

DRUMMOND EM TRÊS TEMPOS

Prof. Wilberth Claython F. Salgueiro
Doutor em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: em “I – Agora serei eterno”, feito um preâmbulo, se aponta – com alguma apologia – a dimensão da obra do poeta centenário em nossas letras; em “II – Traços, impressões, histórias”, propõe-se uma apresentação geral da poesia drummondiana, destacando os principais tópicos de sua vasta produção; em “III – Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho”, recuperam-se alguns poemas de autores contemporâneos que reescrevem parodicamente a obra de Drummond, valendo-me da teoria da desleitura de Harold Bloom.

Abstract: In “I – Now I’ll be eternal,” as in a preamble, will indicate – with some apologia – the dimension of our centenary poet within our literary production; in “II – Traces, impressions, stories,” a general presentation of Drummond’s poetry is proposed; highlighting the main topics within his vast production; in “III – Stones in contact: a poem in the middle of the road,” some contemporary poets who, through parody, rewrite Drummond’s work will be recovered, resorting to Bloom’s misreading theory¹.

pro Miguel, *gauche*

I – “AGORA SEREI ETERNO”²

Um dia, em versos célebres, um certo Carlos disse: “E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno.” E parece que a sina vai-se cumprindo na data que se anuncia: o mundo, depois de Drummond, faz cem anos. Sim, porque nenhum outro poeta brasileiro se lançou tanto fora das páginas quanto o *gauche* itabirano.

Nascido no início dos Novecentos, em 31 de outubro de 1902, Carlos Drummond de Andrade testemunhou a Semana de Arte Moderna, a ascensão e o ocaso da era getulista, as duas grandes guerras, a Poesia Concreta, a ditadura militar, a tecnologia irrefreável, os novos inocentes do Leblon. Quem lê sua poesia está lendo a história pensada em versos, fazendo o vaivém entre ideologia e estética.

Dezenas de livros formam o conjunto de sua obra literária, basicamente composta de poemas e crônicas. Missão impossível é apontar qual destas obras conteria a suma de suas variadas vertentes, desde a político-social até a faceta (*lato sensu*) erótica, passando

pelos incessantes exercícios metalingüísticos. Alguns arriscam prognósticos, feito Italo Moriconi ao afirmar que “*Claro Enigma* é, sem sombra de dúvida, não apenas o melhor livro de poesia do século, como também a obra mais exemplar do significado profundo do deslocamento estético e intelectual representado pelo modernismo canônico” (MORICONI, 2002, p. 90).

Ao léu, como não nos reconhecermos personagens de versos – tão aparentemente simples – que circulam e se rejuvenescem nos mais distintos círculos socioculturais: “E agora, José?”; “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”; “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração”; “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro”; “Trouxeste a chave?”.

A força avassaladora da poesia de Drummond talvez venha do fato de ser uma poesia absolutamente sedutora: seduz porque quer compartilhar com o leitor as pedras de que é feita. Às vezes, são as pedras duras da palavra, como um “soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler”; em outras, são pedras que paralisam, para depois empurrar, nossa existência: “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”; por fim, há as pedras de toque deliciosamente amoroso: “Carlos, sossegue, o amor / é isso que você está vendo: / hoje beija, amanhã não beija, / depois de amanhã é domingo / e segunda-feira ninguém sabe / o que será”.

Sem sair de cena, Drummond (“essa ausência assimilada”) nos ensina com seus versos a sermos, por momentos, eternos carlos na vida.

II – TRAÇOS, IMPRESSÕES, HISTÓRIAS³

Carlos Drummond de Andrade estréia em livro no ano de 1930, com *Alguma poesia*. Em já clássico artigo, Mário de Andrade (1974, p. 26-45) dá as boas-vindas ao poeta que surge, ao lado – neste ano – de outros três livros, a saber: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes. Em que pese a argúcia no detectar o acontecimento ali no calor mesmo da hora, Mário tende a psicologizar, sem mediações, certas figuras freqüentes na obra inaugural de

Drummond. De todo modo, soube ver que vinha para ficar uma das vozes mais poderosas que a poesia brasileira raramente tivera.

Em *Alguma poesia*, dedicado “a Mário de Andrade, meu amigo”, aparecem indelévels o fino senso de humor que se estende à ironia contida, travestidos nos modernistas poemas-piadas e de circunstância que capturam o cotidiano em versos predominantemente livres e em linguagem coloquial. Com emoção reservada e cultivando uma doce e melancólica nostalgia, Drummond oscila entre o trivial e o cósmico, passeando entre a província e a cidade. O poema que abre o livro transformou-se, sem exagero, no hino poético a que todos, leitores e exegetas, devemos retornar. Vale a pena relê-lo, trazendo em contracanto a “versão” feita por Adélia Prado:

POEMA DE SETE FACES

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

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

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

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

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

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

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo (ANDRADE, 1992, p. 4).

Parodiando Alfredo Bosi ao referir-se à Carta de Caminha, diria que este poema é a própria certidão de nascimento do poeta. Revirado de ponta-cabeça, as faces expostas ao público antecipam-se ao corpo, mostrando já as idiossincrasias do sujeito lírico. Em livrete recentemente lançado na coleção Folha Explica, Francisco Achcar elenca, de forma resumida, que máscaras o poeta escolhe para exibir, estrofe a estrofe: o poeta desajeitado, desajustado, *gauche* (1); o olhar erotizante e distanciado (2); a perplexidade, jamais perdida, diante do mundo (3); a relação sempre problemática com o outro, possivelmente o próprio poeta (4); o desencanto, em tom elegíaco, frente à transcendência (5); a reflexão quanto ao poder transformador ou conservador da palavra (6); a blague anti-romântica e auto-irônica (7) (ACHCAR, 2000, p. 20-23).

Tamanha é a força desse poema fundador que outros poetas o tomam como modelo: modelo, sim, mas não de servilismo. A referência é já reverência. Rapidamente, para que avancemos, recorde-se o também conhecido “Com licença poética”, de Adélia Prado:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher;
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou (PRADO, 1991, p. 11).

Num gesto de pura rebeldia amorosa e edipiana, Adélia nega para poder afirmar-se. Repete, enviesada, a estratégia drummondiana ao colocar seu poema também como abertura do seu livro de estréia, *Bagagem*, de 1976. Italo Moriconi encerra seu importante e já citado livro, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, exatamente com este poema de Adélia, a partir da idéia de que “o pastiche pós-

modernista apropria-se das palavras sagradas do passado e lhes dá uma outra direção”. E arremata: “Se no ‘Poema de sete faces’ quem fala é um eu (o de Carlos) como projeção do eu universal que todo indivíduo macho é, em ‘Com licença poética’, de Adélia, o eu por detrás do poema é no plural, é esse ‘nós’, é um sujeito plural. A espécie. ‘Espécie ainda envergonhada’, diz a poeta. E nós completamos: ainda enrustida, ainda recalçada, ainda oprimida, em muitos casos. Mas a poeta lamenta um pouco sua sorte: carregar bandeira (a bandeira da mulher) é ‘cargo muito pesado’. Não é fácil ser mulher num mundo de homens. Ser mulher é sina e obriga a fazer concessões: ‘Aceito os subterfúgios que me cabem, sem precisar mentir’.” (MORICONI, 2002, p. 145).

A *Alguma poesia* pertencem pérolas como “Infância” (“E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóé.”), “Toada do amor” (“E o amor sempre nessa toada: / briga perdoa perdoa briga. // Não se deve xingar a vida, / a gente vive, depois esquece. / Só o amor volta para brigar, / para perdoar, / amor cachorro bandido trem. // Mas, se não fosse ele, também / que graça que a vida tinha? // Mariquita, dá cá o pito, / no teu pito está o infinito.”), “Política literária”, “Poesia”, “Cidadezinha qualquer”, “Anedota búlgara”, “Cota Zero”, “Explicação” (“Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou. / Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”), o antológico “No meio do caminho”, ao qual retornarei, e o impagável “Quadrilha”:

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

Será total coincidência que, nesta quadrilha em que os pares não se encontram, haja, como no “Poema de sete faces”, também sete personagens? João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim, Lili e ninguém / J. Pinto Fernandes seguem destinos ímpares, imprevistos, incorrespondentes. Fulgura aqui a mestria do poeta ao construir seu poema em hábeis e sutis paralelismos sintáticos e rítmicos, que, no entanto, desmoronam em âmbito semântico. A quadrilha – dança e bando – se faz de desencontros para, enfim, se

desfazer com a entrada de um elemento estranho ao grupo, tratado, ao contrário de todos, pela inicial e pelos sobrenomes, J. Pinto Fernandes, em que se destaca a alusão algo zombeteira da supremacia falocêntrica do sujeito “que não tinha entrado na história” mas leva vantagem sobre os precedentes.

Na maravilhosa e dançante canção “Flor da idade”, de 1975, Chico Buarque retoma a quadrilha drummondiana, atualizando-a em carnalizada e plurissexual versão, bem ao modo da liberação comportamental dos nossos anos setenta:

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo
que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora
que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava
a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha (HOLANDA, 1975).

Aqui, com Chico, homens amam mulheres que amam mulheres que amam homens que a outros homens amam numa corrente que une toda a quadrilha.

Em “Autobiografia para uma revista”, Drummond comenta que seu primeiro livro, *Alguma poesia*, “traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo”. Na seqüência, afirma categoricamente: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...” (ANDRADE, 1992, p. 1344-1345).

Torna-se sobremaneira fundamental divulgar tais pensamentos de Drummond quanto à arte de fazer poesia, posto que a aparente simplicidade de seus poemas tem alimentado de equívocos e ilusões uma série de poetastros. Dirá Silviano Santiago no “Posfácio” ao livro *Farewell*: Drummond é o poeta “que recebeu a maior consagração por parte da crítica, tanto da militante em jornais, quanto daquele outra que ocupa a cátedra das

escolas e que, diante de mais jovens, reelabora os poemas dele na sala de aula. Esse desconcerto entre simplicidade e qualidade, aliás, é tema recorrente na vasta bibliografia crítica sobre Drummond” (SANTIAGO, 1996, p. 107).

Nesse sentido, também impera a lembrança de certas lições de poetas-críticos, como Ezra Pound, de rigor sem condescendência. Ao estabelecer princípios para o ato poético, Pound é objetivo: “Para começar, considere as três proposições (exigência de tratamento direto, economia de palavras, e seqüência da frase musical) não como dogma — nunca considere coisa alguma como dogma — mas como resultado de uma longa meditação a qual, mesmo que seja de outrem, pode merecer consideração” (POUND, 1991, p. 11).

Para ler (curtir, estudar) a poesia de Drummond, não envelheceram as “espécies de poesia” propostas por Pound: na melopéia, as palavras estão carregadas acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado; na fanopéia, prevalece o conjunto de imagens de que se nutre o poema; e na logopéia, “a dança do intelecto entre palavras, isto é, o emprego das palavras não apenas por seu significado direto mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que *esperamos* encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia” (p. 37). Drummond tinge os versos com suave e significativa sonoridade (melopéia), desenhando com traços minimalistas paisagens, pessoas e situações (fanopéia). Mas sua poesia é hegemonicamente logopaica, posto que a atravessam, sempre, pensamentos que produzem pensamentos. Ao ler (estudar, curtir) a poesia de Drummond nosso lirismo se ilumina, e passamos a nos exercer no máximo das nossas forças ativas.

Quatro anos depois, em 1934, vem a lume *Brejo das almas*. Outras pérolas se inscrevem no imaginário de nossa historiografia poética: “Soneto da perdida esperança” (“Perdi o bonde e a esperança. / Volto pálido para casa.”), “O amor bate na aorta” (“O amor bate na porta / o amor bate na aorta, / fui abrir e me constipei”), “Não se mate”, “Segredo”, “Necrológio dos desiludidos do amor”. Já os títulos dos poemas justificam o que disse John Gledson: “é um livro sobre o fracasso” (GLEDSON, 1982, p. 16).

O livro seguinte, *Sentimento do mundo*, de 1940, traz em plenitude o que Affonso Romano de Sant'Anna denominou de “eu menor que o mundo” (SANT'ANNA, 1980), caracterizando a oscilação constante nas relações do sujeito lírico com o seu entorno. Clássicos aqui são o poema-título “Sentimento do mundo”, “Confidência do itabirano” (“Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”), “O operário no mar”, “Congresso internacional do medo”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Inocentes do Leblon”, “Os ombros suportam o mundo” (“Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. / Tempo de absoluta depuração.”), “Mãos dadas”, “Mundo grande” (“Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. / Nele não cabem nem as minhas dores.”)

O “hábito de sofrer, que tanto me diverte” (“Confidência do itabirano”), perpetua-se, mas diluído, em *José*, de 1942. Dentre tantos, três poemas emergem: a erótica verbal, com a batalha travada entre o poeta e a palavra, de “O lutador” (“Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã.”); o questionamento do sentido da existência humana, com “A mão suja” (“Minha mão está suja. / Preciso cortá-la. / Não adianta lavar. / A água está podre.”); a aguda desesperança e a máscara que permite ligar a extrema solidão do poeta à dor universal aparecem em “José” (“Com a chave na mão / quer abrir a porta, / não existe porta; / quer morrer no mar, / mas o mar secou”).

Com seu quinto livro de poemas, *A rosa do povo*, de 1945, Drummond se instaura definitivamente como um cânone da altíssima poesia brasileira. Feito de sensações, reminiscências, reflexões e desilusões do imediato pós-guerra, *A rosa do povo* envereda por um realismo social (francamente ao lado dos oprimidos e miseráveis, sem demagogias populistas) enquanto firma uma noção mais nítida do processo de criação: complexos, duros, cruéis são os tempos da opressão. Para falar novamente com Affonso Romano, agora, nem maior nem menor, o poeta se sente igual ao mundo. Deve, com sua arma, a palavra, ajudar a combater os horrores do mundo, os horrores de Auschwitz.

Data dessa época, exatamente de 11-II-45, uma importantíssima carta do amigo Mário de Andrade, em que se diz: “*Pela primeira vez se impôs a mim o meu, o nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. (...) Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformista não pode perder a sua profissão,*

se duplicando na profissão de político. (...) É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir brotar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável e tristíssimo” (ANDRADE, 1982, p. 243).

Hoje, em tempos de guerra (guerra urbana, rural, internacional, interétnica, de classes: por espaço, terra, dignidade, respeito e dinheiro), reler *A rosa do povo* é concordar com Italo Calvino, em “Por que ler os clássicos”, quando define, nas duas últimas vezes, o *clássico* como “aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” e também, enfim, como “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15).

Lá, em *A rosa do povo*, estão os poemas que esperam ser lidos, à luz dos dias que correm: “Consideração do poema” (“Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa.”), “Procura da poesia”, “A flor e a náusea” (“As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.”), “O medo”, “Nosso tempo” (“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.”), “Áporo”, “Nova canção do exílio”, “O mito”, “Caso do vestido”, “O elefante”, “Morte do leiteiro” (“Da garrafa estilhaçada, / no ladrilho já sereno / escorre uma coisa espessa / que é leite, sangue... não sei. / Por entre objetos confusos, / mal redimidos da noite, / duas cores se procuram, / suavemente se tocam, / amorosamente se enlaçam, / formando um terceiro tom / a que chamamos aurora.”), “Morte no avião”, “Consolo na praia”, “Carta a Stalingrado”, “Canto ao homem do povo Charles Chaplin” (“Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo, / crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores, / ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.”).

Após *Novos poemas*, de 1949, outro estrondo no panorama da poesia brasileira, com *Claro enigma*, de 1951, que tanta celeuma provocou já com a epígrafe de Paul Valéry:

“Les événements m’ennuient”. Teria o poeta esgotado o veio social, tirando o pé que firmara com contundência em solo histórico? Em texto pouco lido, Sérgio Buarque de Holanda arrisca um diagnóstico que diria seguro: “Quando muito pode-se dizer que o humanismo característico dos primeiros livros, coado, já agora, por uma experiência maior da vida e dos homens, tende a diluir-se numa ‘ingaia ciência’ de madureza, que já não consegue surpreender-se e nem indignar-se, pois sabe ‘o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos’” (HOLANDA, 1996, p. 507).

Que dizer de obras-primas como o quinto poema do livro – “Confissão”?

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

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

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

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião (ANDRADE, 1992, p. 202).

Poemas como esse legitimam a radical afirmação feita no início, por Italo Moriconi, que repriso: “*Claro Enigma* é, sem sombra de dúvida, não apenas o melhor livro de poesia do século, como também a obra mais exemplar do significado profundo do deslocamento estético e intelectual representado pelo modernismo canônico”. Naturalmente, o interesse do crítico é confessadamente didático, visando a um público mais amplo, daí tais afirmações de efeito. Lembremos que são de *Claro enigma* “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, “Memória” (“Amar o perdido / deixa confundido / este coração. // Nada pode o olvido / contra o sem sentido / apelo do Não. // As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão. // Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão.”), “Ser”, “Oficina irritada”, “Os bens e o sangue”, “A mesa”, “A máquina do mundo”. Os três últimos citados, por exemplo, são poemas longos,

difíceis, intrincados. Recentemente, fazendo jus à complexidade do poema drummondiano, Haroldo de Campos lançou *A máquina do mundo repensada*, relendo a um só tempo o poema que inspira o título, os *Lusíadas* de Camões, e a obra máxima de Dante.

Depois desse sétimo livro de poemas, ainda mais de uma dezena de novos títulos virão se somar. A linha geral é uma tendência paulatina ao chamado memorialismo poético. Drummond começa a repassar a vida e, nesse recordar individual, a história coletiva se denuncia. Já o título seguinte tensiona o próprio e o geral: *Fazendeiro do ar* (1953). Em *A vida passada a limpo* (1959) sonetos belíssimos (como os dois “Sonetos do pássaro”) se misturam a homenagens em tom menor. *Lição de coisas*, de 1962, traz experimentações, novas oferendas, o antibélico “A bomba”, o logopaico “Isso é aquilo”, o fanopaico “Cerâmica” (Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara. // Sem uso, / ela nos espia do aparador.”).

A esta altura, creio já termos percorrido um recorte suficiente da obra de Drummond que, sem dúvida, foi canonizada pelos leitores e pelos críticos. Há um texto precioso e preciso de Antonio Candido, de 1965, “Inquietudes na poesia de Drummond”, que trata da poesia do mineiro de 1930 a 1962. De saída, interessa-nos a reflexão que faz Candido ao atribuir semelhanças da poesia de *Lição de coisas* (62) à de *Alguma poesia* (30) e *Brejo das almas* (34): em ambos os momentos, “o poeta parece relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (ao menos de maneira ostensiva) a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação” (CANDIDO, 1995, p. 111). Mas entre as obras que vão de 1935 e 1959, percebe-se uma desconfiança aguda do *ser* e do *mundo*. Pode-se então dizer que sua obra se polariza em problemas sociais e individuais, permeados pela questão do problema da expressão. Dessa tríade (sujeito, mundo, expressão) surgem as inquietudes, a cujo serviço estará a metáfora do *torto*: “Na obra de Drummond, essa torção é um *tema*, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética” (p. 114-115).

Tais inquietudes se darão de forma diversa: náusea, sujeira, estados angustiosos de sonho, sufocação, sepultamento (emparedamento; morte antecipada), sentimento de

culpa, negação do ser, automutilação – tudo isso acaba solidificando a imagem melancólica da poesia drummondiana. Mas, adverte Candido, o poeta tempera tais inquietudes com um “humorismo ácido”, que dissolve um pouco a dor da existência, em que se inclui a procura vã da palavra perfeita. Daí, dois motivos avultam: o obstáculo e o desencontro, de que são exemplos “No meio do caminho” e “Quadrilha”.

Antonio Candido traça, a partir de uma outra inquietude, uma hipótese bem instigante: esse caminhar de Drummond em direção à poesia memorialística, essa busca do passado através da família e da paisagem natal constituiria uma solução de encontro entre o pessoal e o social, hipótese que teria sua configuração exemplar em “Os bens e o sangue”.

Compondo o círculo maior que perpassa as outras inquietudes, há “a meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” (p. 139). No livro inaugural, *Alguma poesia*, “domina a idéia de que a poesia vem de fora, é dada sobretudo pela natureza do objeto poético”, como em “Poema que aconteceu”: “Nenhum desejo neste domingo / nenhum problema nesta vida / o mundo parou de repente / os homens ficaram calados / domingo sem fim nem começo. // A mão que escreve este poema / não sabe que está escrevendo / mas é possível que se soubesse / nem ligasse.” Já em *Brejo das almas*, “a legitimidade da poesia é bruscamente questionada, tornando-se ela própria uma espécie de objeto”. A seguir, em *Sentimento do mundo* e *José*, ocorre o mallarmeano embate com a palavra, como em “O lutador”, chegando a becos de fato sem saída. Em *A rosa do povo*, essa luta se intensifica, como se intensificam os questionamentos sociais. Se Bandeira desentranhava do cotidiano a poesia, Drummond a desentranhará diretamente da palavra, num processo de dessublimação crescente que começa com *Lição de coisas*.

De tudo que resta dito até o momento, para que não nos acomodemos na impossibilidade da síntese, resumamos: são múltiplas, sim, mas possíveis de rastrear uma estética drummondiana. Aparentemente dispersa, sua obra veio se construindo como um projeto em que as questões – e as formas em que se expressam – se pulverizam, mas podem ser resgatadas num esforço analítico-interpretativo. Sabendo indissociáveis as poundianas “espécies de poesia”, podemos no entanto considerar, genericamente, a poesia de Drummond centrada prioritariamente em jogos logopéicos,

tendo os fundamentos da melopéia e da fanopéia um caráter suplementar imprescindível. Drummond seria, para usar expressão de Roland Barthes em *O prazer do texto*, um Pensa-frases. Ou, dito de outro modo em *Crítica e verdade* pelo mesmo Barthes, “o escritor não pode definir-se em termos de função ou de valor, mas apenas por uma certa *consciência de fala*. É escritor todo aquele para quem a linguagem constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade, não a sua instrumentalidade ou beleza” (BARTHES, 1987, p. 46).

Em suma, como propôs Antonio Candido, podemos afirmar que as inquietudes básicas da poesia drummondiana giram em torno do estar-no-mundo e os impasses éticos e estéticos que daí derivam.

Para suspender esse capítulo em que se passeia pelas obras canônicas de Drummond, vamos dar um salto nas obras ditas memorialísticas, sobretudo as compostas pela trilogia *Boitempo*, e dizer duas palavras acerca das obras postumamente publicadas – *O amor natural* e *Farewell*. Ainda na toada do resumo, não seria demasiadamente equivocado dizer que elas se completam se pensarmos em termos de eros e tanatos. Na primeira delas, destaque-se o fetiche do poeta pela “bunda” – som, imagem e estrutura. Um dos vários poemas dedicados e/ou construídos a partir do erótico objeto ganhou lugar de honra na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (aliás, Drummond é o poeta com maior número de poemas na seleção). Ei-lo:

A BUNDA, QUE ENGRAÇADA

A bunda, que engraçada.
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai
pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora — murmura a bunda — esses garotos
ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas
em rotundo meneio. Anda por si
na cadência mimosa, no milagre
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte
por conta própria. E ama.
Na cama agita-se. Montanhas
avolumam-se, descem. Ondas batendo

numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz
na carícia de ser e balançar.
Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda, redonda (ANDRADE, 1993, p. 25-26).

Em 1985, justificando o ineditismo deste livro, Drummond diz: “(...) eu não sei quando sairá. Nem mesmo se sairá. Ele está guardado na gaveta, sem pressa nenhuma. São poemas eróticos, que eu tenho guardado, porque há no Brasil – não sei se no mundo –, no momento, uma onda que não é de erotismo. É de pornografia. E eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavirão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor. É uma coisa de certa elevação. Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho... Eu não quero ser chamado disso não.” (apud BARBOSA, 1987, p. 8).

Uma análise de ordem estilística que se detenha no ritmo (alternância entre sílabas átonas e tônicas, o corte dos versos) e nos jogos sonoros (basicamente assonância e aliteração nasalizante) perceberá como o poema desenha uma imagem acústica da bunda, ao tempo em que, a partir dela, constrói considerações que transcendem o corpo – com sensibilidade e suave humor.

De *Farewell*, destacaria o conjunto de 32 poemas dedicados a obras plásticas (3 esculturas e 29 quadros) intitulado “Arte em exposição”. Recentemente, tive a feliz oportunidade de orientar na UFES a dissertação “Poemas e pinturas em exposição: visitando quadros e a poesia de Carlos Drummond”, de Márcia Jardim Calgaro. São poemas em que a perícia do observador de artes se realiza na elaboração dos versos, que passam a funcionar também como um guia possível (bem pessoal, naturalmente) de entendimento poético-cognitivo das pinturas. Para se ter uma idéia do trabalho de leitura intersemiótica que Drummond leva a cabo, fiquemos com a leitura de dois poemas referentes a dois quadros bastante conhecidos:

O GRITO (*Munch*)

A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.

GIOCONDA (*Da Vinci*)

O ardiloso sorriso
alonga-se em silêncio
para contemporâneos e pósteros
ansiosos, em vão, por decifrá-lo.
Não há decifração. Há o sorriso.

No posfácio ao livro, Silviano Santiago aponta que Drummond “raramente aprecia o *todo* do quadro, ou seja, os diversos movimentos da sua composição. Trata-se antes de um olho crítico seletivo e, principalmente, obsessivo. Seus olhos vão diretamente ao detalhe que dá forma ao quadro ou à escultura e que, para ele, ilumina o todo, se ilumina sob a forma de poema” (SANTIAGO, 1996, p. 128). À maneira do *punctum* barthesiano, de que fala em *A câmara clara*, Drummond transita pela arte verbal tendo como tela de fundo grandes clássicos da pintura universal. Então, que a celeberrima Gioconda de que nos fala o poeta sirva de enigmático guia para o capítulo final desse excuro, agora adentrando caminhos de pedra.

III – PEDRAS QUE SE TOCAM: UM POEMA NO MEIO DO CAMINHO⁴

drummond perdeu a pedra: é drummondiano

“Soneterapia”, de Augusto de Campos

PEDRA FUNDAMENTAL

Poema basilar da literatura brasileira, “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, já produziu centenas de paródias, pastiches e apropriações poéticas e críticas de toda ordem. O próprio Drummond, em 1967, encarregou-se de organizar um interessantíssimo livro – *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema* (ANDRADE, 1967) – em que reuniu parte das polêmicas envolvendo o poema, desde o elogio da genialidade ao escárnio puramente rancoroso. A *pedra* drummondiana representa, ainda, à beira do terceiro milênio, um obstáculo que os poetas novos (*o efebo*) devem enfrentar para que possam postular o ingresso na *tradição*. Os movimentos de desleitura propostos por Harold Bloom, em *A angústia da influência* -

uma teoria da poesia, servirão de base para o exercício comparativo entre o poema-pai e os poemas-filhos de Ana Cristina Cesar (“pedra lume”), Bith (“uma pedra a mais”) e Carlito Azevedo (“A leitura que faltava”).

Este resumo antecipa a vontade de interagir discursos de naipes suplementares como a recuperação historiográfica de um poema (de Drummond), a persecução teórica de um conceito (de desleitura) e a análise comparativa dos quatro poemas referidos. Pretendo, então, dividir o tempo restante em três etapas: primeiramente, em “Pedra de escândalo”, apresentar alguns dados significativos retirados do livro organizado por Drummond; na seqüência, em “Pedra filosofal”, sintetizar as seis “razões revisionárias” propostas por Bloom; finalizando, em “Pedra de toque”, averiguar os diversos efeitos parodísticos dos poemas selecionados, num viés comparativo.

PEDRA DE ESCÂNDALO

NO MEIO DO CAMINHO

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” foi escrito em fins de 1924 ou início de 25 e publicado, pela primeira vez, em 1928, na primeira página do nº 3 da *Revista de Antropofagia* e, depois, no livro *Alguma poesia*, de 1930, sobre o qual, aliás, comentou Medeiros de Albuquerque, no *Jornal do Comércio*, de 8-6-1930: “O título diz: *alguma poesia*; mas é inteiramente inexato: não há no volume nenhuma poesia...”

Na apresentação do livro *Uma pedra no meio do caminho - biografia de um poema*, Arnaldo Saraiva, desde já inserido na tribo dos simpatizantes ao poema, alerta para o imediato estranhamento provocado pelo poema de Drummond, definindo o momento de

então: “Com o olho, ou ouvido, educado dentro dos esquemas parnasianos, quando não (ultra-)românticos, não poderiam esses comuns leitores descortinar poesia onde faltava o grande tema – a frase-bombástica, a pompa verbal, a solenidade melódica.” (p. 9)

Dentre os comentários do próprio autor acerca da obra que tanto furor causou, destaco o esclarecimento da relação entre o “no meio do caminho” de Drummond e o *Nel mezzo del cammin di nostra vita* de Dante. Segundo Saraiva, o poeta mineiro ter-lhe-ia informado que “na data em que escreveu “No meio do caminho” ainda não tinha lido a *Divina Comédia*, mas que, sendo o verso inicial deste livro tão popularizado e glosado pela literatura ocidental, é lícito admitir que deixara eco em seu poema.” (p. 10) Diante de tanta celeuma produzida por um artefato estético, o autor relata a impressão que queria transmitir na fatura do poema, em entrevista publicada no *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, em 14-11-1954: “Mas é mesmo chateação o que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti essa sensação?”.

A “biografia” do poema acusa que, apesar das acirradas divergências de gosto e de interpretação desde o seu aparecimento, somente na sua “adolescência”, a partir de 1940, o poema passou a ser alvo intenso de ataques ou elogios. São quatro as hipóteses mais prováveis para tal recrudescimento: 1) o fato de o poeta exercer um cargo político importante, o de Chefe de Gabinete do ministro Gustavo Capanema, e, portanto, ter-se tornado uma pessoa mais pública, de prestígio e exposta; 2) a própria projeção do poeta, com outros dois livros publicados – *Brejo das Almas*, 1934 e *Sentimento do Mundo*, 1940 – depois do *Alguma poesia*, 1930; 3) com a ascensão da geração conservadora de 45, um grupo de poetas (?) dedicou-se à oposição aos procedimentos iconoclastas modernistas. Conforme Arnaldo Saraiva, “Ledo Ivo chegaria mesmo a escrever que era necessário jogar ‘uma pedra na vidraça da janela’ de Drummond e voltar a Bilac”; 4) por fim, foram fundamentais para trazer à tona o debate sobre o poema, três artigos bélicos e ressentidos de Gondin da Fonseca, em 1938, no *Correio da Manhã*, jornal de grande circulação na época.

Num desses artigos, de 9 de julho, o articulista investe, com visível irritação, contra o poema e contra o poeta, demonstrando radical intolerância e incompreensão crítica: “O Sr. Carlos Drummond é difícil. Por mais que esprema o cérebro não sai nada. Vê uma pedra no meio do caminho, – coisa que todos os dias sucede a toda gente (mormente

agora que as ruas da cidade inteira andam em conserto) e fica repetindo a coisa feito papagaio. [Cita trecho] Homem! E não houve uma alma caridosa que pegasse nessa pedra e lhe esborrachasse o crânio com ela?”

Pouco tempo depois, em 26 de agosto, o mesmo Gondin no mesmo jornal, visando à ridicularização do poema drummondiano, publica a sua versão ou, diria melhor, a sua aversão:

Eu tropecei agora numa casca de banana.
Numa casca de banana!
Numa casca de banana eu tropecei agora.
Caí para trás desamparadamente,
E rasguei os fundilhos das calças!
Numa casca de banana eu tropecei agora.
Numa casca de banana
Eu tropecei agora numa casca de banana!

Se o poema produziu paródias ridicularizantes como esta, também à época instigou homenagens mais densas que optaram em resgatar a pedra de Drummond no sentido primeiro de obstáculo existencial, como neste soneto de João Alphonsus, intitulado “A pedra no caminho”, publicado na *Folha da manhã*, de 25-10-1942:

No meio do caminho sem sentido
Em que a minha retina se cansava,
Em face ao meu espírito perdido
Naquela lassidão estranha e escrava,

No meio do caminho sem sentido,
Só uma pedra... Nada mais se achava!
Que tudo se perdeu no amortecido,
Morto marasmo de vulcão sem lava...

Que tudo se perdeu na estrada infinda...
Só a pedra ficou sob o meu passo
E na retina se conserva ainda!

Nem coração, furor, ódio, carinho,
Nada restou senão este cansaço,
A pedra, a pedra, a pedra no caminho!

Registre-se ainda o testemunho crítico de Mário de Andrade, que, em duas cartas a Drummond, a primeira, sem data, de 1924 ou 25, e a segunda, de 1-8-1926, assim se referiu ao poema: “O ‘No meio do caminho’ é formidável. É o mais forte exemplo que

PEDRA FILOSOFAL

Já passaram pela esteira aberta pelo poema “No meio do caminho” de Drummond muitas apropriações de caráter intertextual. Neste trabalho, não me interessam possíveis significados imanentes do poema original e de seus sucessores. Antes, instiga-me outra questão: a possibilidade de se transformar a pedra do poema na própria metáfora do pai que se quer “superar”, de algum modo. Drummond, sem dúvida, representa no quadro da história da poesia brasileira um cânone, marco de referência, obstáculo a ser transposto. Drummond vira então a própria pedra para o poetas jovens, desejosos de se instaurarem na tradição dos poetas fortes. Mas no meio do caminho tem um Drummond.

Em seu livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (BLOOM, 1991), Harold Bloom desenvolve reflexões de interesse para este estudo. Ali, Bloom, algo firmado numa genealogia nietzschiana e, sobretudo, freudiana, discorre sobre as relações de cunho edipiano entre o poeta jovem, efebo, fraco, “filho”, que, em direção à própria autonomia, deve se libertar do poeta forte, do poeta pai, do poeta canonizado. A essa libertação Bloom nomeia desapropriação ou desleitura e para ela propõe seis tipos de atuação ou “movimentos de desleitura” ou, ainda, “razões revisionárias”.

Para Bloom, o pior que pode acontecer a um poeta é sacralizar a obra do poeta admirado, tornar-se subserviente e incapaz de reação, ofuscado pela força do outro do qual retira o alimento para a própria fraqueza, qual parasita. Daí ter buscado em Kierkegaard a imagem da ruptura que faz crescer: “Quando duas pessoas se apaixonam, e começam a sentir que foram feitas uma para a outra, então é hora de romper, pois ao prosseguirem não têm nada a ganhar, e tudo a perder” (p. 64).

A despeito das polêmicas que envolvem os escritos de Bloom – e a teoria da angústia da influência, cuja prática analítica teve no livro *Um mapa da desleitura* seu efetivo exercício, tal como seu “cânone ocidental”, vitalizaram, para o bem ou para o mal, o debate no circuito acadêmico mundial –, aqui assumo o caráter central da idéia bloomiana de que os textos existem *em relação*, e a possibilidade de estabelecer valores, linhagens, disputas, forças é sempre relacional. “O significado de um poema só pode

mesmo ser um poema: *outro poema* – algum outro poema, diferente de si. E também não qualquer poema, escolhido de uma maneira totalmente arbitrária, mas algum poema essencial e de um precursor indubitável, mesmo que o efebo *jamais tenha lido* esse poema" (p. 107).

Saber ler, portanto, o jogo de relações que se trava na história da poesia é tarefa de uma crítica, também, forte, que cria seu paideuma e o coloca em conflito. Esta crítica deverá ter “a arte de descobrir os caminhos secretos levando de poema a poema” (p. 134). O leitor forte detecta, então, exercendo seu repertório particular e traçando pontos comparativos, a luta entre poetas pela supremacia da obra. Se o poeta precursor possui, *per si*, a prioridade (natural) e a autoridade (espiritual), o poeta posterior possui o espaço contemporâneo da atuação. Ele age *contra* a paixão, o amor, a admiração, a sublimação, o respeito: o poeta, para ser forte, deve agir justamente *contra* a canonização que congela, correndo, no entanto, o risco de, vencedor, tomar seu lugar no panteão.

A proposta de Bloom para a detecção do modo de relação entre o poeta efebo e o poeta pai inclui seis razões revisionárias. Como nos diz em *Um mapa da desleitura*, “o amor inicial pela poesia do precursor é rapidamente transformado em disputa revisionária, sem a qual a individuação é impossível” (BLOOM, 1995, p. 22). Eis, resumidamente, os movimentos de desleitura propostos: 1) *Clinamen*: desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; movimento corretivo; 2) *Tessera*: complementação e antítese (preserva os termos, mas altera o significado, “como se o precursor não tivesse ido longe o bastante”); 3) *Kenosis*: descontinuidade, esvaziamento; “o poeta posterior supostamente se torna humilde (...) o precursor também se vê esvaziado”; 4) *Demonização*: “O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim a uma extensão ôntica imediatamente além do precursor.”; 5) *Askesis*: autopurgação, isolamento, diminuição; “as virtudes do precursor também se vêm truncadas”; 6) *Apophrades*: retorno dos mortos; “como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor”.

Arthur Nestrovski, tradutor e apresentador do livro *A angústia da influência*, retoma o belo conto de Borges, “Kafka y sus precursores”, em que se relativiza a questão da

primazia da anterioridade na fundação de paradigmas. Um escritor forte impõe ao passado suas marcas e, assim, altera a percepção que se possa ter desse passado. *Depois* que Kafka construiu sua obra, outras obras de *antes* de Kafka passaram a ser kafkianas. Diz Nestrovski: "todo escritor *cria* seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro" (p. 12).

Vista por esse prisma, a pedra de Drummond passa a significar, agora de forma metonímica, o objeto de desleitura do poeta jovem, no intuito de, pelo menos, inscrever sua assinatura no livro dos poetas que venceram – ou tentaram.

PEDRA DE TOQUE

Penso, com Italo Moriconi, que “a glória do poema é libertar-se de seu contexto original para poder renascer em qualquer outro. Em contraste, a glória da história da poesia, o que a realiza enquanto prática disciplinar, é situar o poema em seu “próprio” contexto” (MORICONI, 1992, p. 19). Nesse sentido, ao fazer historiografia jogamos contra o poema que, se forte, há de se insurgir. O exercício comparatista permite uma diversidade generosa de enfoques, oferecendo ao analista a oportunidade de escolher o modo de aproximação entre textos originalmente produzidos em contextos os mais díspares. Descontada, no entanto, a arbitrariedade de qualquer comparação, restam os elementos incontestáveis de semelhança motivada.

A motivação entre textos poemáticos que buscam sua afirmação na história da poesia atuando justamente “contra” uma força hegemônica na história da poesia brasileira é o que vai constituir o campo de referência principal desta parte derradeira. Refiro-me, especificamente, à motivação existente entre três poemas de poetas contemporâneos, “jovens”, e o poema-pai de Drummond, “No meio do caminho”. Irmana os três poemas a vontade de desler, de alguma forma, o pai; distingue-os, contudo, o próprio movimento de desleitura – na acepção bloomiana – adotado.

Doravante, não intento elaborar qualquer espécie de análise de texto, abrindo o leque interpretativo para elucubrações de caráter psicanalítico, estilístico, sociologizante, formalista etc. Tão-somente procurarei apontar, justificando, qual o tipo de “revisão”

que cada um dos poemas executa em relação ao de Drummond. Pela ordem de publicação, vejamos pois os poemas de Ana Cristina Cesar, Bith e Carlito Azevedo:

pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então? (CESAR, 1991, p. 193)

uma pedra a mais
bem no meio da lagoa
— minhas digitais (BITH, 1990)

A LEITURA QUE FALTAVA

No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no meio da faixa de terreno destinada a trânsito
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
na vida de minhas membranas oculares internas em que estão as células nervosas que recebem estímulos luminosos e onde se projetam as imagens produzidas pelo sistema ótico ocular, tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio da faixa de terreno destinada a trânsito
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no meio da faixa de terreno destinada a trânsito
no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido (AZEVEDO, 1991, p. 48).

Em que pese o fato de estarem estreitamente interligadas as razões revisionárias, do poema de Ana C. pode-se dizer que realiza uma desleitura pela “*demonização*”, isto é, o poema-ascendente representa uma potência que o transcende. Em outras palavras, a “pedra” referida é obstáculo, sim, mas simultaneamente é “lume” – fogo, luz, brilho – que propicia a criação. O impasse que a “pedra” drummondiana legou aos poetas posteriores está menos no poema em si do que no poeta. O enfrentamento do ser-poeta-forte-Drummond é exatamente a motivação que faz o poema de Ana Cristina perguntar “*ele já não disse tudo, / então?*”, ainda que com sutil e costumeira ambigüidade no tom

interrogativo de “então?”. Ao invés do silêncio, o poeta que se quer forte questiona e toca na pedra da tradição, moldando-a a seu gosto.

Harold Bloom, ao defender sua teoria, diz ser a história da poesia indistinguível da influência poética, reafirmando seu interesse pelos “poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si” (p. 33). O poema de Bith retoma, como os demais selecionados, a pedra drummondiana, mas de maneira “complementar” e “antitética” (para usar os termos de Bloom), caracterizando-se, assim, por revelar uma desleitura do tipo *Tessera*. A tésseira é um objeto que, entre antigos cristãos, servia de senha. A pedra de Drummond é fundadora, a de Bith é “perpetuadora”, porque “*a mais*”; a pedra de Drummond está “*no caminho*”, a de Bith “*no meio da lagoa*”⁵; a pedra de Drummond se fixa “*nas retinas tão fatigadas*”, a de Bith nas “*digitais*”, tentativa que faz o poeta de individuar-se. Complementando e opondo-se ao poema-pai, a identidade do poeta novo se consumará e se estenderá a partir da própria pedra fundadora, que, ao ser lançada na lagoa, produzirá ondas que mimetizarão as linhas das digitais que singularizam um indivíduo. Desde sempre, como vimos em “Pedra do escândalo”, Drummond, com seu poema, tornou-se a pedra; Bith, como Ana C. e sua “*pedra lume*”, busca um lugar para a própria pedra, nem que seja “*uma pedra a mais*”.

O poema de Carlito Azevedo, “A leitura que faltava”, resulta num misto de *Kenosis* e de *Apophrades*. O primeiro movimento supõe uma espécie de esvaziamento, em que se dessacraliza o poema precursor; o segundo movimento de desleitura supõe uma espécie de simulacro que o poeta jovem faz da obra do precursor: numa roupagem fantasmagórica, Carlito se finge traduzindo o poema como que literalmente, ocasionando um choque de literalidade e literariedade. Aquilo que Drummond dissera e fizera do próprio poema – “Mas é mesmo chateação o que estava sentindo. Queria dar a sensação de monotonia, não senti essa sensação?” – Carlito eleva à enésima potência pela transfiguração de um signo poético num outro signo pretensa e falsamente dicionarizado. Algo como um processo de desmetaforização e subsequente remetaforização: nesse processo, a instauração da marca de enfrentamento.

Enfim, como já prenunciava a epígrafe de Augusto de Campos, a pedra de Drummond ganhou o mundo, agora é ‘drummondana’. Ana Cristina Cesar, Bith e Carlito Azevedo representam algumas das vozes poéticas brasileiras contemporâneas que querem o enfrentamento, querem a desleitura, querem um lugar, querem a própria poesia como pedra de toque das próprias forças poéticas. Sim, no meio do caminho tem um Drummond. Cabe, todavia, aos poetas jovens não se deixarem petrificar pelo olhar do poeta forte.

E para deixar meu muito obrigado pela paciência, e pelo possível interesse, leio o poema “Obrigado”, de *Viola de bolso*, de nosso centenário poeta-itabirano-mineiro-brasileiro-*gauche*-José-Carlos – Carlos Drummond de Andrade:

OBRIGADO

Aos que me dão lugar no bonde
e que conheço não sei donde,

aos que me dizem terno adeus,
sem que lhes saiba os nomes seus,

aos que me chamam deputado
quando nem mesmo sou jurado,

aos que, de bons, se babam: mestre!
inda se escrevo o que não preste,

aos que me julgam primo-irmão
do rei da fava ou do Hindustão,

aos que me pensam milionário
se pego aumento de salário

— e aos que me negam cumprimento
sem o mais mínimo argumento,

aos que não sabem que eu existo,
até mesmo quando os assisto,

aos que me trancam sua cara
de carinho alérgica e avara,

aos que me tacham de ultrabeócia
a pretensão de vir da Escócia,

aos que vomitam (*sic*) meus poemas,
nos mais simples vendo problemas,

aos que, sabendo-me mais pobre,
me negariam pano ou cobre

— eu agradeço humildemente
gesto assim vário e divergente,

graças ao qual, em dois minutos,
tal como o fumo dos charutos,

já subo aos céus, já volvo ao chão,
pois tudo e nada nada são (ANDRADE, 1992, p. 972-973).

Referências:

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. A poesia em 1930.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, v. 110).

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987. [1966]

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Portopalavra, 1990.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Inquietudes na poesia de Drummond. [1965]

- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. Rio de Janeiro: Philips, 1975. 1 disco sonoro.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. II. Rebelião e convenção - II. (Artigo publicado no jornal *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 abril 1952).
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). In: TRAVESSIA 24. Poesia brasileira contemporânea. Florianópolis: UFSC, 1992.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

¹ Tradução de Lillian Virgínia DePaula Filgueiras.

² Parte publicada no jornal *A Gazeta*, Vitória, 27 out. 2002. Caderno Dois.

³ Parte publicada, com modificações, na revista *Ipotesi* (Juiz de Fora, v. 12, p. 99-108, 2003), do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, com o título “Aos que me dão lugar no bonde: breve guia para Drummond”.

⁴ Parte publicada, com modificações, na revista *Contexto* (Vitória, n. 7, p. 173-183, 2000), do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, com este mesmo título – “Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho”.

⁵ A imagem da lagoa, neste poema, pode ser pensada também em outro corte comparativo com o famoso haikai de Bashô (“velha lagoa / o sapo salta / o som da água” – em tradução de Leminski), o que faria supor o desejo do poeta em dialogar com dois poetas fortes, um da cultura ocidental, outro da oriental.