerra Mundial: embora o poeta não esteja localizado no centro do conflito, mas em um lugar periférico, enfrenta a complexidade, os desdobramentos e implicações da violência e embate planetário, sob a opressão cotidiana da vida e do ritmo do capitalismo que avança.

A terceira dimensão é a poesia incorporada por um desejo totalizante, materializada em palavras no poema “A máquina do mundo”, a cosmologia simbólica da poesia, síntese da realidade, “essa ciência sublime e formidável, mas hermética, essa total explicação da vida, esse nexos primeiro e singular” (“A máquina do mundo”, *Claro enigma*).

Em “Elegia 1938” (*Sentimento do mundo*) e “A máquina do mundo” (*Claro enigma*), irrompem traços característicos dessas dimensões trazidos pela imagem da “Grande máquina”, que é a máquina capitalista, e “A máquina do mundo”, que remonta de certa forma à máquina poética.

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
[...]

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
[...]

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

[...]

(Elegia 1938, *Sentimento do mundo*)

[...]

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

[...]

(“A máquina do mundo”, *Claro enigma*)

Então, quando em um verso o poeta fala em “mundo enfastiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas” e no outro alude a um “mundo mais poético”, ele coloca “O elefante” entre duas máquinas: a máquina capitalista e máquina poética. O que de fato ocorre em relação à publicação das obras em que constam os poemas mencionados (“Elegia 1938” e

“A máquina do mundo”). Correia (2015, p. 276) afirma que “o anseio de redescobrir um nexo entre as coisas díspares do ‘mundo desintegrado’ e de assim resgatar simbolicamente a unidade perdida não ocorre na poesia de Drummond apenas como tema do qual ele fala”, se apresenta na “entranha” de sua poética, “deixando-se perceber na própria escolha dos signos que o concretizam”.

A terceira parte do poema repercute a realização da ação da obra de arte anunciada que, segundo Candido (2006, p. 30), a obra só está finalizada no momento em que ecoa e atua:

(...) não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2006, p. 30)

Ao iniciar esta parte com o verso “Vai o meu elefante”, dá-se o início da caminhada do elefante em busca daquilo que parece ser o seu propósito: encontrar amigos. De acordo com Candido (2017, p. 77), a consciência de uma personalidade tensa, constrange o poeta e o leva a “investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade. E as relações humanas lhe parecem dispor-se num mundo igualmente torto”. Adiante, complementa que “O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo” (p. 81).

O verso “vai o meu elefante” tem uma aproximação com o verso “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*), o que confirma e antecipa, de algum modo, o desfecho do poema, quando o artesão, então poeta, confessa ele mesmo ser o elefante “em que amo disfarçar-me”.

Candido (2017) observa que o uso que Drummond faz do próprio nome, Carlos, em alguns poemas. Embora não tenha usado seu nome em “O elefante”, o poeta deixa bem claro a sua presença como personagem. Ao sintetizar o bloco central da obra de Drummond, o ensaísta considera isso contraditório:

O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. Isto parece contraditório, a respeito de um poeta que sublinha a própria *secura* e recato, levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica de experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível

dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica. (CANDIDO, 2017, p. 70)

Pronto para sair pela rua povoada, o elefante se depara com o mundo real, “feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo” (CANDIDO, 2017, p. 79). A sua “doçura” ou a sua “graça” não é o suficiente para que o vejam, “não o querem ver/ nem mesmo para rir/ da cauda que ameaça/ deixá-lo ir sozinho”. Simon (1978) destaca que, no verso “mas não o querem ver”, “não se trata apenas de incredulidade e ceticismo, e sim de recusa” (p. 80).

Mas, de fato, o movimento intenso e as novas e estranhas características da cidade grande impunham aos indivíduos o esforço de se adequarem às circunstâncias provenientes da cidade moderna. Benjamin (2000) afirma que Simmel, acertadamente, define essa questão:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. (SIMMEL, 1912 *apud* BENJAMIN, 2000, p. 36)

Por certo, o artesão-poeta já havia anunciado que o elefante iria encontrar um “mundo enfasiado” e que não havia “na cidade/ alma que se disponha/ a recolher em si/ desse corpo sensível/ a fugitiva imagem”. Mesmo assim fabrica o elefante e o coloca em um mundo desprovido de qualquer sublimidade: “multidões que o cruzam não veem” (“Nosso tempo”, *A rosa do povo*). Para Simon (1978, p. 80), “a procurada receptividade não se consuma: o poema abre-se à comunicação, mas o mundo fecha-se ao poema”:

Se a incerteza quanto à possibilidade de comunicação e atuação já se anuncia enquanto se fabrica e se contempla a imagem poética, o trânsito pela “rua povoada” faz sobressair sua fragilidade e acentua suas contradições. (SIMON, 1978, p. 80)

O habitante da cidade moderna é descrito por Friedrich Engels quase que como um autômato, uma máquina que reproduz seu movimento de forma mecânica. Tal descrição expõe a perda ou a ausência da capacidade desse indivíduo de olhar, mais significativamente, de revidar o olhar:

Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo. (ENGELS *apud* BENJAMIN, 2000, p. 54)

A rua está povoada de “José”, homem preso à sua classe, à rotina, às obrigações, submerso em dilemas existenciais que o angustiam; como outros, ele é um homem na engrenagem, faz parte da máquina social e capitalista: “estou na cidade grande e sou homem na engrenagem” (“Morte no avião”, *A rosa do povo*). Esse ponto de contato entre o “eu todo retorcido” e o “mundo caduco” se direciona à situação de um beco sem saída, que surge no momento de excessivo progresso da cidade, quando passa o esplendor e o horizonte se fecha, um labirinto encontrado no poema “José”:

[...]
 Sozinho no escuro
 qual bicho do mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde?
 (“José”, *José*)

Em outros versos, como no poema “Nosso tempo”, o poeta promete romper com a marcha do mundo capitalista:

[...]
 O poeta
 declina de toda responsabilidade
 na marcha do mundo capitalista
 e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
 promete ajudar
 a destruí-lo
 como uma pedreira, uma floresta,
 um verme.

(“Nosso tempo”, *A rosa do povo*)

Ainda no poema “Nosso tempo”, exatamente na quinta parte, apresenta-se a visão opressora da cidade moderna, onde “à imagem de fragmentação do homem, juntam-se as de sua mecanização e coisificação, que implicam a alienação de sua condição humana” (CORREIA, 2015, p. 74). É neste provável cenário da cidade moderna que caminha o elefante com “passo desastrado/ mas faminto e tocante”:

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,
os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance.
[...]

(“Nosso tempo”, *A rosa do povo*)

Quando termina o expediente, começa “a hora expandongada da volta”, o quadro caótico em que os homens se nivelam às coisas, “são tão fortes as coisas”:

[...]
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.
[...]

(“Nosso tempo”, *A rosa do povo*)

Mas, mesmo com o exílio de cada um na multidão, com a alienação geral e simultânea, os indivíduos reconhecem, no interior de um conjunto de habitantes dispersos, uma provável contradição, imaginam uma suposta cidade que contraste com a fragmentação e a repetição exaustiva dos mesmos gestos mecanizados, nauseantes, que seguem sempre uma ordem utilitarista. Uma aspiração utópica de uma “cidade prevista”, “um mundo mais poético”, uma cidade ideal surge como força de redenção.

De volta ao poema “O elefante”, na quarta parte ocorre uma viragem, uma enumeração de imagens marcadas pela ideia de interioridade é disposta, como sinaliza Villaça:

A estrofe seguinte abre-se com uma ampla figuração do que busca, afinal, esse elefante, em seu obstinado “passo faminto”. A “procura de amigos” modaliza-se, agora, numa enumeração de imagens que à primeira vista pode parecer aleatória, mas que logo revela um criterioso eixo de eleição, pois todas traduzem o espaço resguardado da *interioridade*: “no mais *profundo* oceano”, “*sob a raiz* das árvores, no *seio das conchas*”, “através dos troncos mais *espessos*”, “*segredos*”, “*sob a paz das cortinas*”, “à *pálpebra cerrada*”. (VILLAÇA, 2006, p. 69. Grifos do autor)

Esse seria o “mundo poético”, completa Villaça (2006, p. 69), em que “figuram um sistema amplo de correspondências naturais, em que as partes distintas não se opõem, mas se pertencem umas às outras, numa configuração propriamente cósmica”.

É como se cada imagem retomasse o sentido da imagem anterior, embora seja percebida sua evidente dessemelhança. O agrupamento dessas imagens traz outra dimensão de espaço onde se encontra o elefante. Não se trata do espaço em que ele foi fabricado, de onde foi “tirado a velhos móveis”, nem do espaço da “rua povoada”, parece que nesse espaço o termo “alusões” ganha um significado específico coadunando com o verso “um mundo mais poético”:

[...]
 Mas faminto de seres
 e situações patéticas,
 de encontros ao luar
 no mais profundo oceano,
 sob a raiz das árvores
 ou no seio das conchas,
 de luzes que não cegam
 e brilham através
 dos troncos mais espessos.
 [...]

É possível que no instante desses versos esteja sendo revelado um desejo de aproximação com a aura ou a rememoração de algum acontecimento ou a busca de algo perdido, considerando a ideia de Benjamin (2019):

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (BENJAMIN, 2019, p. 59)

Não à toa, Simon (1978, p. 81) considera que esta parte do poema tem como marca o hermetismo “onde o discurso torna-se mais poético e menos comunicável”. No entanto,

“apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente” (CANDIDO, 2017, p. 80):

Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

No entanto, “haverá lugar para a poesia?”, questiona Drummond em verso do poema “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (*Sentimento do mundo*):

Manifesta-se nesse questionamento a consciência de uma situação de crise da poesia, que se vê ameaçada pela civilização industrial e cultura de massas, e pelo domínio político-social da burguesia, regida por valores pragmáticos. O poeta sente-se condenado à marginalização, na medida em que a poesia lhe parece carecer de sentido e prestígio nesse contexto que transforma tudo em mercadoria e tudo hierarquiza pela escala da utilidade imediata. (CORREIA, 2015, p. 51)

Nesse contexto, Bosi (2000) explora a concepção de poesia não apenas como ênfase da subjetividade, mas também como forma de resistência à ideologia dominante, considerando que além da tensão provocada pelo universo subjetivo do poeta, que é múltiplo, há o conflito com a soberania do capitalismo, por exemplo. E essa tensão seria a matriz de uma poesia de resistência:

A poesia resiste à falsa ordem que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2000, p. 146)

Na quinta e última parte de “O elefante”, a poesia “resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia”, abrindo-se para a próxima viagem: “Amanhã recomeço”. Aqui o poeta já diz que algo está em curso, sem princípio, nem rota, nenhum termo fixo, nem palavra estabelecida, apenas o verbo “recomeçar”, no tempo presente, trazendo a ação não como uma retomada, mas como um contínuo, não finito, anunciado pelo

advérbio amanhã. Simon (1978) se refere a uma reconstrução do elefante em um processo de circularidade do poema:

O poema fecha-se em sua circularidade própria – linguagem que se autorrefere ao referir o processo de montagem, circulação e desmontagem da lírica participante – mas abre-se enquanto persistência em continuar a “viagem mortal”: “Amanhã recomeço.” (verso 100). Volta ao gesto inicial, retorno ao ponto de partida. Reconstrução do “mito desmontado”. (SIMON, 1978, p. 84)

É tarde da noite quando retorna o elefante, e “volta fatigado,/ as patas vacilantes/ se desmancham no pó”. A palavra “noite”, segundo Sant’Anna (2004, p. 17), não é acidental, “mas estruturante e significativa dentro da obra do poeta”. Continua Sant’Anna:

Essa obra vai se instaurar, se desenvolver como um grande conflito entre o claro e o escuro. Fazendo-se o levantamento cromático da poesia de Drummond (um levantamento que eu fiz, poema por poema, verso por verso), percebe-se que existe um cromatismo nessa poesia. Mas esse cromatismo todo tende a se resumir no momento agudo de sua obra, no conflito entre o claro e o escuro. Ou seja, no princípio da obra existe uma ideia de ausência de luz e mesmo ausência de escuridão. Depois, a partir de *Sentimento do mundo*, começa a se inserir a noite e o escuro vem se inserindo. E na medida em que a presença do escuro e da noite vai surgindo começa a surgir também a contraposição à aurora, que é o clarear, que é o amanhecer. Isso vai se agudizando de tal maneira que à altura de *Rosa do povo* (que é quando o embate entre claro e escuro se dá mais fortemente) há alguns poemas cuja primeira parte fala de uma cor clara e a segunda parte de uma cor escura, ou vice-versa. (SANT’ANNA, 2004, p. 18)

Com efeito, podemos observar o tema abordado por Sant’Anna nos versos “de luzes que não cegam/ e brilham através/ dos troncos mais espessos”, e mais adiante nos versos “E já tarde da noite/ volta meu elefante”. Os versos “já tarde da noite”, iniciando esta parte do poema, e “amanhã recomeço”, por sua vez, finalizando-a e também encerrando o próprio poema, evidenciam a “metáfora da luz”, como considerado por Simon – “A metáfora da luz que supera as trevas é uma constante na obra poética de Drummond, apresentando-se sob variados perfis e relações” (SIMON, 1978, p. 124).

Em “Passagem da noite”, por exemplo, a imagem da noite evidencia a força opressora que move o indivíduo ao conformismo, induzindo-o a sentir-se incapaz de mudar o cenário em que se encontra:

É noite. Sinto que é noite
 não porque a sombra descesse
 (bem me importa a face negra)
 mas porque dentro de mim,
 no fundo de mim, o grito
 se calou, fez-se desânimo.

Sinto que nós somos noite,
 que palpítamos no escuro
 e em noite nos dissolvemos.
 Sinto que é noite no vento,
 noite nas águas, na pedra.

(“Passagem da noite”, *A rosa do povo*)

Assim, “a treva mais estrita já pousara” (“A máquina do mundo, *Claro enigma*) e ele, o elefante, “não encontrou o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante, em que amo disfarçar-me”. Nesse momento do poema, acontece não o “desnudamento, o que anularia o segredo, mas a revelação, que lhe faz justiça” (BENJAMIN, 1984, p. 53): o artesão é o próprio ser fabricado. Contudo, como sinaliza Villaça (2006, p. 72), “a confissão do disfarce não impedirá que o elefante, ou o que restou dele, volte a ser nomeado na terceira pessoa: “caiu-lhe”, “seu conteúdo”.

“A noite dissolve os homens” (*Sentimento do mundo*) e, com a revelação do disfarce, de forma dramática e melancólica, a imagem vai se desmantelando gradativamente, “colocando à mostra sua efemeridade – ‘mínima vida’ (verso 51), ‘fugitiva imagem’ (verso 56)” (SIMON, 1978, p. 80):

[...]
 A cola se dissolve
 e todo seu conteúdo de perdão, de carícia,
 de pluma, de algodão,
 jorra sobre o tapete
 [...]

Referindo-se à intervenção do poeta, do eu como autor de poesia, Correia (2015, p. 240) aponta que “Drummond instala, com a reduplicação do eu lírico, um sinal de drama em sua poesia, que aciona com colorações diversificadas, humorísticas e patéticas, de autoderrisão, autopunição e autoamparo”. De fato, é possível identificar essas funções em “O elefante” em versos como “nem mesmo para rir/ da cauda que ameaça/ deixá-lo ir sozinho”, “É todo graça, embora/ as pernas não ajudem/ e seu ventre balofo/ se arrisque a desabar/ ao mais leve empurrão”, “Mostra com elegância/ sua mínima vida”. Correia (2015) conclui o expediente da intervenção dizendo:

A intervenção do eu como autor de poesia (e não apenas como sujeito poético) ocorre com frequência na obra de Drummond, efetuando-se ora de modo flagrante, ora de modo mais discreto. Como procedimento reiterado, registre-se o corte da

representação por considerações sobre a palavra poética, as quais desempenham múltiplas funções no texto: dado configurador de um eu-personagem poemático obcecado pelo problema da expressão; elaboração e transmissão de um ideário poético e estético do autor; interrupção do fluxo lírico para conter seu possível transbordamento e prevenção contra o excessivo prolongamento do “pathos”; sub-reptício lembrete ao leitor de que está diante de poesia – e não da realidade que ela representa simbolicamente – levando-o a deter a sua percepção na tessitura verbal e nos fatores de construção do poema. (CORREIA, 2015, p. 239-240)

Esta disfarçada intromissão do eu autoral, através da duplicação do eu lírico, sinaliza também um impasse no qual o eu lírico, poeta e poesia fundem-se no emaranhado dos acontecimentos de seu tempo e, entregue à recusa, institui, dessa forma, a própria negação da poesia, como sinaliza Simon (1978):

Poeta, poesia e mundo fundem-se em um mesmo projeto, em cuja raiz se institui a própria negação: a rejeição do mundo, em face da poesia que o busca, acaba em negação da própria poesia: “Exausto de pesquisa,/ caiu-lhe o vasto engenho/ como simples papel” (versos 91,92 e 93). (SIMON, 1978, p. 84)

Apesar da negação, o “projeto” não se destrói, ao contrário, resiste com o intuito de superá-la diante da promessa do poeta:

[...]

Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
absorvo epopeia e carne,
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me:
durmo agora, recomeço ontem.

[...]

(“Idade madura”, *A rosa do povo*)

A percepção do intervalo entre a saída do elefante à procura de amigos e a sua volta, já tarde da noite, é tão aguda que só pode ser explicada pela ideia de “viagem”, abordada por Sant’Anna (2004), segundo a qual, na medida em que a consciência de Drummond descobriu a variável chamada tempo essa consciência, passou a estruturar toda a obra do poeta. “Ter a consciência do tempo é ter a consciência do passado, do presente e do futuro articuladamente”

(SANT'ANNA, 2004, p. 25). Dessa consciência, ainda conforme o estudioso, originou-se a metáfora da “viagem”:

Surge então a poesia com sinônimo de viagem: “Carrego comigo há milhares de anos”, vai ele dizendo, revelando que transporta algo misterioso em seu trajeto. Trajeto que é procura, desgaste e construção poética. Andar, prosseguir, procurar, pesquisar, são todos sinônimos que se acumulam nessa trajetória, nesse projectum que está se realizando. (SANT'ANNA, 2004, p. 25)

De fato, quando no início do poema, no verso “vai meu elefante”, nota-se a força desse “vai” em um tempo verbal que estende a caminhada do elefante a um percurso interminável e, neste enquadramento, o “vai” reúne duas pontas e extrai delas a unidade pela fusão dos contrários, que são complementares: uma é o “vai” como um aceno e este gesto de acenar soa como uma despedida, e uma certa melancolia que ronda esse “vai” com sinais de possibilidade de perda: o elefante sai para uma rua povoada em um mundo que não crê nos bichos (na poesia); a outra se dá no retorno do elefante, o artesão-poeta sabia o que aconteceria ao elefante, sabia que ele voltaria “exausto de pesquisa” e se desmontaria no tapete, o “vai” nesse caso é um contínuo à volta do ponto de origem, completando a viagem circular.

Ainda sobre os estudos de Sant'Anna, na análise do poema “Áporo”, de *A rosa do povo*, o autor aponta que Drummond, ao dizer “Quando nasci”, lá no seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), no primeiro poema (“Poema de sete faces”), no primeiro verso, “introduziu um dado autobiográfico, como se estivesse escrevendo o romance, a novela, a epopeia, a peripécia de alguém que é seu duplo: ele mesmo e o diferente dele” (p. 16).

Desse modo, segundo Sant'Anna (2004), o poeta estaria começando a construir uma biografia poética:

Essa articulação de imagens, temas e o movimento de máscaras e personagens fazem com que esse Áporo seja um outro disfarce do poeta, uma outra *persona* como Carlitos, Robinson Crusoe, como a letra K, como José etc. etc. (SANT'ANNA, 2004, p. 31)

Dessas imagens apontadas pelo ensaísta, uma se aproxima do elefante pelo seu contrário, pelo jogo de paradoxos e harmonia que se instala em Drummond com mais força quando essas “máscaras”, ou melhor, “disfarce”, (para usar a palavra-chave de Drummond) são convocadas pelo poeta movido pelo desejo de apagamento. A imagem encontra-se no poema “Um boi vê os homens” (*Claro enigma*), em que, “aderindo metaforicamente à visão

do bicho, o poeta os vê (os homens) quase como excrescências da ordem natural, que não percebem, pois a inquietação os dobra sobre si mesmos” (CANDIDO, 2017, p. 71):

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
 e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
 de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
 não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
 e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
 até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
 nem o canto do ar nem os segredos do feno,
 como também parecem não enxergar o que é visível
 e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
 e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
 Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
 a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
 Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
 e como neles há pouca montanha,
 e que secura e que reentrâncias e que
 impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
 permanentes e necessárias. Têm, talvez,
 certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
 perdoar a agitação incômoda e o translúcido
 vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
 de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
 (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
 como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
 e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

Em uma curta enumeração, destacamos versos de “O elefante” e “Um boi vê os homens”, como exemplo dos contrários e complementares que se operam entre os poemas. O que logo nos salta à vista é o emprego do artigo definido “o” para “o” elefante e indefinido “um” para “um” boi, embora em “O elefante” o poeta comece o poema por “Fabrico *um* elefante”, dando a ideia de indeterminação e, ao mesmo tempo, de singularidade. O mesmo não ocorre em “Um boi vê os homens” em que o artigo marca o desfecho do poema, quando o “disfarce” do poeta é revelado através do tempo verbal “ruminarmos”, incluindo-se na humanidade e nas interrogações que circundam os homens, “que sabemos nós?”. E esta também é outra aproximação com o “O elefante”, o disfarce revelado ao fim do poema, com sutileza.

Há também, entre esses poemas, os opostos “cidade” e “fazenda” – oposição formulada por Merquior (2012) como origem das inquietudes na poesia de Drummond: o fato de sua poesia ser criada sob a ambivalência de dois polos, “de homem que cavalga dois mundos sociais, dois universos de cultura: o Brasil tradicional da fazenda e o Brasil moderno,

urbanizado” (p. 138); e “os olhos como morada de toda expressão” (a parte mais fluida e permanente alheia a toda fraude em “O elefante”); a “graça melancólica” (“todo graça”); e o “vazio interior”.

Sobre esse poema, “Um boi vê os homens”, Villaça (2006) também traça um ponto de ligação com “O elefante”:

No admirável “Um boi vê os homens”, Drummond adota em sentido literal o discurso da “ruminação”. Na perspectiva do boi sereno e contemplativo, os homens são seres estranhos e agitados, tristes e cruéis, perdulários e carentes, que já “não escutam/ nem o canto do ar nem os segredos do feno”, perdidos de toda natureza. Dotados de um “translúcido vazio interior”, os homens “correm/ e correm de um lado para outro, sempre esquecidos/ de alguma coisa”. O tema do mundo excessivo, em que “os homens correm atrás de mulheres” e têm “tantos desejos”, do “Poema de sete faces” e de tantos outros, é repisado agora na perspectiva já não propriamente *gauche*, mas enfasiada e melancólica do poeta cinquentão, distante do humor modernista e do nervosismo irônico da juventude. “Toda história é remorso”, finaliza o poema de peregrinação por Outro Preto (“Estampas de Vila Rica”) – o que é também a confissão pessoal de quem assim avalia o saldo das experiências vividas. A imobilidade do boi ruminante, contraposta à busca o mais possível desarmada e patética do elefante de *A rosa do povo* dá bem a medida da profunda alteração nos símbolos que acorrerão agora para figurar aquela “acídia” a que se refere Alfredo Bosi, em “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”. (VILLAÇA, 2006, p. 81-82)

A poesia de Drummond está associada também a uma poética da interrupção, descrita por Eduardo Sterzi (2002) da seguinte maneira: “um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto” (STERZI, 2002, p. 49).

O poeta entrevê um espaço, um vazio onde algo outro possa se articular, se desdobrar e crescer, como ocorre nos versos finais de “Consideração do poema” (*A rosa do povo*): “Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa”; como uma potência de irrupção de sentidos e descontinuidade do fluxo semântico, tendo como pano de fundo as configurações do cotidiano, que são atravessadas ou interrompidas por um objeto estranho ou insondável, como a imagem da flor rompendo o asfalto em “A flor e a náusea” (*A rosa do povo*).

Para Wisnik a “máquina poética” de Drummond tem como o ponto mais nuclear de funcionamento, “a recorrência de um *mundo vedado pelo obstáculo*, em que a busca sem tregua *do mínimo ao grande* expõe fatalmente o limite” (WISNIK, 2018, p. 186 – grifos do autor). Sobre esse tema, Wisnik (2018) destaca os estudos de outros autores:

Silviano Santiago observou em “três importantes poemas de Carlos Drummond de Andrade (‘No meio do caminho’, de 1930; ‘Carrego comigo’, de 1945; e ‘O enigma’, de 1948)” uma “reincidência” temática que avança pelo “beco sem saída” e

pelo “enigma obscuro”: “um objeto (pedra, embrulho e Coisa, respectivamente) que de repente brota, não se sabe bem de onde, nem para quê, e que, intrigante, intercepta o caminho e os passos do poeta”. Betina Bischof examina a opacidade, o entrave, o obstáculo, a aporia e o impasse como chaves para a interpretação do poeta: “Há em muitos poemas de Drummond uma estrutura travada [...] que impede o acesso do eu lírico ao objeto buscado. [...] O poema se articula precisamente [...] na tensão que se sustenta sem encontrar uma resolução”, apresentando-se, no entanto, como “uma resposta à imobilidade ou impossibilidade nele mesmo contidas”, que só acha alguma forma de saída se mergulhar mais ainda “numa negatividade sem brechas”. Para Eduardo Sterzi, Drummond é reconhecidamente “o poeta do impasse, do bloqueio”, sendo a *interrupção* o “princípio ético-estético, ou núcleo significante elementar, do que há de mais próprio e intenso [...] na [sua] poesia”. (WISNIK, 2018, p. 186-187)

Mas é no poema “Elegia 1938” (*Sentimento do mundo*) que Wisnik percebe uma imagem potente de irrupção:

O final dessa “Elegia 1938” detona uma imagem cuja potência inesperada é calculada na economia do texto como uma bomba. O leitor vai sendo entorpecido por uma sequência de déficits sombrios e declinantes (“caminhas entre mortos e com eles conversas”, “a literatura estragou tuas melhores horas de amor”, “coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota”) até que, quando já aproxima do esperável ponto de extinção, explode subitamente numa frase que é pura dinamite poética: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. (WISNIK, 2018, p. 180)

Esta marca poética da interrupção ocorre em “O elefante” de três maneiras distintas, uma pela fabricação do elefante com a pretensão de colocá-lo na rua povoada, em outras palavras, inserir a poesia na cidade cinzenta marcada pela solidão e negatividade dos centros urbanos sob o ritmo do capitalismo que avança; a outra ocorre no momento do retorno do elefante, quando começa o seu desmonte e espera-se que o artesão-poeta, melancólico, seja sucumbido pela imagem do “mito desmontado”, ao que irrompe com o verso “amanhã recomeço”; e, por fim, pelo desenvolvimento de uma narração impossibilitada e circular. O sintagma-núcleo de uma poética da interrupção “no meio do caminho tinha uma pedra”, reaparecerá anos depois em *Farewell*, no poema “Unidade”: “A pedra é sofrimento/ paralítico, eterno”.

Na quarta parte de “O elefante”, no entanto, o obstáculo no meio do caminho – incomunicabilidade e indiferença – parece suspender-se enquanto obstáculo, como se a recusa do mundo se rendesse à poesia por um breve e aludido instante: enquanto o mundo recua, a poesia avança.

[...]

Mas faminto de seres
e situações patéticas,

de encontros ao luar
 no mais profundo oceano,
 sob a raiz das árvores
 ou no seio das conchas,
 de luzes que não cegam
 e brilham através
 dos troncos mais espessos.
 Esse passo que vai
 sem esmagar as plantas
 no campo de batalha
 [...]

Para Candido (2017, p. 79), “o obstáculo e o desencontro caracterizam uma espécie de mundo avesso, onde os atos não têm sentido ou se processam ao contrário, como no símbolo perverso de um Papai Noel que entra pelo fundo da casa e furta os brinquedos das crianças adormecidas (‘Papai Noel às avessas’, *Alguma poesia*)”. O elefante, por sua vez, pretende reagrupar as formas naturais de um mundo no auge do capitalismo.

Percebemos então com o desfecho do poema que este se assenta sobre uma base de paradoxos que se afinam com o reconhecimento de que “a poesia é incomunicável” (“Segredo”, *Brejo das almas*), e isso é sugerido pela abordagem do mundo a partir do jogo de contrários, demonstrado entre o espaço urbano e um possível lugar ideal.

A cidade com suas casas anônimas, suas ruas de rostos anônimos, desconfiados, apressados, não se trata de outra coisa senão de uma multidão disforme de transeuntes que se impõem ao elefante a ponto de ele ter que se desviar de seus empurrões (“seu ventre balofo/ se arrisque a desabar/ ao mais leve empurrão”), de dar passagem para abrir caminho em meio à multidão que é selvagem pela impossibilidade de comunicação, desumanizante por seus movimentos mecanizados devido às exigências de uma ordem social hostil, aos interesses de uma cadeia produtiva, capitalista, direcionada para o lucro (“melancolias, mercadorias espreitam-me”, “A flor e a náusea”; “o esplêndido negócio insinua-se no tráfego./ [...] toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem”, “Nosso tempo”).

Inviável o mundo dos homens, o caminhante melancólico quer “emprestar uma alma a esta multidão”⁶ – a poesia precisa, desse modo, lidar com a experiência urbana. Portanto, sob a máscara precária de “O elefante”, o poeta se oferece como uma autobiografia sem rosto, como se assim pudesse transitar pela cidade sem a sombra da sentença de Platão decretada aos poetas, “a fuga da fuga, o exílio” (“Vida menor”, *A rosa do povo*), e tomar para si a

⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, 2000, p. 113

possibilidade de questionamento pela poesia, e de abertura política em direção ao outro, mas não a um outro qualquer, “sai a procura de amigos”, de seus pares de sofrimento, “pela dor de chamar e não ser escutado” (A casa do tempo perdido”, *Farewell*):

[...]
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro.

[...]
“Relógio do rosário, *Claro enigma*

Diante da constatação da incomunicabilidade, o poeta faz um apelo que “repeça a significação nuclear de fragmentação e a desdobra compulsivamente em incontáveis e surpreendentes imagens” (CORREIA, 2015, p. 224), mas a comunicação parece curvar-se abafada e extinta:

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

(“Nosso tempo”, *A rosa do povo*)

No entanto, seu poema é solitário e incomunicável. Apesar disso, o elefante ou o caminhante drummondiano deixa aberta uma fresta para possibilidades: “construção de novas imagens, experimentação de novas formas que possam ser eficazes à comunicação. Reiniciar o processo” (SIMON, 1978, p. 85).

Antes, porém, na qualidade de mero objeto (“como simples papel”), ostentando sua condição finita, “exausto de pesquisa”, o elefante passa pela derradeira “metamorfose” e anuncia a própria desintegração em meio ao “tapete”, como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma para revelar a própria fragilidade ante o caráter insólito dos elementos que se desmancham: “perdão”, “carícia”, “pluma”, “algodão”.

Com efeito, a “fugitiva imagem” demonstra uma intenção deliberada de transpor a ideia de fragmentação interior do poeta, que conforme perde em interioridade, ganha em matéria, “poeta do finito e da matéria” (“Consideração do poema”, *A rosa do povo*). A dissolução é o princípio de construção, de refazer cada imagem em continuidade e ruptura, um incessante morrer como nos versos iniciais do poema “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (*Sentimento do mundo*):

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

[...]

“O elefante” parece registrar o deparar-se do poeta com “esse incessante morrer”⁷. Residiria aí, talvez, aquilo que Candido (2017) designa como inquietude do eu que perpassa pelas diferentes formas do humor se acentuando na autonegação pelo sentimento de culpa que, ainda segundo Candido (2017, p. 74), manifesta-se “por meio de traços duma saliência baudelairiana: Tenho horror, tenho pena de mim mesmo/ e tenho muitos outros sentimentos/ violentos (“Estrambote melancólico”, *Fazendeiro do ar*)”; cujas manifestações indiretas são ainda mais expressivas, “como a frequência das alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento de inumação em vida” (CANDIDO, 2017, p. 72-75).

Reside aí, sobretudo, uma forma poética da rememoração em razão do rompimento, da ausência mesma de uma tradição viva, fundada na experiência, que garantiria à obra de arte, ao texto poético, sua inserção num fluxo maior de histórias transmitidas ao longo do tempo, em uma ação comunicativa entre o olhar do poeta e os homens, as coisas.

⁷ “Benedito Nunes (2000, p. 136-54) trabalha a ideia de evasão fanática em Carlos Drummond de Andrade. Segundo o ensaísta, Drummond trata a possibilidade de fuga através da morte, em seus primeiros livros, com um tom de acentuada zombaria. Quando, entretanto, passa a focalizar – através da lembrança, mas sem as marcas de um saudosismo piegas – uma forma de convívio com os já falecidos, principalmente com os seus ancestrais, a morte passa a ser encarada como matéria de experiência. Na realidade, essa é uma maneira enviesada (de esguelha) através da qual ‘o poeta experimenta a possibilidade [...] da comunhão amorosa com os que se acham separados do tempo’ (p. 137-138). Na medida em que tal convivência é aprofundada, um novo estado de ânimo passa a tomar corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade: a afirmação da vida a todo preço. Nesse momento, a ideia de evasão fanática ressurgue, mas agora filtrada não através de uma atitude zombeteira, e sim submetida a uma repulsa irônica ou obstinada. E é esse sentimento de objeção pela morte procurada que dá origem a ‘uma atitude de resistência ética’, de que é índice o trecho de ‘Os ombros suportam o mundo’: ‘Chegou um tempo em que não adianta morrer./ Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação’.” (DIAS, 2006, p. 70)

Desprovido da aura, em razão principalmente do desenvolvimento dos novos modos de reprodução técnica, o poeta perde a ligação intrínseca com o divino, com o pleno e eterno, torna-se um operário como outros, um tipo adestrado e uniforme nos gestos e indumentária, um produtor de mercadoria, singular bem verdade, mas sem muita utilidade por não atender ao funcionamento do mercado capitalista.

Esse adestramento reflete um condicionamento da percepção modificada pela inevitável vivência dos choques: em meio à multidão o indivíduo passa a responder irrefletidamente por meio de sobressaltos, mecanicamente, a determinados comandos, assim, a “vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à “vivência” do operário com a máquina” (BENJAMIN, 2000, p. 126). Sobre esse aspecto uniforme do indivíduo, enquanto operário, no espaço capitalista, sinaliza Benjamin (2000):

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. “Todas as formas de produção capitalista... – escreve Marx – têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que esta inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta.” No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu “próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo”. Com estas palavras obtém-se uma compreensão mais nítida acerca da natureza absurda da uniformidade com que Poe pretende estigmatizar a multidão. Uniformidade da indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos. (BENJAMIN, 2000, p. 125)

De fato, o declínio da aura significaria não só a perda da auréola do poeta que lhe concedia, de certo modo, um lugar de culto, de sagrado, mas também a evidente impossibilidade de comunicação entre poeta e povo. Parece ser uma circunstância da vivência na cidade moderna, o desejo que tem o indivíduo, e até as massas, de aproximar-se do objeto e torná-lo uma imagem acessível por meio da sua cópia, assim observa Benjamin (2019) ao dizer que, “a remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico no mundo” aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único” (BENJAMIN, 2000, p. 60, grifos do autor).

A estandardização do indivíduo na cidade moderna aponta para a perda de sua individualidade, seja no modo de se vestir, seja na maneira de se comportar, agindo muitas vezes automaticamente como consta na descrição de Poe sobre a classe dos altos funcionários em “O homem da multidão”:

Em geral, seu cabelo já estava bastante rarefeito; a orelha direita, geralmente um tanto afastada da cabeça devido ao seu emprego como porta-canetas. Todos, por força do hábito, mexiam em seus chapéus com ambas as mãos e todos usavam correntes de relógio curtas, douradas, de forma antiquada. (...) A maioria dos que passavam parecia gente satisfeita consigo mesma, e com os dois pés no chão. Pareciam apenas pensar em abrir caminho através da multidão. Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros – e também esse grupo era numeroso – tinham movimentos desordenados, rostos rubicundos, falavam consigo mesmos e gesticulavam, como se se sentissem sozinhos exatamente por causa da incontável multidão ao seu redor. (POE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 48)

O poeta, de certa forma, tenta fugir da uniformidade da imagem de operário ao disfarçar-se de elefante. Mais que isso, talvez, o disfarce proporciona ao poeta um lugar do qual ele possa elevar seu discurso no meio da multidão: devido ao tamanho de seu disfarce, poderia se destacar entre a massa de pessoas e chamar à atenção dos transeuntes, embora essa perspectiva, a princípio, não tenha dado certo.

De maneira contrária, mas dentro do mesmo conflito motivado pela experiência na cidade moderna, o poeta tenta enunciar seu discurso em outro ponto, longe da multidão, isso ocorre no já mencionado poema o “Edifício esplendor”, assim observado por Dias (2006):

Assim compreendida, a ironia está historicamente ligada à dessacralização da figura do poeta, que se vê desalojado de seu lugar na sociedade. Alijado, portanto, da praça pública, mas ainda possuidor de voz, o poeta precisa encontrar um lugar de onde possa pronunciar sua fala. E, em “Edifício Esplendor”, essa contemplação irônica do poeta – menos à distância, mas de esguelha –, não se dá a partir de um ponto qualquer de observação. O poeta vê o mundo a partir de um espaço semifechado e solitário: o apartamento. (...)

Ciente de sua destituição da praça pública, o poeta é obrigado a enunciar o seu discurso de um lugar mais elevado. Mas essa ascensão é, mais uma vez, apenas outra ironia. Pois esse lugar é “elevado” apenas na medida em que se encontra acima da superfície da terra: para galgar esse plano superior, o poeta, ao invés do halo, necessita agora unicamente do elevador (ou de escadas). O apartamento, longe de se tornar um altar, é apenas um local recantado, um refúgio de onde o poeta pode falar. (DIAS, 2006, p. 54-55)

Dáí a possibilidade de o elefante despontar como um herói no meio desse cenário: “Esse passo que vai/ sem esmagar as plantas/ no campo de batalha”. Considerando que, segundo Benjamin, “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (BENJAMIN, 1989, p. 73). Drummond já trazia nos versos do poema “O lutador” (*José*) essa ideia de herói protagonizada desde o título, ao indicar a situação do eu lírico através do artigo “o”,

sinalizando a especificidade do lutador, não qualquer *um*, mas *aquela* lutador determinado detentor da consciência, portanto, que seu ofício é lutar:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.

(“O lutador”, *José*)

No caso do poema “O lutador”, a luta se dá entre o poeta e as palavras. Como se as palavras fossem

entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate. É uma luta desigual e inglória, contra objetos imponderáveis que se desfazem ao contacto, mas que fascinam, e aos quais o poeta não consegue renunciar. (CANDIDO, 2017, p. 92)

Talvez esse embate seja proporcionado pela procura incessante de Drummond pela “palavra mágica”. A imagem do herói moderno se caracteriza pela resistência (“Amanhã recomeço”) às reproduções capitalistas que incidem sobre a crise da poesia em tempos de intensa industrialização.

A poesia já não encontrava ressonância na cidade moderna, o poeta exilado e ao mesmo tempo inserido nesse contexto, protegido pelo disfarce do elefante, circula no meio da multidão; entre a intercepção dos choques e o excesso de estímulos sensoriais, percebe a decadência da aura da obra de arte e, conseqüentemente, a crise da percepção instaurada pelo declínio da experiência intensificado pela vivência consciente dos choques.

É notado por Benjamin que a poesia encontra condições desfavoráveis de receptividade devido à mudança na estrutura da experiência do leitor, ocasionada por sua vez pela transformação na estrutura da própria experiência. A experiência, diz Benjamin, “é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 2000, p. 105).

Porém, na cidade moderna a experiência no sentido observado por Benjamin, perde seu domínio para a vivência dos choques: quanto mais o indivíduo é submetido aos choques, mais sua reação defensiva a esses estímulos se torna automática, esquiva, sem continuidade

comunicativa. Os conteúdos da tradição perdem a transmissibilidade já que o enfraquecimento da experiência corresponde também ao empobrecimento da memória, desse modo, não há como ligá-los aos indivíduos e por consequência ao coletivo.

Mas justamente a constatação da decadência da experiência e de ausência da aura que ronda a obra de arte e a natureza marca a percepção do poeta quando os olhos submetidos a um excesso de estímulos, de imagens que não se fixam, perdem a capacidade do olhar: olhar e ser olhado; visto que “a perceptibilidade é uma atenção” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2000, p. 139). Segundo Benjamin (2000, p. 139-140),

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.

A forte tensão voltada para esse fenômeno leva o poeta a desafiar-se a procurar uma nova expressão poética que revele o seu lugar no mundo e em direção ao outro⁸:

[...]

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

[...]

(“A palavra mágica”, *Discurso de primavera e algumas sombras*)

Efetivamente, a busca por essa palavra, por uma expressão-chave, organiza-se a partir de um forte desejo de aproximação, de integração com o outro. No momento em que o poeta, no disfarce do elefante, sai à procura de amigos para desvelar a sua arte, dar visibilidade à sua poesia para que esta realmente exista, o poeta priva-se de sua imagem real, digamos, mas não abre mão de seus olhos, “onde deposita/ a parte do elefante/ mais fluida e permanente,/ alheia a toda fraude”. É possível, então, perceber que esse olhar para o mundo, em direção ao outro,

⁸ Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura. Karl Kraus a descreveu assim: “Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar”. (Karl Kraus. *Prodomo et mundo*, Munique, 1912, *Ausgewahlte Schriften*. 4º, p. 164). (BENJAMIN, 2000, p. 140)

constitui uma forma de o próprio poeta ser olhado e, ao mesmo tempo ser mostrado, mais especificamente, de mostrar sua poesia, tornando-se desse modo o objeto do olhar do outro.

CAPÍTULO II

A tela contemplada

(...)

*Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desorbitado,
para envolver tua efígie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre.*

(“Contemplação no banco”, *Claro enigma*)

A poética de Carlos Drummond de Andrade, em diferentes momentos, apresenta nuances e disposições díspares. Há, por exemplo, a particularidade de pensar o poema como um modo de estrutura tensa, como se tudo acontecesse por meio de conflito, como se a sua poesia não se dobrasse à adesão direta ao mundo, e essa relação fosse mantida através de uma distância irônica que ora o inclui como elemento do mundo, ora o afasta deliberadamente.

Ao comentar a poesia de Drummond, Antonio Candido (2017) nota que as primeiras obras do poeta, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, são compostas de registro do fato, apreendido de forma individual, impregnado de subjetividade, com o eu lírico limitando-se a apanhar o particular das emoções do sujeito, aproximando o poeta das propostas do movimento modernista, que preconizavam uma arte voltada para o contexto social e histórico. Esta apreensão validava o eu e o mundo como assuntos de poesia. A partir de *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*, a poesia drummondiana passa a ser mais do que um registro, um dinâmico processo capaz de flagrar o movimento coeso do ser no mundo, alinhando-se ao drama existencial que envolve ao mesmo tempo o ato político e o movimento metafísico de investigação do ser, para reconfigurá-lo no plano estético, na medida mesma da busca constante por um objeto novo, criado a partir da desfiguração do ser e do mundo.

Esse rearranjo acirra ainda mais a desconfiança e a polaridade na abordagem dos temas já indicada nos títulos dos livros *Sentimento do mundo* e *José*, evidenciando a oscilação entre o “ser” e “mundo” ao colocar de um lado as inquietações voltadas para os problemas

sociais e, de outro, os problemas de caráter individual, existenciais, tornando-os em matéria poética decisiva na expressão que realiza a sua síntese (Cf. CÂNDIDO, 2017, p. 68).

A produção poética compreendida nesse período caracteriza-se por um movimento peculiar manifestado por uma desconfiança cortante em Drummond com relação ao seu próprio dizer e fazer, expressa na tensão entre o ser e o mundo, quando o eu lírico se volta para si, sente que melhor seria, talvez, dirigir-se ao mundo; quando se volta para o mundo, sente que deveria deter-se em si mesmo.

Candido (2017) nota que, para Drummond o “eu” é uma espécie de desobediência presente em sua poética de forma inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas ao mesmo tempo em que o poeta se sente atraído pelo “eu”, isso também o assombra. A procura permanente pelo equilíbrio entre o eu, o mundo e a arte leva o poeta a inquietar-se, a debruçar-se desconfiado, oscilante, entre conflitos e paradoxos, sobre a forma de elaborar sua poesia.

Drummond parece, no entanto, ter a consciência para o fato de buscar algo aparentemente perdido que teria origem na sua saída de Itabira, na rememoração da família, na ambivalência de um homem que transita em dois mundos sociais e dois universos de cultura: o Brasil tradicional da fazenda e o Brasil moderno urbanizado, como aponta Merquior (2012), sobretudo os aspectos contraditórios do poeta, que se reconhece nos versos de “Confidência do itabirano” (*Sentimento do mundo*): “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público”.

Por conseguinte, a transição do Brasil arcaico para o moderno, a herança patriarcal de uma Itabira, que se descobre como o epicentro de disputa acirrada da exploração e exportação de mineração ferrífera que alimentava a indústria bélica, envolvendo a realidade local, o cenário político nacional e o mercado mundial de minério, segundo relata Wisnik (2018), tudo isso ressoa na poética drummondiana.

O poeta se vê transpassado por dois tempos, dois mundos e experimenta de maneira aguda as tensões e inquietudes provocadas por essa desarmonia, ao assumir, como apontou Candido, contornos de violência. Para um poeta tão afeiçoado ao seu lugar de origem e, ao mesmo tempo, tão marcado por um sentimento do vasto mundo, essa questão torna-se crucial. Percebe-se flagrante a particular condição do poeta de se ver cindido entre aquilo que se dissipa e o que fica.

A partir de *Claro enigma*, outros aspectos são apresentados além dos observados nas obras anteriores. Candido considera que a transformação das inquietudes é mais importante, ao passo que a regularidade na forma é o ponto de equilíbrio na visão do mundo que o poeta

tende a desenvolver. Deixando de lado as influências modernistas para adotar um formato clássico, em *Claro enigma* o poeta apresenta um perfil contestador, reflexivo, mais preocupado com as questões do que com suas possíveis respostas. Por sua vez, o eu lírico ora se mostra recluso, fechado em si mesmo, ora se abre, desnuda, e se mostra como elemento pertencente ao mundo.

Os fatos, antes cantados efusivamente em *A rosa do povo*, aqui são advertidos numa epígrafe: “Les événements m’ennuient” (os acontecimentos me entediam). Drummond intuía que já não cabia mais o meramente visível, porém seria preciso ir mais fundo nas coisas incompreensíveis, nos sentimentos indecifráveis, obscuros: “Tenho palavras em mim buscando canal,/ são roucas e duras,/ irritadas, enérgicas,/ comprimidas há tanto tempo,/ perderam o sentido, apenas querem explodir” (“Nosso tempo”, *A rosa do povo*).

Uma pedra no meio do caminho ou apenas um rastro, não importa

Na *Antologia poética*, publicada pela primeira vez em 1962, organizada por Drummond, o poema “Oficina irritada”, de *Claro enigma*, está incluso na seção temática intitulada “Poesia contemplada”. Segundo o próprio poeta, na “Informação” que está antes da coletânea, algumas poesias poderiam se encaixar facilmente em outra seção senão naquela escolhida, ou, talvez, até em mais de uma. Sem dúvida, a tônica de “Oficina irritada” incidiria como peça polifônica na obra de Drummond devido a alguns elementos da configuração poética com alusão ao conflito entre eu, arte e o outro (mundo) e as manifestações filosóficas e metafísicas suscitadas, o que o aproximaria das seções “Um eu todo retorcido” e “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, respectivamente.

Como metapoema e, portanto, um mecanismo de reflexão sobre a própria poesia, é absolutamente coerente e justificável que “Oficina irritada” esteja numa seção cujo título implica tratar-se de poesia sobre poesia; no entanto, o que nos parece ser mais relevante no momento é reter a palavra “contemplada” em seus significados distintos: fixar o olhar, observar atentamente, experimentar: “chega mais perto e contempla as palavras” (“Procura da poesia”), diria o poeta. “Poesia contemplada” também poderia significar “poesia recompensada” ou “reverenciada” ou “escolhida”.

A questão a que agora aludimos, de acordo com os contornos e significados que vão se incorporando em torno da palavra “contemplada”, é sobre a tentativa ou o apelo do poeta de chamar a atenção para este poema, “Oficina irritada”, quando sua própria matéria se organiza

numa estrutura hermética e violenta que o distingue e o distancia, em tese, do próprio fundamento da poesia, que é o de comunicar-se.

Desse modo, temos que nos haver com a problemática da composição entre o eu lírico e uma imagem que subsiste como “pasto de poesia” (“Remissão”, *Claro enigma*): “Carrego comigo/ há dezenas de anos/ há centenas de anos/ o pequeno embrulho”. (...) “Não sei o que seja./ Eu não a escolhi./ Jamais a fitei./ Mas levo uma coisa./ Não estou vazio, não estou sozinho,/ pois anda comigo/ algo indescritível.” (“Carrego comigo”, *A rosa do povo*). Em *Alguma poesia*, já era possível perceber as primeiras formulações dos primeiros enigmas, conforme observa Villaça (2012):

Ainda no livro de estreia, em que se formulam os primeiros enigmas, “Poesia” traz uma sugestiva dissociação sobre aquilo “que a pena não quer escrever” e a poesia que, ainda assim, “inunda a minha vida inteira”. Tal dissociação entre insuficiência de linguagem e vivência poética essencial reflete um abismo intransponível, que pode frustrar a expectativa do leitor, afinal ansioso pelo poema, mas não desconsola o poeta, ora confiante na poesia sem palavras que transborda dentro dele. Eis como, num dado momento, o silêncio sem rosto do enigma parece ser a garantia mesma de que o essencial está vivo, porque não revelado. Anos mais tarde, no poema “Canto esponjoso” (Novos poemas, 1948), o poeta dirá: “Vontade de cantar. Mas tão absoluta/ que me calo, repleto”. Assim se equacionam poeticamente, como se vê, o silêncio e o absoluto, a ausência e a completude: a vontade do canto que não surge se satisfaz justamente com a falta de uma revelação, porque ela, a vontade, já constitui por si mesma um absoluto. O enigma de uma ausência pode ser a garantia da essencialidade mesma de uma busca. (VILLAÇA, 2012, p. 108)

A reminiscência de enigmas e de “algo indescritível” parece obedecer, na poética de Drummond, a um traçado involuntariamente construído, por já ter sido tomado antes por essa “coisa interceptante” que “barra o caminho e medita, obscura” (“O enigma”, *Novos poemas*), como uma trajetória problemática anunciada em *Alguma poesia* (“no meio do caminho tinha uma pedra”). Com efeito, a pedra se desdobrará em outras formas de incompreensibilidade, ou incomunicabilidade, ou ambiguidade, paradoxos que se colocarão entre os anseios, desejos, do poeta e a objetividade do mundo, como aponta Villaça (2006):

Antecipando-se ao título do livro seguinte (*Claro enigma*, 1951), já estava em *Novos poemas* (1949), um texto em prosa, “O enigma”, que começa com curiosa inversão do verso arquifamoso de *Alguma poesia*, “Tinha uma pedra no meio do caminho”, transfigurado em “As pedras caminhavam pela estrada”. Agora, as pedras é que têm a passagem obstruída por uma “forma obscura”, por uma “coisa sombria”, a “enorme Coisa” – o *enigma* do próprio sujeito, que a tudo paralisa. Sem que se anuncie claramente sua identidade, indicia-se, contudo, a presença do homem/ poeta como esse enigma que “Barra o caminho e medita, obscura”. No esforço de compreendê-lo, as pedras fixam-se para sempre, e a ameaça é a de que esse enigma venha também a fixar “as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência.” (VILLAÇA, 2006, p. 79-80)

O soneto, “Oficina irritada”, que se pretende “duro” (como a pedra), está em um enquadramento específico em *Claro enigma*, encontra-se na primeira parte do livro, que tem no título um oxímoro – antítese em que termos de sentido oposto se contradizem ou se negam como se excluíssem mutuamente, por exemplo, obscuridade e clareza, sombra e luz. O livro está dividido em seis partes: “I. Entre lobo e cão”; “II. Notícias amorosas”; “III. O menino e os homens”; “IV. Selo de minas”; “V. Os lábios cerrados”; “VI. A máquina do mundo”.

“Entre lobo e cão”, a primeira parte de *Claro enigma*, refere-se, como observa Achcar (1993), aos versos de um soneto do poeta português Sá de Miranda, que dizia “Na meta do meio dia/ andais entre lobo e cão”. O poeta português está falando sobre alguém que no meio do dia, no auge da total claridade, se sente no meio da escuridão. O intervalo imposto pela preposição “entre” indica dois espaços, dois tempos, duas situações diferentes que, imagetivamente, ocorre no movimento crepuscular, a descida da noite, confirmando-se no início do primeiro verso, do primeiro poema do livro, “Dissolução”: “Escurece...”. No entanto, ancorando nos versos de Sá de Miranda, esse movimento ocorre ao meio dia, o que de certa forma evidencia a percepção existencial conflituosa do poeta. Estar entre lobo e cão diz da condição melancólica que atravessa os poemas de *Claro enigma*.

No significado simbólico, segundo Morier, a presença do lobo quer dizer “[...] intuição do perigo, pressentimento da morte (animal do deus Marte); crueldade; dignidade diante da morte, estoicismo. Neste último caso, o lobo opõe-se ao cão selvagem que grita sua miséria e seu desespero” (MORIER *apud* CAMILO, 2001, p. 170). Quanto ao simbolismo do cão, é Benjamin (1984) que assinala uma relação entre o cão e o melancólico, a partir da imagem alegórica de Dürer, uma vez que essa imagem tenha fixado na história da arte os traços desse estado de espírito:

A teoria da melancolia cristalizou-se em torno de grande número de antigos símbolos, que no entanto só foram interpretados segundo a imponente exegética da Renascença. Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da “Melancolia” de Dürer está o cão. Não é por acaso que em sua descrição do estado de espírito do melancólico Aegidius Albertinus menciona a hidrofobia. Segundo a velha tradição, “o baço domina o organismo do cão”. Nisso, ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido por especialmente delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador. (BENJAMIN, 1984, p. 174)

Benjamin (1984) também aponta um significado simbólico entre o melancólico e a pedra:

Lendo as palavras de Aegidius Albertinus sobre o melancólico – “a aflição, que em geral abranda o coração, torna-o cada vez mais obstinado em seus pensamentos pervertidos, porque suas lágrimas não caem no coração, suavizando sua dureza, mas acontece com ele como com a pedra, que se molha por fora apenas quando o clima está úmido” – não podemos resistir à tentação de procurar nessa passagem uma significação especial. Mas a imagem muda na oração fúnebre de Hallmann para Samuel Von Butschky: “ele era por natureza de complexão pensativa e melancólica, disposição de espírito que leva o homem a refletir com mais constância sobre um tema, e a agir com cautela em todas as ações. Nem a cabeça viperina da Medusa, nem o monstro africano, nem o crocodilo plangente deste mundo podem desviar seus olhos, ou transferir seus membros em pedras insensíveis.” No belo diálogo entre a Melancolia e a Alegria, de Filidor, a imagem da pedra aparece uma terceira vez. “Melancolia. Alegria. A primeira é uma velha, vestida com trapos repugnantes, cabeça velada (!), sentada sobre uma pedra, sob uma árvore morta, pensando a cabeça no regaço, e tendo ao lado uma coruja... *Melancolia*: a dura pedra, a árvore seca, o cipreste morto oferecem à minha tristeza um lugar seguro, e me fazem esquecer meu ciúme... *Alegria*: quem é essa marmota, deitada ao lado desse galho ressequido? Seus olhos vermelhos lampejam como um cometa ensanguentado, irradiando destruição e terror... Reconheço-te agora, Melancolia, inimiga dos meus prazeres, gerada nas mandíbulas do Tártaro, pelo cão tricéfalo. Oh! Devo tolerar tua presença? Não, verdadeiramente não. A fria pedra, o arbusto desfolhado devem ser removidos, e tu, monstro, também.”

É possível que o símbolo da pedra represente apenas os aspectos mais óbvios da terra, enquanto elemento frio e seco. Mas é também concebível, e até provável à luz da citação de Albertinus, que exista na massa inerte uma referência ao conceito teológico do melancólico, contido num dos pecados capitais: a *acedia*, a inércia do coração. (BENJAMIN, 1984, p. 176-177)

Em Drummond a melancolia purgada por meio da ironia romântica ou da autoironia, aqui poderia ser tomada por desesperança ou puro ceticismo que resulta de uma incerteza permanente, de uma busca incessante pela apreensão das coisas que lhe escapam (“Há que renunciar a toda procura./ Não os encontraríamos, ao encontrá-los”, “Convívio”, *Claro enigma*), o tempo, a ânsia pela totalidade inapreensível; pelo sentimento de culpa transpassado pela cultura da modernidade, que coloca o poeta entre dois mundos, mas também pela saída de Itabira, pelas imersões na “vida besta” e a perda do pai. O tom melancólico dado em *Claro enigma* parece constituir o traço elementar dessa desesperança que move o eu lírico entre reflexões sobre a finitude e precariedade da vida, a efemeridade de tudo que existe e a senectude, esse efeito da madureza, “essa terrível prenda” (“A ingaia ciência”, *Claro enigma*).

Ainda em relação aos termos “Lobo e Cão”, aludem às constelações (Lupus e Canis Major, respectivamente) e têm essa medida do céu noturno, dão o sentido de anoitecer indicado no já mencionado poema, “Dissolução”, que anuncia um estado noturno, uma aceitação sombria da noite que atravessa o livro carregando os predicados da melancolia até fazer-se reverberar, como triunfo ou desfecho, no último poema do livro, “Relógio do

rosário”, em seu primeiro verso (“Era tão claro o dia, mas a treva,/ do som baixando, em seu baixar me leva”):

Dissolução

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

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

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

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

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

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

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

O eu lírico parece manifestar em “Dissolução”, logo no início do primeiro verso, a ideia de tempo transcorrido – “escurece” – e, justamente por isso, o sujeito percebe-se incapaz de transformar essa situação (“e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada”), vê de “braços cruzados” o escoar do tempo que se arrasta com a noção de finitude (“Pois que aprouve ao dia

finda,/ aceito a noite”), assiste e experimenta inelutável o desgaste provocado pelo tempo (“E com ela aceito que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas”).

Na idade madura, a consciência retida na constatação da dimensão temporal, o poeta parece ser tomado pela necessidade de indagar o momento que o circunda e de capturar esse momento através da reflexão, “Vazio de quanto amávamos,/ mais vasto é o céu./ Povoações/ surgem do vácuo./ Hábito alguma?”. No poema, a passagem do tempo é vista na condição de um acúmulo de ruína, “Vai durar mil anos, ou/ extinguir-se na cor do galo?/ Esta rosa é definitiva,/ ainda que pobre.” A imagem de ruína talvez possa ser considerada como uma síntese do próprio livro. A propósito do livro, Villaça (2006) pincela alguns aspectos de *Claro enigma* e delinea a ação do eu lírico em sua relação com o mundo, com o canto:

(...) A essa tão banalizada figuração da vida como caminho, Drummond dará uma nova consistência, chamando símbolos e mitos antigos (Orfeu, a máquina do mundo, os presságios, os enigmas, a pedra, as relíquias) para servirem como puderem ao artista de costas (aparentemente) para o “moderno” e ao mesmo tempo irônico com o “eterno”. A consistência desse estilo da “madureza, essa terrível prenda” (“A ingaia ciência”) é dúbia, pois se de um lado parece dignamente sustentar-se na feição clássica da expressão, e mesmo da forma do soneto, de outro esvazia-se no acúmulo de paradoxos, restrições e negativas que encorpam um discurso de renúncia a qualquer significação estável. Senhor de uma forma aparentemente compacta e sólida, o sujeito enigmático não se servirá dela senão para figurar o não figurável, expressar a impossibilidade de exprimir o que haja de verdadeiro no sujeito e no mundo – salvo a condição enigmática que lhes parece própria e constitui todo o triunfo da circumspecta meditação.

(...) Do lado do sujeito, está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia; do lado do mundo, o que é úmido, esponjoso, barrento, arenoso, noturno, deserto, estéril, morto; do lado do canto, o exílio faustoso das palavras, a impotência de Orfeu, a forma áspera, o discurso especulativo, as metáforas herméticas. (VILLAÇA, 2006, p. 80)

De fato, em *Claro enigma*, vai-se confirmando, a cada verso, o modo de o poeta fazer dialogar, em sua poesia, coisas que são em princípio tensas ou contraditórias porque o que parece interessar a Drummond é justamente esse jogo do claro-escuro, no meio-dia de qualquer lugar, onde “o coração pulverizado range/ sob o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa/ essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim, espiralante” (“Contemplanção no banco”, *Claro enigma*)

Porque a plástica é vã, se não comove

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro

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

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

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

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

Ao abrir-se, o poema evoca logo de início seu estado de metapoema, “Eu quero compor um soneto duro”, evocando também, ao mesmo tempo, o humor do poeta que, pelo título “Oficina irritada”, parece indicar uma espécie de cólera contida que pretende se fazer transbordar através da composição do soneto que se quer “seco, abafado, difícil de ler”. O uso do termo “oficina”, na maneira que se apresenta, parece indicar a ideia de uma situação metonímica, ao substituir o local de labor pela ação em si, ressaltando a produção em detrimento do “operário”, talvez como uma alusão irônica às relações de produção capitalista, ou talvez ainda, para afirmar o processo de construção artística como uma ação laboriosa, exausta, desgastante, a se confirmar em seguida com o uso do adjetivo “irritada”. É possível também atribuir ao título, “Oficina irritada”, uma referência à valorização exacerbada dos aspectos construtivos da forma fixa, inscrita em uma tendência classicizante, marcada na época pela especialização do trabalho artístico, como nota Candido (2006):

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mas exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma literária. (CANDIDO, 2006, p. 143)

Com efeito, o título “Oficina irritada” faz referência ao modo progressivo da divisão do trabalho intelectual, de cujo poema é o produto. Trata-se, a oficina, de um local em que pesa o uso da matéria-prima, construção, conserto, reparo, lapidação, no caso, das palavras.

A composição das estrofes segue um movimento com as rimas binárias alternadas que variam entre graves e agudas, forçando a leitura para uma perceptível sonoridade sem variação harmônica, o que não permite a progressão fluente da leitura, como se o ritmo ditado impedisse o andamento, avançando, recuando, freando a emoção, evitando qualquer vestígio sentimental, a fim de não permitir qualquer tipo de transbordamento.

Em Drummond, parece haver na organização do som harmônico, o propósito de provocar na recepção do soneto certo limite na relação entre poesia e leitor. Com isso, a estrutura anafórica, “eu quero”, mostra um eu lírico disposto a afirmar sua presença no poema para manifestar um desejo factual que impulsiona o soneto, mas que só poderia ser revelado com uma construção (trata-se afinal de uma “oficina”) da arte (compor, pintar). “Eu quero pintar um soneto escuro” talvez pretenda a construção de uma imagem que para comunicar-se tivesse antes que ser contemplada. O leitor teria, então, a difícil tarefa de aproximar-se de um soneto que se pretende “duro”, “escuro, seco, abafado”, sinestésico à percepção, desagradável à sensibilidade dos olhos, obscuro, incompreensível à distância. Com a repetição, Drummond confere ao eu lírico significativo relevo no poema, valorizando e sugerindo uma atuação obsessiva que dá a impressão de afastamento em relação ao leitor que, nesse momento, parece estar intencionalmente excluído.

A composição de um soneto duro, hermético, que se apresentaria como criação individual, poderia se estender a outros poetas, mas “poeta algum ousara escrever”. O poeta aqui se mostra consciente da ousadia em compor um soneto que considera inédito e, com isso, de provocar uma recepção negativa, que talvez seja a que ele quer alcançar.

O poeta, dessa forma, atribui ao soneto o valor de unicidade, uma das partes constituintes da aura. A aura assim definida como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184).

A noção de aura implica na relação das mudanças da percepção da obra de arte, enquanto categoria estética. Trata-se de uma espécie de epifania, no sentido do espanto que a obra de arte provoca no indivíduo que a contempla, evocando o tempo histórico da obra, de maneira que ao mesmo tempo em que o espectador da obra de arte se percebe no presente, se distancia dele, e passa a vivenciar toda uma história, toda uma tradição contida na obra. Esses aspectos reveladores da aura estão submetidos a dois elementos considerados principais na abordagem sobre aura, que são a autenticidade e a unicidade. A autenticidade é constituída pelo “o aqui e agora” da obra de arte, pela sua existência única submetida no espaço e no tempo, no curso da tradição, da sua história, “é a quintessência de tudo o que foi transmitido

pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182).

O outro elemento da aura, a unicidade, constitui o caráter único e tradicional da obra de arte, legitimado pelo ritual de culto. Como exemplo, Benjamin (2012) cita uma antiga estátua de Vênus, que concebia diferentes formas ritualísticas; estas formas se inscrevem numa certa tradição entre os gregos e a Idade Média. Os gregos faziam da estátua um objeto de culto, os clérigos medievais, por sua vez, tomavam a estátua como uma imagem nociva. O que, de fato, era comum nas duas tradições, era o valor singular, único, experimentado no culto e associado à obra de arte:

A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. (BENJAMIN, 2012, p. 185)

Nessa construção, o poeta distancia-se, hipoteticamente, de outros poetas, iguais no medo (“depois morreremos de medo,/ e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, “Congresso internacional do medo”, *Sentimento do mundo*), mas não no desejo latente de dizer o indizível, de descrever o indescritível, de provocar o outro com certa violência, de aproximar-se e distanciar-se, de estabelecer uma relação ambígua, paradoxal, irônica, de correr o risco da incomunicabilidade ao constituir uma inversão de um dos traços da natureza da lírica moderna que é a reconciliação entre os opostos, sujeito e objeto, ou, sujeito e o outro.

Até o momento o eu lírico não havia se referido ao outro, o que ocorre pela primeira vez, de forma alusiva, no segundo quarteto, no emprego do pronome “ninguém”, para elucidar o desprezo pela gratuidade estética (“Quero que meu soneto, no futuro/ não desperte em ninguém nenhum prazer”), ao tempo em que o indício de um tempo que há de vir abre na imagem criada no soneto, uma temporalidade outra, para a qual o leitor é convocado a apreciar, mas deverá permanecer insensível ao que vê. A presença de negatividade (“não”, “ninguém”, “nenhum”) alia-se ao eu lírico na função de impedir que o outro seja tomado pela sensação de prazer e que esse impedimento se perpetue assim como o poema.

Ao tratar sobre os “enigmas” na poética de Drummond, Villaça (2012) destaca que há “uma poética obsessiva de negações e recusas, a ser traçada sobretudo a partir de Claro enigma”:

Mas pode ser também o signo de uma grande desesperança. Veja-se o lacônico e denso poema “Segredo”, de Brejo das almas (1934), que antecipa no tema e no tom uma poética obsessiva de negações e recusas, a ser traçada sobretudo a partir de Claro enigma. Os sucessivos não que o estruturam (“Não ame”, “Não diga nada”, “Não conte”, “Não peça”) transitam do fundo do eu poético para o leitor, fechando o sujeito para o mundo (do amor, da religião, da política) e tornando enigmático o próprio eu, portador do insondável segredo, anunciado no título do poema. Tudo lhe parece inconsistente, e a inconsistência se afigura dupla: é a do gauche torto em seu canto, sujeito impossível entre todas as coisas possíveis, mas é também a inconsistência coletiva “do nosso corpo”, paralisado pelo rumo dos fatos. No silêncio desse enigma, desse segredo, encerra-se o sentido de uma recusa orgulhosa que erige seu próprio apocalipse, desdenhando tanto o amor como “os últimos acontecimentos”, negando-se às emoções e à história. (VILLAÇA, 2012, p. 108-109)

De certo modo, Drummond parece querer confirmar, de maneira irônica, através da estrutura de um soneto dotado de um “hermetismo injurioso” (MERQUIOR, 2012, p. 209) a ausência do leitor, destituindo-o da tríade literária poeta-poema-leitor. No entanto, esta provocação do poeta ao leitor, que resulta na incomunicabilidade, pode ser explicada pela natureza ambígua da poesia, que estimula outras contradições latentes. Sobre esse aspecto Correia (2015) sinaliza:

O reconhecimento de que “a poesia é incomunicável” (“Segredo”, BA) paradoxalmente impulsiona o processo criador, e escrever poesia para dizer de sua incomunicabilidade ironicamente nega-afirma a possibilidade da poesia. Motivado por uma inelutável necessidade de comunicação – expressa com dramática eloquência em “Mundo grande” (SM) – o exercício da poesia se controverte no entanto em “exílio das palavras” (“Remissão”, CE). A relação do poeta com a sua obra se dicotomiza em “contentamento de escrever” e “alegria de estar só e mudo” (“Remissão”; “Conclusão”, FA). A mensagem ao leitor ora se modula em “Canção amiga” (NP), que distribui “um segredo/ como quem ama ou sorri”, ora se forja em “oficina irritada” (CE), como “soneto duro”, que “não desperte em ninguém nenhum prazer”, “verbo antipático e impuro”, que “há de pungir/há de fazer sofrer”. (CORREIA, 2015, p. 241)

Por outro lado, para Candido (2017), uma obra literária tem caráter humanizador e a posição estética do poeta ou narrador exerce um papel significativo na mente do leitor:

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*. De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível

abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

Por isso, um poema hermético, de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos. A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (CANDIDO, 2017, p. 179)

Embora Candido venha a considerar uma obra literária como forma, não significaria dizer que a obra está fechada em si, pelo contrário, a literatura, a poesia não se explicam através dos próprios conflitos nem fora deles, mas talvez na dialética entre esses universos, interno, externo, que envolve, no caso, o poema. Quanto ao caráter humanizador de uma obra literária, Drummond se insere nesse aspecto, pois até quando pretende parecer estar desinteressado dele, não deixa de provocar os mais difusos sentimentos, de inquietar, mesmo quando seus versos são tomados pela vacuidade e pelo esquecimento, corroídos pelo medo e pela ingratidão:

(...)

Este o nosso destino: amar sem conta,
distribuindo pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa 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 secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

(“Amar”, *Claro enigma*)

Voltando ao soneto, este se completa confirmando a condição de distância e dubiedade: “E que, no seu maligno ar imaturo./ ao mesmo tempo saiba ser, não ser”. O poeta parece fazer uma menção ao “anjo torto desses que vivem na sombra” (“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*) e intensificar a marca de ambiguidade como conflito interno no poema. Não se trata de “ser ou não ser” como uma escolha, opção, ou reflexão, são as duas coisas agindo e reagindo ao mesmo tempo, “ser, não ser”, para talvez indicar os próprios conflitos existenciais que levam o poeta à construção de uma imagem que, a partir do rigor que organiza um soneto,

a forma fixa, se aproxima da imagem da “pedra no meio do caminho”, no sentido de uma imagem convertida em signo que define uma poética da modernidade com toda a dramaticidade, tensão, impasse, provocação, agressividade que rompe na metáfora da inquietação desencadeada pelo poema “No meio do caminho” (*Alguma poesia*).

Em *Estrutura da lírica moderna*, Friederich observa que Rimbaud e Baudelaire revelavam o mesmo comportamento concernente à modernidade: “aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências, cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura (...)” (FRIEDERICH, 1978, p. 66). Drummond parece estar alinhado a este comportamento, sobretudo no que concerne à reflexão sobre poesia pura que Friederich traz do entendimento de Mallarmé sobre essa questão:

Quando Mallarmé chama um objeto de puro, refere-se à pureza de sua essência, ao fato de ele estar livre de imisções que o atrapalham. De um parágrafo de uma carta de 1891, deduz-se o que pode significar pureza para sua lírica em geral: “Descompor e desgastar os objetos em nome de uma pureza central”. O pressuposto da pureza poética moderna é, portanto, a desconcretização. Também todas as demais características da lírica moderna reúnem-se neste conceito, assim como Mallarmé o usou e o transmitiu à época sucessiva: o prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração. Com a exclusão de tais elementos, a poesia torna-se livre para deixar dominar a magia linguística. No jogo das forças linguísticas que se encontram abaixo e acima da função de comunicação, é bem sucedida a sonoridade dominadora e desvinculada de significado que confere ao verso a força de uma fórmula mágica. (FRIEDERICH, 1978, p. 135-136)

É possível que Drummond pretendesse “descompor” seus versos de todo e qualquer entendimento pré-determinado, esperado pelo receptor de *Claro enigma* e, por conseguinte, de “Oficina irritada”. A respeito disso, o poeta já havia se pronunciado através da epígrafe “os acontecimentos me entendiam”, porém não só os acontecimentos pareciam “entediá-lo” o poeta, mas também uma prevista rotulação de sua poesia, a comodidade dos leitores, o óbvio que poderia se tornar a sua poesia ao ceder à superficialidade dos acontecimentos, quando o que o poeta pretendia era um ato poético capaz de ir mais fundo nas coisas, no “âmago de tudo” (“Relógio do rosário”, *Claro enigma*), o que, por consequência, reforçaria a alta tensão poética.

No primeiro terceto o poeta faz referência à própria poesia, “Esse meu verbo”, e revela o modo como a idealiza naquele momento, “antipático e impuro”. O poeta traz uma referência à Vênus numa passagem considerada violenta, “há de pungir, há de fazer sofrer,/ tendão de Vênus sob o pedicuro”, retomando o desejo de tornar o poema um instrumento que atinja

profundamente o leitor, mas que, por outro lado, ao referir-se à Vênus, sinaliza a intenção de atingir justamente a estética, a beleza, a qual o poeta recusa e a substitui pela agressividade e intensidade.

Poderíamos inferir também que essa imagem de violência à Vênus reportar-se à imagem usada por Benjamin (2012) ao explicar a singularidade da obra de arte no contexto da tradição, em que relaciona o valor de culto à aura:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIN, 2012, p. 185)

Com isso, Benjamin (2012) observa que, a partir da reprodutibilidade técnica, a obra de arte é retirada de sua existência parasitária no ritual de culto e aponta para o confronto entre dois polos inseridos no interior da própria obra de arte: o valor de culto da obra e o valor de exposição. Benjamin diferencia o valor de culto de uma obra de arte do valor de exposição, considerando que o valor de culto estaria relacionado a uma função mágica da obra de arte que a afasta da visão. O valor da obra de arte, então, seria medido pela sua existência e não pela possibilidade de ser vista:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. (BENJAMIN, 2012, p. 187, grifos do autor.)

Esta situação modifica a percepção sobre a obra de arte e, conseqüentemente, remete também às mudanças de estrutura na recepção, que passa a se dar de maneira dispersa e coletiva, deixando de ser somente contemplativa e individual:

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (...) A dispersão e o recolhimento

representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao contemplar seu quadro acabado. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 2012, p. 206)

Na apreciação de uma obra de arte, então, o conhecedor e as massas a alcançam de formas diferentes. Enquanto o conhecedor contempla, mergulha, vai ao fundo e se permite ser apreendido pelo seu estranhamento e inquietações provocadas pela obra de arte, com se absorvesse a verdade que nela reside, a ponto de transformá-la em objeto de devoção, a massa, por sua vez, toma-a como meio de distração ou hábito:

Através da dispersão, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. (BENJAMIN, 2012, p. 209)

Benjamin (2012) observa que, enquanto a reprodução técnica avança, o caráter perceptivo da sociedade sofre constantes alterações, transforma-se ao mesmo tempo em que seu modo de existência. Em face da nova forma de percepção sobre a obra de arte, a apreensão coletiva inaugura uma nova forma de o público com ela se relacionar, a distração. Dentro do cenário do moderno, não seria oferecido ao público momentos de fruição, ao contrário, ao deter os olhos sobre um objeto, logo em seguida seria “forçado” a se direcionar a um outro e mais outro sucessivamente, sem se entregar ao ato contemplativo.

Para Benjamin (2012), a obra de arte tem a capacidade de atingir o espectador como um tiro, e declara: “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (BENJAMIN, 2012, p. 207). O último terceto comprova essa ideia como um paradoxo do soneto, com o verso “Ninguém o lembrará: tiro no muro”, referindo-se tanto à efemeridade do poema quanto à inutilidade de escrevê-lo, de pretender, em vão, criar algo que fique para a posteridade (“Não deixarei de mim nenhum canto radioso”, *Claro enigma*).

É possível que “ninguém o lembrará”, por motivo de empobrecimento da memória devido ao declínio da experiência que acarretou o rompimento da tradição, o que torna o sujeito uma presa do esquecimento. É efêmero porque é esquecido. A inserção da obra de arte na tradição, faz dela um objeto de culto, em um ritual secularizado.

O “tiro no muro”, se concordarmos com Benjamin, significa que o poema não atingiu o outro, o poeta encontrou no muro o seu recorrente impasse poético, como a “pedra no meio

do caminho” (“No meio do caminho”, *Alguma poesia*) e como a “Coisa” interceptante que barra o caminho em “O enigma”, de *Novos poemas*.

O verso “Cão mijando no caos” sugere a ideia de desordem, de indiferença, de uma prática subversiva, antipoética, correspondente ao pré-modernismo de Augusto dos Anjos⁹, por exemplo. Sobre Arcturo, a estrela mais brilhante da constelação do Boieiro, podemos sugerir a ideia de ambiguidade em “se deixa surpreender”, por parecer que o sujeito foi tomado de surpresa por algo ou alguém; por outro lado, o verbo “deixar” indica a possibilidade de ter tido um consentimento, uma aceitação a essa suposta interpelação.

Merquior (2012), em sua leitura de “Oficina irritada”, enfatiza a violência e a percebe como um voto de “hermetismo injurioso”. Candido (2017), por sua vez, destaca o aspecto “seco e antimelódico” dos versos e ressalta a força dos conflitos na poética de Drummond como arquitetura que os projeta e os organiza. Candido considera que é a partir das imagens de violência, por exemplo, que se compreende os aspectos da obra drummondiana, voltado para o anedótico nos primeiros livros. Em “Oficina irritada”, a violência acentuada deflagra um verdadeiro choque contra o leitor.

Para o poeta o que importa é “Saber que há tudo. E mover-se em meio/ a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras” (“Consideração do poema”, *A rosa do povo*). Eis aí o seu canto. Mas é a indiferença no dizer, a dureza na maneira que diz, a falta de afago ao seu receptor, que leva Antonio Candido a concluir que “talvez seja esta uma das causas que dão ao seu verso o aspecto “seco e antimelódico” (CANDIDO, 2017, p. 99). No entanto, o ensaísta também pondera:

Mas é preciso considerar também que a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e sequências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma. Ele reduz de fato esta autonomia, submetendo-o a cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destrancam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Mutilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras. (CANDIDO, 2017, p. 99)

Talvez a síntese desta frieza esteja na terrível madureza que rapta “todo sabor gratuito de oferenda sob a glacialidade de uma estela” (“A ingaia ciência”, *Claro enigma*). Mas não há

⁹ Augusto dos Anjos era considerado um poeta de “caráter original, paradoxal, até mesmo chocante” por causa de sua linguagem “tecida de vocábulos esdrúxulos e animada de uma virulência pessimista sem igual em nossas letras” (BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 287-288).

como fugir do sentimento de culpa que coloca o poeta aquém de um mundo afetuosos: “o “sentimento do mundo” é também um sentimento de culpa” (MERQUIOR, 2012, p.72). Parece que, desde Santo Agostinho, a confissão é acompanhada de um sentimento de culpa, assim ocorre no poema “Confissão”, de *Claro enigma*, no qual o poeta se declara culpado:

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

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

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

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

Nesse sentido, o “embate com uma culpa internalizada através de um superego dos mais severos, Drummond assumirá a um só tempo o papel de juiz e réu, vítima e carrasco” (Camilo, 2001, p. 240), numa atualização da figura baudelairiana do “carrasco de si mesmo”. O desfecho dessa ação supõe de início o momento de autocrítica que, nas suas manifestações mais acentuadas, ganha figuração em imagens pungentes de mutilação, como ocorre em “Movimento da espada” de *A rosa do povo*, que “alcança uma agressividade inquietadora em certos símbolos, como o braço decepado” (CANDIDO, 2017, p. 75):

Estamos quites, irmão vingador.
 Desceu a espada
 e cortou o braço.
 Cá está ele, molhado em rubro.
 Dói o ombro, mas sobre o ombro
 tua justiça resplandece.

(...)

As implicações das imagens desses versos podem, talvez, se aproximar, através do termo “quites”, dos versos de “Confissão”: “Não amei bastante sequer a mim mesmo,/ contudo próximo. Não amei ninguém”. De certa forma, esses versos suscitam, de forma contraditória, vingança e punição. A punição nos versos de “Movimento da espada” liberta o sujeito daquilo que o limita e a vingança se revela uma espécie de redenção; enquanto em “Confissão”, o sujeito se distancia da redenção na medida em que renuncia o amor ao outro. Nesse sentido, a confissão pode ser considerada uma forma de punir, justamente o poeta que em outro momento declarou:

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

(...)

(“Amar”, *Claro enigma*)

Retomando o poema “Oficina irritada”, Drummond, então, propõe a composição de um soneto que à primeira leitura se define como uma imagem obscura e melancólica, agressiva e incompreensível, seu movimento parece girar em torno de si mesmo sem conseguir exceder o espaço em que se encontra, ora parece pretender romper com o culto ritualístico da obra de arte, ora parece clamar por esse culto, parece chamar a atenção do leitor para si, reter os olhos do leitor sobre o desejo de surpreender um mundo sombrio, mas não modifica objetivamente esse mundo nem consegue estabelecer uma ligação de proximidade com o leitor. O relevo da obscuridade na poesia é ressaltado por Candido (2002) como um estímulo e um convite, assim explicado pelo ensaísta:

Estímulo ao nosso conformismo permanente, convite para escarpamos da banalidade. Devemos encará-la sob este ponto de vista, e não como esnobismo ou piada de mau gosto (ambos, estejam certos, existentes também nos mais claros dos poetas). Podemos mesmo dizer a obscuridade na poesia moderna é um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea. (CANDIDO, 2002, p. 156)

Enquanto o que nos parece claro e distinto não o é, logo percebemos o paradoxo e a provocação, o indecifrável, a clara intenção da incomunicabilidade, por outro lado, a total

indiferença e o desejo tácito de se emoldurar, tal uma imagem, uma pintura de um quadro presa na sua moldura, sem saída, sem movimento, à espera da contemplação, do observador, mas não anseia o *recolhimento*, a devoção do seu inebriado espectador nem a procura da distração das massas, porque quer existir, porém não quer ser visto com a obviedade das coisas comuns, do cotidiano, na superfície dos acontecimentos. Não quer ser esquecido nem decifrado, quer o profundo, o intenso, quer fazer ferir, doer, sofrer, mergulhar nas questões indecifráveis e na ambiguidade da existência, “ser, não ser”.

Carrega em si a culpa de um ar imaturo, do efêmero, da violência contra o mundo e contra a si mesmo. Candido (2002) acredita que

Há na arte, como nas coisas, uma margem de inexplicável. Certas imagens poéticas são a parte do inexplicável, a brusca invasão do mistério no campo racional. A nossa resposta depende, naturalmente, do sentimento que tivermos dessa parte irreduzível do espírito e do mundo, que cerca de todos os lados a nossa pequena ilha de razão e de clareza. Devemos, creio eu, aceitar esse tipo de obscuridade, pois ela é uma das maneiras porque se afirma a consciência artística – criando o mistério à imagem do próprio mistério e dando ao artista, uma força de penetração além da visão comum. (CANDIDO, 2002, p. 157-157)

Quando pousamos nossos olhos no poema “Oficina irritada”, imediatamente, somos tomados pela inevitável sensação do paradoxo. O que nos atinge, logo de início e sem distração, traz o peso da perturbação, do inexplicável, como uma claridade que fosse obscura, como o oximoro que perpassa, alinhavando-se por todo poema até romper-se no último verso. O poema parece exigir do leitor um sentido determinado. Não permitindo o livre flutuar da contemplação, quer inquietar, como se obrigasse o leitor a buscar o caminho que o próprio poema determina, com efeito, o obscuro ímpeto de repetição “eu quero”, não menos violento que o pretense ataque à Vênus, faz ressoar o declínio desse desejo verso a verso até transformar-se no caos que o verso “cão mijando” se refere simbolicamente.

A imagem do caos, que se ergue nos versos finais, surge como uma desordem que se pode atribuir à uma retomada do dilema das inquietudes observadas por Candido (2017), cuja matriz é a relação entre o eu, o mundo e a arte, que aqui se somam às inquietudes do poeta que se ressentia pela iminente senectude, efemeridade: “ninguém o lembrará”.

Enquanto em “Dissolução” “escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada”, em “Oficina irritada”, o desvelar sublime dá-se sob a forma de imensa claridade e brilho em meio à escuridão do caos, como uma explosão de luz, com a presença de Arcturo, estrela mais brilhante no céu noturno.

CAPÍTULO III

Pretérito mais-que-perfeito

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

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

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

*enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo de teu ser?*

(“Remissão”, *Claro enigma*)

A invenção de uma personalidade *gauche*, condenada em sua origem à insuficiência, desencadeia o intenso efeito estético de uma sombria e comovida poética de Carlos Drummond de Andrade. Constituindo-se assim o paradoxo que atravessa, ao longo de sua obra, a diversidade de seus temas. O sentimento de insuficiência reverbera na busca incessante do rigor que determina sua poesia, eleva-se como um desafio inelutável para um sujeito fadado às contradições pessoais e as de seu tempo, às obstinadas questões de ordem filosófica e existencial, marcada impositivamente por sua origem de classe, permeada de culpa. A figura limiar de desajustado modula-se na imagem do itabirano cindido entre dois mundos, a “vida besta” da província e a realidade dos choques da cidade moderna. Esse conflito acena para um problema de identificação do ser, cuja marca decorre da tensão entre o eu e o mundo, matriz das inquietudes aludidas por Antonio Candido conflito permanente, mas transfigurado na medida mesma da relação que o poeta mantém com o escoar do tempo. Conserva-se, porém, a base profunda de uma constelação familiar pautada no remorso e na incerteza, mas é justamente o inevitável desgaste promovido pelo tempo que leva o poeta a querer movimentar-se em direção aos antepassados, comunicando a vida com a morte em um tom profundamente assinalado pelo sentimento de culpa. No encontro com o passado, a figura

do pai avulta como obsessão, e remete ao desejo de romper silêncios, de restaurar vínculos afetivos. É tão viva ainda a presença do pai que esta se funde com as lembranças de Itabira que, na penumbra da distância, retorna com intrigante insistência, como alguma coisa que o supera e contém, como a coexistência da vida com o espanto originário, a passagem contraditória e irreversível do tempo, a percepção da vida e da morte. É nesse ponto sem refúgio que se reflete, com pungente lucidez, um retiro estratégico para a memória.

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração

O poeta parece arrastar consigo a pequena cidade, Itabira do Mato Dentro, como se esta cidade em que viveu pouco tempo, da infância à puberdade, fosse também um órgão do seu corpo, ou os olhos da sua alma, que traz de volta os olhos do menino daquele tempo que, sentado, vê “o mundo abrir e reabrir o seu leque de imagens” (“Cisma”, *Boitempo I*), ou que chega à sacada e vê a sua serra, a serra de seu pai e de seu avô, “de todos os Andrades que passaram e passarão, a serra que não passa” (“A montanha pulverizada”, *Boitempo II*); arrasta consigo a dureza mineral das ruas e das pessoas, “noventa por cento de ferro nas calçadas, oitenta por cento de ferro nas almas” (“Confidência do itabirano”, *Sentimento do mundo*); e os ecos da cidade que ressoam, involuntariamente, como o som do sino do relógio da matriz, “som profundo no ar, um som que liga o passado ao futuro, ao mais que o tempo, e no entardecer escuro abre um clarão” (“Sino”, *Boitempo II*), repercutindo sentimentos, enganos, culpas, ativando o vivido, arrastando a força obsessiva das coisas perdidas. Wisnik (2018) considera que

Os grandes saltos metafísicos da poesia de Drummond são disparados pela memória do som crepuscular e “rouco” do signo-sino, que dá a ver a face do enigma (n’ “A máquina do mundo”) e precipita o mergulho no “âmago de tudo”, na dor universal, no “choro pânico do mundo” (em “Relógio do Rosário”). Como os demais signos do lugar, porém mais profundamente do que eles, o “sino Elias” entranha-se na dimensão mais íntima, independente de sua propagação pública, como um grande relógio de pulso interior (ressoando, na trama fusional “de poder a poder” que atravessa tudo, o nome do profeta bíblico e o nome do avô de Carlos, o capitão-mor Elias de Paula Andrade). (WISNIK, 2018, p. 32)

De fato, o arrastar das coisas do lugar tem outros signos, como o cheiro de couro “em casa, na cidade” “a presença do couro/ o couro dos arreios/ dos alforjes das botas/ das botinas amarelas/ dos únicos tapetes consentidos/ sobre o chão de tabuões que são sem dúvida formas imemoriais de couro”. Tudo cheira a couro e “o couro cheira há muitas gerações./ A cidade

cheira a couro./ É um cheiro de família, colado nos nomes” (“Cheiro de couro”, *Boitempo III*). Embora este signo não precipite o mergulho no “âmago de tudo”, como nota Wisnik.

Em uma leitura mais atenta que esboce certa familiaridade com a poesia de Drummond, é possível perceber a presença de Itabira como a imagem a ser fixada, emoldurada na parede, como um portal para o pretérito, a plataforma de embarque para uma viagem em direção às origens de alguém que “Não sai para rever, sai para ver/ (...) pirâmides de ferro em pó/ onde uma serra, um clã, um menino/ literalmente desapareceram” (“Documentário”, *Boitempo II*); onde “a casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os móveis todos os pesadelos/ (...) a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis” (“Liquidação”, *Boitempo I*).

É possível observarmos, por exemplo, nos versos do metapoema “Explicação”, de *Alguma poesia*, em que o eu lírico apresenta considerações sobre sua própria poesia ao afirmar em tom melancólico e confessional que “Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça./ Todo mundo tem sua cachaça. (...) Para louvar a Deus como para aliviar o peito”. Isso para mais adiante revelar de forma dolorosa “Há dias em que ando na rua de olhos baixos/ para que ninguém desconfie, ninguém perceba/ que passei a noite inteira chorando” um sentimento de falta que reporta ao sentimento de culpa, de ausência ou saudade despertado pelo apego às lembranças, ao passado representado iconograficamente pela cidade de Itabira:

[...]
 Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
 de repente ouço a voz de uma viola...
 saio desanimado.
 Ah, ser filho de fazendeiro!
 À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego
 vagabundo
 é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
 E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
 Aquela casa de nove andares comerciais
 é muito interessante.
 A casa colonial da fazenda também era...
 No elevador penso na roça,
 na roça penso no elevador.

(“Explicação”, *Alguma poesia*)

Este movimento retrospectivo emerge da propensão de uma poética implícita nesta abordagem da autorreflexividade, autorreferencialidade, um lirismo que vive profunda ligação

com a memória. A “casa de nove andares comerciais” e “casa colonial da fazenda” parecem ser evocadas pela a “memória involuntária”, como a formulou Henri Bergson, sintetizada no paradoxo dos versos “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador”. Não obstante, é a exatidão dessa dor provocada pelas imagens que assinalam, na poesia de Drummond, o desencontro de dois tempos e de dois mundos, sempre às voltas com a ambivalência de que fala Merquior (2012), e com as inquietações que a assaltam. Com efeito, o processo de reelaboração do passado do poeta, e dos elementos intrínsecos ao tempo e ao “paraíso perdido” (GLEDSON, 2018, p. 152), é efetivado ao percorrer um espaço que subsiste apenas na memória afetiva, ativada, às vezes fortuitamente, pela memória involuntária.

Ao escrever sobre a relação intrínseca de Drummond com Itabira, a partir das colocações de Walter Benjamin sobre “memória involuntária”, Wisnik (2018) comenta,

Quando atravessam a camada anestesiada que resiste a eles, no entanto, os sinais (ou os sinos) da memória involuntária repercutem em conteúdos difusos, intensos, inconscientes, mais além da vivência factual e da recordação datada, chamando à tona, inteira, a aura não verbal do vivido, com todas as refrações que a compõem. Um exemplo flagrante desse fenômeno psíquico e poético encontra-se no relato, feito por Drummond, das associações despertadas nele por uma velha coleção de jornais itabiranos, que lhe chega às mãos em 1950. Como é próprio da memória involuntária, as lembranças em cascata jorram de um estímulo sensível, no caso as “páginas amareladas” que “cheiram preciosamente a 1910”, fibras frágeis de papel gasto de cujas notícias longínquas exala “o menino daquele tempo” que “vai pelas ruas, sobe nas árvores, contempla longamente o perfil da serra, prova o gosto dos aracás, dos araticuns e dos bacuparis silvestres – *tudo isso que o jornal não tem, mas que se desenrola do jornal como de uma fita mágica*”. (WISNIK, 2018, p. 33-34)

Benjamin (2000) analisa a cisão da memória na modernidade realizada por Proust na sua *Recherche du temps perdu* em duas noções ou categorias distintas, a memória voluntária e a memória involuntária. Para Proust, a primeira noção representaria o arquivo de vivências e estaria submetida ao amparo do intelecto; a segunda englobaria o repertório das experiências, estando condicionado o seu afloramento a um evento fortuito, por exemplo ao encontro com “um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (PROUST *apud* BENJAMIN, 2000, p. 106). Embora acredite na cisão da memória, Benjamin mostra discordância sobre a ideia de que a memória involuntária, repositória das experiências, dependeria unicamente do acaso para aflorar:

Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida

interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. (BENJAMIN, 2000, p. 106)

A fim de melhor esclarecer essa questão da memória involuntária em relação ao ponto de vista de Proust, Benjamin reporta-se à teoria de Freud, no que diz respeito à relação entre percepção e consciência dentro de um sistema que atinge o amortecimento do choque, aparando os estímulos provenientes do mundo exterior, que incidem no modo como a percepção do indivíduo é estruturada e de como isso será incorporado ou não à memória:

Freud levanta a hipótese de que o consciente surge no indivíduo com a finalidade precípua de ocupar o lugar de uma impressão mnemônica deixada por algum evento estimulador. Isso quer dizer que, durante o curso do fenômeno da conscientização, os estímulos são anulados de forma a não imprimir nenhuma modificação permanente nos elementos do consciente. De fato, para Freud, não cabe à consciência a função de armazenar traços duradouros como base para a memória. Ao contrário, sua finalidade é proteger o organismo contra a ameaça de estímulos excessivamente carregados de energia e provocadores de traumas, os choques. Freud defende ainda que o constante exercício de controle desses estímulos acaba por dar uma maior “robustez” ao consciente, tornando-o mais apto na sua tarefa de atenuar a recepção do choque (cf. Freud, s/d). Assim, quanto maior for a frequência da inscrição dos estímulos no consciente, maior será a chance de esses estímulos se converterem em vivência, aumentando também a possibilidade de se evitarem os seus efeitos traumáticos. Dito de outro modo: ao mitigar e conter o choque, o consciente converte o evento não em experiência, mas em vivência, e o incorpora não ao acervo da memória, mas ao das lembranças conscientes. (DIAS, 2009, p. 98)

A concepção de experiência para Benjamin (2000) está relacionada à noção de memória, por considerar que a transmissão de experiência se dá pelo acesso à memória involuntária. Porém, com as mudanças aceleradas na modernidade, com o imediatismo e a efemeridade do instante, a vivência se evidencia, ocasionando o declínio da experiência e, por sua vez, o enfraquecimento da tradição, já que a sua continuidade e de seus conteúdos depende da maneira como se dá sua transmissão, uma vez que a experiência como elemento com capacidade de unir os conteúdos da tradição à nossa existência, não encontra lugar na modernidade. Portanto, não há experiência a ser transmitida, e sim a vivência, que coloca a consciência como mecanismo de defesa em situações cotidianas nas quais ocorrem os estímulos externos, os choques.

Na passagem destacada por Wisnik sobre Drummond, curiosamente é o jornal, um dos instrumentos de comunicação responsáveis pela atrofia da experiência, segundo Benjamin¹⁰, a

¹⁰ Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais

despertar em Drummond a memória involuntária com a mesma proporção e intensidade encontrada em Proust, quando “o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos” (BENJAMIN, 2000, p. 106). O poeta parece arrebatado pelo acaso, o que dá vazão à memória involuntária e desencadeia a abertura do cenário da Itabira do passado, com os conteúdos pessoais, a lírica familiar, onde marcas conflitivas do desajuste familiar denunciam o sentimento culposo de tempo gasto, de perda.

Cândido (2017) considera que a retomada ao passado através dos temas sobre a família e os temas que envolvem Itabira é outra manifestação da inquietude de Drummond. Por exemplo, em *Alguma poesia*, o poeta introduz o tema família apresentado “num pequeno quadro evocativo” (CANDIDO, 2017, p. 85) com o poema “Infância”. A peculiaridade da poesia familiar de Drummond, com a presença definitiva e enigmática de Itabira, passa a se firmar com mais consistência e densidade a partir de *Sentimento do mundo*, embora ocorra em *José* a inauguração do desprender-se da memória como uma jazigo – “Com tinta de fantasma escreve-se Drummond./ É tudo quanto sei de minha genealogia” (“Brasão”, *Boitempo III*) – devido à obsessão com os mortos que toma corpo no livro *José*, ao mesmo tempo em que se delinea a imagem da pequena cidade, como podemos conferir no poema “Os rostos imóveis”:

Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto.
Avô morto, mãe morta
(mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede, grão de poeira nos olhos).

(...)

Acordei e vi a cidade:
eram mortos mecânicos,
eram casas de mortos,
ondas desfalecidas,

constituem um dos muitos indícios de tal redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico. (Karl Kraus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores.) A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição”. Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro.

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. (BENJAMIN, 2000, p. 106-107)

peito exausto cheirando a lírios,
pés amarrados.

Dormi e fui à cidade:

toda se queimava, estalar de bambus,

boca seca, logo crispada.

Sonhei e volto à cidade.

Mas já não era a cidade.

Estavam todos mortos, o corregedor-geral verificava etiquetas nos cadáveres.

O próprio corregedor morrera há anos, mas sua mão continuava implacável,

O mau cheiro zumbia em tudo.

Nesse mesmo período, o tema do pai avulta como fixação aguda e cortante ao atravessar de forma contundente a poesia de Drummond “tal uma lâmina” (“Consideração do poema”, *A rosa do povo*), amplia-se e confunde-se com os poemas dedicados à cidade de Itabira. Sobre a presença da figura do pai ao longo da obra de Drummond, Candido (2017) comenta que

É tão viva esta presença de cunho patriarcal, que uma balada como CASO DO VESTIDO – RP, completamente desligada das lembranças individuais e da poesia familiar, chega a parecer uma espécie de núcleo desse poderoso complexo. Das brumas de um lirismo quase folclórico, surge nela o patriarca devorador que esmaga os seus e impõe a própria veleidade como lei moral. Os outros poemas em que aparece o pai, diretamente referido como o do poeta, lembram uma espécie de esconjuro, de rito póstumo, feito para ao mesmo tempo aplacar, humanizar e compreender este modelo extremo. Tanto mais quanto, a certa altura, o pai individualizado vai cedendo lugar à realidade maior que lhe dá razão de ser e para a qual ia como que arrastando o filho, isto é, o grupo familiar, dominado pelos ancestrais, fundido na casa, na cidade, na província, na realidade dum passado que parece íntegro a distância e compensa o ser dividido no mundo dividido. Esta busca é um dos alvos do poeta, embora não deixe de ser paradoxal para quem dissera:

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes a vida presente.
(MÃOS DADAS – SM). (CANDIDO, 2017, p. 86-87)

Com o passado diante dos olhos, Drummond “tenta dominar o sentimento de perda irreparável que Itabira significava, e ao mesmo tempo dar expressão a essa perda, salvando alguma coisa da derrota, mesmo que fossem apenas palavras” (GLEDSON, 2018, p. 154).

Em seu ensaio intitulado “A inelutável cisão do ver”, Didi-Huberman (2018) traz a máxima “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29). Para explicar a sentença, o filósofo parte de uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce, em que o personagem Stephen Dedalus olha o mar, mas o que vê são os olhos da mãe moribunda erguerem-se e olhá-lo de volta:

Depois, Stephen terá visto esses olhos se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, “devastado, flutuante”, não mais cessando, doravante, de *fixá-lo*. Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 32)

A partir dessa referência, Huberman, defende que o ato de ver, movido por um sentimento de perda, abre-se em dois, sofre uma cisão em que aquele que olha também é olhado. Com efeito, para Dedalus, olhar o mar remete ao luto, ao espectro da mãe, isto é, o mar surge como o signo de uma cisão:

Assim Stephen não via mais os olhos em geral senão como manchas de mar Glauco, e o próprio mar como uma “um vaso de águas amargas” que iam e vinham, “maré sombria” batendo no espaço e, enfim, “batendo em seus olhos, turvando sua visão”. Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta (...), e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34)

Os conteúdos da “memória involuntária” em Drummond convivem com essa “inelutável modalidade visível”, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34). É neste instante que Itabira e a figura do pai se entrelaçam, se confundem. Como se Itabira fosse o mar, ou talvez o rio de sangue do clã, em que o poeta vê a nítida, presente, inquietante, austera figura do pai. É nessa perspectiva, e movido pelo sentimento de perda, que o anseio de regressão à totalidade indistinta leva o poeta a percorrer lugares no mais profundo de seu âmago, na busca, talvez, de reconciliar-se com a própria história, ao recriar o pai e a si mesmo no interior de um sonho que tem como cenário, Itabira. A respeito disso, o livro *José* traz, nas palavras de Gledson (2018), “a sua realização mais contundente”, o poema “Viagem na família”:

A tensão dramática sustentada, a intensidade com que o mundo morto torna à vida, a emoção sufocante e o sentimento de carinho desperdiçado, todos dão a sensação que Drummond súbita e finalmente feriu uma corda que ao longo da luta dos livros anteriores lhe havia escapado. Muitos diriam que essa corda é simplesmente Itabira, e a intensidade da poesia é o resultado da intensidade dos sentimentos do poeta pela cidade natal. (GLEDSON, 2018, p. 152)

A cidade parece ser a base de uma amplitude emocional que perpassa a vasta obra de Drummond. O desassossego provocado pela distância de um tempo perdido parece ter estreita ligação com a perda do pai, como se Drummond não soubesse “ao certo quanto do que ele chama de “Itabira” está dentro ou fora dele” (GLEDSON, 2018, p. 155).

A imagem de Itabira também é expressa em crônica, como no livro *Confissões de Minas*, em que o poeta durante uma viagem que fez a Itabira, registra a sua impressão captada com certa melancolia, tema também recorrente em sua obra. O poeta, então, encontra-se frente a frente com a sua cidade natal:

A cidade, entretanto, continuava o mesmo aglomerado de casas desiguais, nas ruas tortas grimpendo ladeiras. Um silêncio grave envolvia todas essas casas, e impregnava-as de uma substância eterna, indiferente à usura dos materiais e das almas. Dessa maneira ela se preserva da destruição. Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos atrás, uma realidade física, uma realidade moral se cristalizam em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é paralítica. Mas de sua paralisia vêm a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso. A cidade parece encantada. E de fato o é. (DRUMMOND *apud* GLEDSON, 2018, p. 155)

O poeta parece projetar, na imagem que vê de Itabira com olhos físicos, a imagem fixada na memória pelos olhos do menino itabirano da infância, erguendo por dentro da imagem uma espécie de “eternidade falsa” (GLEDSON, 2018, p. 155). É através dessa imagem de Itabira, projetada no eterno – que existe ao mesmo tempo na memória e no real, como um sonho que “havia um outro sonho esculpido” (“Sonho de um sonho”, *Claro enigma*), como se “palmilhasse vagamente uma estrada de Minas, pedregosa” (“A máquina do mundo”, *Claro enigma*) que a figura do pai aparece no poema “Viagem na família”, como uma imagem fantasmagórica e silenciosa, a conduzir o menino pelo deserto de Itabira em meio a um cenário sombrio, morto, onde a voz viva é a do poeta.

Toda história é remorso

Viagem na família

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?
Porém nada dizia.

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.

Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
Casamentos; hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas,
rangendo sedas na alcova.
Porém nada dizia.

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
defendidos?

Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

Vi mágoa, incompreensão
e mais de uma velha revolta

a dividir-nos no escuro,
 A mão que eu não quis beijar,
 o prato que me negaram,
 recusa em pedir perdão.
 Orgulho. Terror noturno.
 Porém nada dizia.

Fala fala fala fala
 Puxava pelo casaco
 que se desfazia em barro.
 Pelas mãos, pelas botinas
 prendia a sombra severa
 e a sombra se desprendia
 sem fuga nem reação.
 Porém ficava calada.

E eram distintos silêncios
 que se entranhavam no seu.
 Era meu avô já surdo
 querendo escutar as aves
 pintadas no céu da igreja;
 a minha falta de amigos;
 a sua falta de beijos;
 eram nossas difíceis vidas
 e uma grande separação
 na pequena área do quarto.

A pequena área da vida
 me aperta contra o seu vulto,
 e nesse abraço diáfano
 é como se eu me queimasse
 todo, de pungente amor.
 Só hoje nos conhecermos!
 Óculos, memórias, retratos
 fluem no rio do sangue.
 As águas já não permitem
 distinguir seu rosto longe,
 para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava
 porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
 a família, Itabira, tudo.

Em “Viagem na família”, o passado vem procurar o eu lírico na figura sombria do pai, que surge como o espectro de uma dívida inacabada. Trata-se de um encontro fantasmagórico entre pai e filho, no qual o pai guia o filho numa viagem no espaço do passado e da morte

pelo “deserto de Itabira”. O eu lírico revisita a cidade que lhe é afeiçoada, deixando-se abandonar à estranheza da visão da exploração de minério e à estranheza da passagem do tempo, que é contraditório e irreversível. No trajeto da viagem, que se inicia sem indicação do lugar de partida nem de chegada, são encontrados ou visualizados ou imaginados objetos que parecem pertencer ao pai, que se confluem com o cenário da cidade. A captação das imagens desenvolve a busca de um tempo perdido, o eu lírico pouso o olhar em um objeto e este passa a ser um acontecimento visual que notifica a relação de pai e filho pela perspectiva do filho. A voz do eu lírico enuncia a voz do filho. Tudo se expande e, paradoxalmente, se retrai a partir de um imenso silêncio que perpassa o poema, representado ao final de sete estrofes consecutivas, pelo verso “porém nada dizia”, sendo modificado na estrofe subsequente para “porém ficava calada”. Estruturado com uma evocação narrativa, ao modo de um cortejo, as imagens de contornos autobiográficos vão se sobrepondo simultaneamente verso a verso, como na dinâmica de um filme cinematográfico, “tudo registra em preto e branco/ afasta o adjetivo da cor” (“Documentário”, *Boitempo* II); ou na dinâmica de um sonho difuso, tempo suspenso, “não era dia nem noite”.

A visão de Itabira como uma cidade desértica aproxima-se da imagem de Itabira como “uma fotografia na parede”, doída pelos choques da modernidade e um sentimento ressonante de perda que se inscreve como a baliza universal e pungente da memória involuntária do filho. Benjamin (2012), ao tratar do papel da fotografia no processo de transformação dos valores de culto e de exposição da obra de arte, sinaliza que “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 2012, p. 189). Em seguida, Benjamin cita as fotos das ruas de Paris, desertas de homens, comparando o deserto das ruas ao local de um crime: “Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém” (BENJAMIN, 2012, p. 189):

O mérito inexcédível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. (BENJAMIN, 2012, 189)

Por ora, importa identificar os indícios que quebram a linearidade do tempo e inauguram na imagem uma temporalidade outra, que retoma o passado no presente. Antes, porém, ao abrir-se, o poema proporciona uma sutil referência ao “Poema de sete faces”, de

Alguma poesia, na semelhança entre os versos, “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos” ser *gauche* na vida” e “a sombra de meu pai/ tomou-me pela mão”. Podemos considerar que o verso “no deserto de Itabira”, pode, inicialmente, ser interpretado como um lugar ainda sem vida, a gênese, a origem, o nascedouro em que a sombra do pai (um anjo torto) toma o filho (que acabou de nascer? ou acabou de morrer?) pela mão. E como uma analogia desnivelada, é possível reconhecer, mesmo que enviesado e não propositado, a correspondência com a visão oferecida pela imagem de Dante adentrando o mundo dos mortos, sendo guiado pela sombra de Virgílio, já que, durante a longa caminhada, há “tantos mortos amontoados,/ o tempo roendo os mortos./ E nas casas em ruína desprezo/ frio, umidade”.

Porém, é inequívoco que a perspectiva de Drummond, destituída de fundamento metafísico, distingue-se da cosmologia de Dante, embora a poesia drummondiana seja atraída pela totalidade do sentimento do mundo. Mas há também o “suspiro”, o “voo de pássaro”, a significar a totalidade do silêncio e imensidão do abandono, onde o único som vivo viria de um bater de asas, a definir a vacuidade do lugar, a atmosfera de morte no deserto de Itabira.

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?
Porém nada dizia.

No entanto, de súbito, o deserto é tomado pelo passado que “de longe nos revela o perfil grave” (“A montanha pulverizada”, *Boitempo II*): é uma casa que aqui havia, é a montanha que era maior. E já não se sabe se a montanha era maior porque aquele menino cresceu e com isso perdeu-se a percepção de criança, a dimensão do encanto sobre as coisas, em que tudo parecia ter um tamanho maior do que realmente era, ou se por causa da transformação operada pela exploração do minério de ferro sofrida por Itabira, motivo talvez pelo qual tenha se tornado “apenas uma fotografia da parede” (“Confidência do itabirano”, *Sentimento do mundo*).

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.

A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

Aqui já se observa o desvelar de todo universo do pai em sua vastidão e em suas ressonâncias mais íntimas e sutis, entrelaçadas para além do silêncio inexpugnável e conflituoso, no instante em que a rua é “fotografada” pelos indícios (“cavalo”, “galope”, “relógio”, “roupa”, “papéis de circunstância”, “histórias de amor”) que carrega em sua desertificação, e se inscrevem como uma espécie de “autos no processo da história”, como registrado por Benjamin (2012). São provas cabíveis da existência do pai e da história que vêm à tona com, talvez, a expectativa do eu lírico de transformar o passado de forma que consiga a reconciliação com o pai.

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

Mas o eu lírico parece sofrer com esta invasão abrupta e objetiva da memória afetiva como uma violência psíquica, contra a qual se debate e tenta reagir por meio de um mecanismo de reparação, em que a forma invertida é característica da denegação. Já que não consegue admitir para si mesmo a perspectiva do sofrimento, afirma categoricamente que “as coisas voltam a existir”, mas são “irrespiráveis”, portanto, estão mortas e, se mortas, não podem fazê-lo sofrer novamente.

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.

O eu lírico encontra-se em um beco sem saída, preso nas lembranças, quando é levado pelo pai justamente ao encontro do que foi vivido, e as coisas que estavam mortas, “irrespiráveis”, passam a ser (re)vividas no momento em que o filho lança sobre elas o seu olhar e este movimento lhe inquieta. Neste momento de “abrir de baús”, em que o passado se dialetiza com o presente, o eu lírico experimenta a “experiência aurática”, esse “choque” da memória involuntária proposto por Benjamin (2000). Aqui é preciso retomar esta palavra, “aura”, legada por Benjamin, a partir das considerações de Didi-Huberman:

Pensemos nesta palavra, empregada, com frequência, raramente explicitada, cujo espinhoso e polimorfo valor de uso Walter Benjamin nos legou: a *aura*. “Uma trama singular de espaço e de tempo”, ou seja, propriamente falando, *um espaçamento tramado* – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque da visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo – outro sentido da palavra *Gespinst* – de espaço e de tempo. A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 147)

Portanto, é como se ao ver um objeto, algo nele fizesse com que o nosso olhar fosse devolvido, então, algo do objeto também nos olha e nos atinge, nos inquieta ao trazer à tona certo reconhecimento e estranhamento sobre algo que se mostra ao mesmo tempo em que se perde, nos captura, mas não podemos capturá-lo porque nos escapa. Nesse jogo do olhar, com efeito, o eu lírico é afetado pelas lembranças que o mobilizam e o golpeiam, tal como o badalar do som do sino agindo por sobre a memória – construída pela duração de um passado vivido, e que se vive novamente – já totalmente entregue, indissociável dos antepassados e, peremptoriamente, da figura do pai.

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
Casamentos; hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas,
rangendo sedas na alcova.
Porém nada dizia.

É como se o “deserto de Itabira” tivesse se tornado na “floresta de símbolos”, de Paul Valéry: “O homem passa através de florestas de símbolos, que o observam com olhares

familiares” (PAUL VALÉRY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 150). Didi-Huberman usa o paradigma do sonho de Valéry para explicar a aura como uma aparição, um relampejar no imediato presente de um objeto que ilumina as muitas camadas de um passado latente na memória:

É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos”. Como negar, com efeito, que é todo o tesouro do simbólico – sua arborescência estrutural, sua historicidade complexa sempre lembrada, sempre transformada – que nos olha em cada forma visível investida desse poder de “levantar os olhos”? Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente “singular” a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente “aparecer” como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 150)

Ao seguir a travessia da “onipotente memória”, ao passar do estado perturbador da visão dos antepassados, trazida pelos “símbolos”, para a dimensão reflexiva e enigmática das ausências, é de se imaginar também que seja preciso passar pelo luto das perdas que vieram à tona na lembrança, porém o eu lírico parece se recusar a admitir, a aceitar essas perdas, como se transtornado por ver os efeitos da passagem do tempo invadindo um mundo que era absolutamente seu e que agora parece não pertencê-lo mais.

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
defendidos?

Ao longo do itinerário, na medida em que o filho avança sobre a face sombria de uma cidade também perdida, desértica, convertida em objeto e jazigo, um reino perdido, imobilizado como alvo da exploração ferrífera, mais se acentua o remorso, a culpa contida na relação com a origem vigorada na duração da “memória involuntária”.

Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

O eu lírico, ao registrar os acontecimentos cheios de vestígios antecipatórios, quando vistos posteriormente, não se mostra preparado para absorver prontamente o desfecho desta viagem sem retorno, e para elaborar o impacto das visões ressentidas, do imenso sentimento de culpa. Na atualização do passado, vem à tona a densidade de uma relação conflituosa, sofrida que filho e pai pareciam manter em vida, como se o silêncio do pai reeditasse, através da memória ou do sonho (“terror noturno”), a síntese da relação entre pai e filho, que emerge num impulso de confissão quase que às avessas:

Vi mágoa, incompreensão
e mais de uma velha revolta
a dividir-nos no escuro,
A mão que eu não quis beijar,
o prato que me negaram,
recusa em pedir perdão.
Orgulho. Terror noturno.
Porém nada dizia.

O verso “A mão que eu não quis beijar”, nos remete a outro poema que dá uma dimensão maior do perfil patriarcal, senhorial mantido na relação entre pai e filho, mas sem a densidade e remorso de “Viagem na família”, pelo contrário, o poema flui com o peculiar humor do poeta, trata-se de “O beijo”, de *Boitempo II*:

Mandamento: beijar a mão do Pai
às 7 da manhã, antes do café
e pedir a benção
e tonar a pedir na hora de dormir.

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro.
Se não beijar, o dia
não há de ser o dia prometido,
a festa multimaginada,
mas a queda – túbum – no precipício
de jacarés e crimes
que espreita, goela escancarada.

(...)

(“O beijo”, *Boitempo II*)

A tensão cresce na medida mesma em que cresce o silêncio. Correia (2015) considera que, “o traço mais relevante na caracterização do filho é o seu empenho em obter do pai uma

palavra esclarecedora a respeito da relação entre eles: ‘Gritei-lhe: Fala!’ Esse empenho é enfatizado pela eloquente repetição: ‘Fala fala fala fala’” (Correia, 2015, p. 121). Esta sequência de imagens potencializa a ausência de vida do pai, que se transforma em substância sólida e seca, pronta para pairar no ar ou esvaecer no chão (“puxava pelo casaco/ que se desfazia em barro”). A imagem também se assemelha ao desenrolar de um sonho, em que a coisa sonhada não permanece objetiva, não passível de ser tocada nem ouvida. Com isso, na sua intensidade expressiva e no seu poder de interpelação, o filho parece, então, desumanizar a imagem do pai e aceitar a sua condição de sombra, ao alterar o refrão “porém nada dizia” para “porém ficava calada”.

Fala fala fala fala
 Puxava pelo casaco
 que se desfazia em barro.
 Pelas mãos, pelas botinas
 prendia a sombra severa
 e a sombra se desprendia
 sem fuga nem reação.
 Porém ficava calada.

Até mesmo em um momento de súplica do filho por uma palavra do pai, encontra-se o registro do processo de uma espécie de arqueologia exercida pelo eu lírico, que se dá a todo tempo em que algo que se encontra morto é “escavado” e retorna à vida pra fazer parte do cenário familiar que emerge involuntariamente da memória afetiva – “casaco”, “botinas” –, conferindo a esses objetos um poder “aurático”. Desse modo, a aura de um objeto dado à intuição é entendida como um conjunto de imagens adquiridas da memória involuntária, que tendem a se agrupar em torno dela. Segundo Didi- Huberman (2018),

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 149)

Através do signo “botinas”, munida do poder da aura que a circunda, as lembranças em cascata jorram, como “imagens em constelações”, e remetem à inocência e afetividade daquele então menino, como podemos encontrar no poema “Bota” do livro autobiográfico, *Boitempo II*:

A bota enorme
 rendilhada de lama, esterco e carrapicho
 regressa do dia penoso no curral,
 no pasto, no capoeirão.
 A bota agiganta
 seu portador cansado mas olímpico.
 Privilégio de filho
 é ser chamado a fazer força
 para descalçá-la, e a força é tanta
 que caio de costas com a bota nas mãos
 e rio, rio de me ver enlameado.

(“Bota”, *Boitempo II*)

Na série *Boitempo*, essa especificidade de Drummond de incluir na sua poética traços, objetos que parecem ser tirados de uma autobiografia é notada por Candido (1987) como resultado da renúncia, embora parcial, ao individualismo exacerbado em favor de uma objetividade que observa, reflete e explora com tranquilidade a si mesmo como elemento do mundo, de tal maneira a incluir a si mesmo na própria trama por ele criada, como se o eu se olhasse de fora para dentro. Para o ensaísta,

esse intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de auto-análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond; mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo, que se configura nalguns poemas de *Lição de coisas*. A impressão é de que o poeta incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro. Dir-se-ia então que a tonalidade dos últimos livros é fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo. Por isso, embora guardem o sabor do pitoresco provinciano e remoto, *Boitempo* e, depois, *Menino antigo* denotam um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte. (CANDIDO, 1987, p. 56)

Wisnik (2018), por sua vez, observa que em *Boitempo* “a volta espectral da figura paterna sossega, como se o trabalho de luto pudesse ter sido feito, e o pai é sepultado na memória. Por isso mesmo a memória, não mais assombrada, mas viva e sem obstáculo, está à vontade para *lembrar*” (WISNIK, 2018, p. 65). Segundo o autor, “o ciclo de *Boitempo* pressupõe essa aceitação e essa desincompatibilização com a culpa, que o devolve de maneira renovada ao mundo da infância (‘Com volúpia voltei a ser menino’)” (WISNIK, 2018, p. 66).

De fato, a imagem que vemos do menino diante do pai, no poema “Bota”, coloca o pai em uma perspectiva, percebida pelo filho, de um ser majestoso, um guerreiro que regressa de mais uma batalha. Tal perspectiva se dá numa atualização de sentido do signo *bota* (“A bota enorme”, “A bota agiganta”) que parece expressar o sentimento de orgulho e de alegria do menino. Enquanto que no verso “Puxava (...) pelas botinas”, o signo *bota* apresenta um sentido diferente, uma referência do menor, “botinas”, num momento de aflição e inquietação do filho diante do pai. Sobre essa relação de conflito entre pai e filho, Simon (2015) comenta que

Descobre-se que a morte afinal esculpiu uma figura completa do pai, que, em vida, pouco se dava a ver ao filho, mas cuja autoridade avultava em cada gesto, cada expressão, cada objeto pessoal, cada hábito, como se no passado houvesse moldado com seu corpo o mundo existente. A figura do pai está envolta pelo desempenho do mando, absorvida pelo trabalho, pelo uso costumeiro da violência e do silêncio, com seu domínio absoluto sobre tudo e todos. (SIMON, 2015, p. 185-186)

Outro aspecto a ser destacado no poema “Bota” está no verso “caio de costas com a bota na mão”, em que o tempo verbal é construído no presente, “caio”. Villaça (2006) já havia destacado que diferentemente do que ocorre em outros poemas evocativos da memória, que são encontrados ao longo da obra de Drummond, nos da série *Boitempo* a duração é construída predominantemente com o tempo verbal do presente, e não mais do pretérito:

Ou seja: tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgue com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino, e não *in illo tempore*. Para aproveitar uma lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (*e para ela*) uma nova percepção. (VILLAÇA, 2006, p. 114)

À medida que o poema avança, outros silêncios se fazem escutar, não só o silêncio do pai, havia também outros silêncios que impregnavam a família e a separava tal qual um paredão, – “Uma cidade toda paredão./ Paredão em volta das casas./ Em volta, paredão, das almas./ O paredão dos precipícios./ O paredão familiar” (“Paredão”, *Boitempo II*).

E eram distintos silêncios
que se entranhavam no seu.
Era meu avô já surdo
querendo escutar as aves
pintadas no céu da igreja;
a minha falta de amigos;
a sua falta de beijos;
eram nossas difíceis vidas
e uma grande separação

na pequena área do quarto.

E no meio dessa viagem tensa, um momento sublime, de pura beleza, um tangenciar súbito, entre o silêncio que apavora, machuca, e o silêncio pacificador das coisas profundas: “E eram distintos silêncios/ que se entranhavam no seu. Era meu avô já surdo/ querendo escutar as aves/ pintadas no céu da igreja”. O poeta consegue transformar algo que atormenta o eu lírico em um registro de magia proporcionado por sua percepção atenta à sublimidade da vida. Por outro lado, essa passagem também registra um aspecto da aura na obra de arte, que é o de um “*poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’. (...) retenhamos a fórmula pela qual Benjamin explicava essa experiência: ‘Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos’ – e ele acrescentava em seguida: ‘Esta é uma das fontes, mesmas da poesia’” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 148-149).

Por fim, “a relação problemática entre os dois protagonistas e o conflito que os separara em vida resolvem-se na descoberta recíproca de seus modos-de-ser e no mútuo reconhecimento amoroso, retardados pela falta, em cada um deles, do conhecimento de si mesmo e do outro” (CORREIA, 2015, p. 122). Há ainda um dado curioso e de caráter aparentemente autobiográfico contido no verso “para lá de setenta anos”, que remete à idade do pai de Drummond que veio a morrer aos setenta anos.

Associada a este dado, registra-se a *anagnórisis* ou reconhecimento em “Só hoje nos conhecermos!/ Óculos, memórias, retratos/ fluem no rio do sangue”. Dessa forma, “na descoberta de uma identidade afetiva e filiação espiritual reside”, para Correia (2015, p. 121), “a originalidade da prática da *anagnórisis* no poema, visto que a descoberta de uma identidade sanguínea constitui o caso de reconhecimento mais frequente na tragédia”.

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.
Só hoje nos conhecermos!
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.
As águas já não permitem
distinguir seu rosto longe,
para lá de setenta anos...

E todo aquele sentimento de culpa e, portanto, de dívida, chega ao seu acerto de contas, “Cada filho e sua conta,/ em cada conta seu débito/ que um dia tem de ser pago./ A

morte cobrando dívidas/ de que ninguém se lembrava, mas no livro escrituras, /vermelha, a dívida estava” (“Escrituras do pai”, *Boitempo II*).

A repetição se mostra com o poder de totalizar o silêncio, representando-o na imagem desértica de uma cidade inteira, Itabira, com o propósito talvez de dar intensidade ao vazio causado pela morte do pai. O verso que segue corresponde à afirmação do tão esperado perdão do pai:

Senti que me perdoava
porém nada dizia.

Para Bosi (2000), “reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 2000, p. 31). Bosi considera a repetição como um modo teleológico:

Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim com o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. (BOSI, 2000, p. 31)

O poema encerra-se com o passado submerso em águas, como um elemento de transitoriedade e ao mesmo tempo como uma imposição do destino: “a água é um tipo de destino, o destino de um sonho que não se acaba, um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1997, p. 6). Parece, dessa forma, ocorrer uma restauração da família a partir da presença do elemento água:

No dístico final, fundem-se na metáfora “águas” uma alusão ao fluxo do tempo e uma significação mítica, evocadora da totalidade indiferenciada do caos, imagem arquetípica da unidade familiar, restaurada graças à *anagnórisis*: “As águas cobrem o bigode,/ a família, Itabira, tudo”. (CORREIA, 2015, p. 122).

E o poema que se inicia situando o espaço como o “deserto” de Itabira traz, paradoxalmente, no seu último verso, a imagem de pequena cidade tomada, coberta por “água” e elevada ao mesmo nível de totalidade da família: “As águas cobrem o bigode,/ a família, Itabira, tudo”. Essa imagem parece significar também a recusa do poeta em “enterrar” por definitivo seus antepassados, Itabira, tudo. Submersa, a figura do pai talvez retorne novamente como um espectro, se “perde no tempo, ganha no sonho” (“Encontro”, *Claro*

enigma), pois “eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim” (“Permanência”, *Claro enigma*): Mas, “foi-se, no som, a sombra” (Relógio do Rosário, *Claro enigma*).

CONSIDERAÇÕES

Ao longo da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade, a reflexão sobre o processo artístico parece definir-se como um movimento inevitável de sua poesia que se apresenta continuamente voltada sobre si mesma, sobre o seu modo de ser e fazer. Manifesta-se, desse modo, questionando a forma em referências explícitas à própria poesia, como se algo intrínseco ao fazer poético fosse subordinado à uma varredura constante que rastreasse a cifra da totalidade que parece inacessível, a busca da senha de uma palavra que fosse ela mesma capaz de dizer tudo.

Tal pulsão reflexiva permite uma leitura metapoética de seus poemas mesmo havendo inserção de outros temas que abordem espaços histórico, político-social, metafísico e memorialístico. Sob essa múltipla temática e formas, apresenta-se uma integração poética de aspectos contraditórios e ainda assim, coesos, como vimos, por exemplo, na leitura que fizemos dos poemas aqui analisados, publicados em livros e períodos diferentes, embora a poesia de Drummond não esteja submetida nem fundamentada à obrigatoriedade da regência de nenhum desses pilares.

No entanto, está lá, uma trajetória e uma busca incansável do poeta pela palavra capaz de romper a barreira da incomunicabilidade, resistente em “O elefante”, violenta em “Oficina irritada” e em “Viagem na família” é manifestada de outra maneira através da expressão “nada dizia”. Na impossibilidade de abarcar a totalidade, ocorre um movimento permanente dessa busca, de uma procura que pode se dá no mínimo objeto como no grande, ao mesmo tempo, é capaz de dar amplitude às coisas mínimas, como a gota de remédio caindo na colher que se mistura ao choro de um menino e escorre pela rua, pela cidade, no poema “Menino chorando na noite” de *Sentimento do mundo*. Essa imagem é retomada em *Claro enigma*, nos versos iniciais do poema “Relógio do rosário”, em que o eu lírico na altura de sua senectude enfatiza as questões sobre a existência: “Era tão claro o dia, mas a treva,/ do som baixando, em seu baixar me leva/ pelo âmago de tudo, e no mais fundo/ decifro o choro pânico do mundo,/ que se entrelaça no meu próprio choro e compomos os dois um vasto coro”.

Desse modo, o tom deste trabalho está pautado na ênfase que Drummond dá a essa imagem, de algo que nasce de forma precária, segue solitário uma trajetória, “penetra surdamente no reino das palavras”, vai no mais fundo da negatividade para daí extrair algo, inesperado, incógnito, mas que não se fixa, se desmancha, se desmonta, “se deixa surpreender”, permitindo vir à tona o debate interno que o poeta trava com a noção de finitude e ao mesmo tempo de resistência – “Amanhã recomeço”. No atrito com a efemeridade das coisas, é perceptível no poeta um apego à questão da memória muito arraigada, a tradição, a família, Itabira, como se o homem da província estivesse em constante conflito com o poeta cosmopolita em um movimento irreversível e contínuo entre a província e o mundo, entre Itabira e qualquer cidade grande (Rio de Janeiro, Belo Horizonte) ou continente (América), entre um país arcaico e os indícios da modernização capitalista. Cindido entre dois mundos, o poeta parece ser impulsionado a indagar tudo que o circunda, a realidade, seu ofício, seu lugar no mundo, o “mundo vasto mundo”, o tempo que escoar, a família (na figura do pai), a maturidade, a arte contemplativa. Ao se deslocar, porém, em direção ao passado – não para rever, mas para ver – o poeta tenta, pelo ato de reflexão, reter o momento.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *A rosa do povo e Claro enigma: Roteiro de leitura*. São Paulo, Ática, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade*. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 5
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico do auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- _____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/fenomenologia-do-olhar/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- _____. Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*. São Paulo: IMS, 2015.

DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

_____. As estrelas do céu de Belo Horizonte são incompreensíveis. *Revista Letras*, Curitiba: 2009, v. 75/76, p. 11-35. Acesso em 25/02/2021.

_____. O documentário lírico da modernidade: A existência isenta de raízes. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro: 2009, v. 5, p. 89-103. Acesso em 25/02/2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GLEDSOON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Projeto gráfico e conversão para e-book: e-galáxia, 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Por que a peripécia do poeta gauche nos comove. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (orgs). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond, uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *O mundo em chamas e o país inconcluso*. São Paulo: Novos Estudos, 2015.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.) *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. In: *Cadernos de leituras: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 107-119

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. Drummond e o mundo. NOVAES, Aduino (org.). In:_____ *O olhar*. Disponível em <<https://artepensamento.com.br/item/drummond-e-o-mundo-drummond>>

A Luciano,

neto de Zinho e Izaura por parte de pai, Argileu e Alzira por parte de mãe; filho de Beto e Marilene; irmão quase caçula de Betinho, Albimar, Cristiane e Rodrigo; tio de Vitor; pai de Nick e Bia; meu irmão, meu amigo, um sonhador, leitor de Drummond e do Tico-Tico.

Com amor e saudade.

FIM

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

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

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

(“Fim”, *Boitempo I*)