

DÍALOGO ENTRE NATUREZA E LÍNGUA NOS POEMAS INTRODUTÓRIOS DE *A PAIXÃO MEDIDA*, DE DRUMMOND

Daniel Soares Duarte

Doutorando em Teoria Literária – Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo procura pensar o papel dos poemas iniciais de cada livro de Carlos Drummond de Andrade, concentrando-se, no entanto, na análise de um caso, os poemas introdutórios de *A paixão medida*, livro publicado em 1980. Os primeiros poemas de cada livro de Drummond expressam os temas, âmbitos e posições do eu lírico, a serem desenvolvidos, retomados e ampliados nos poemas subsequentes. No caso de *A paixão medida*, tais temas são as indagações acerca da natureza, da existência do ser face a essa natureza – que se desdobrará no centro do livro em uma aproximação da morte – e o papel da língua como “resolução não resolvida” para o mistério que a morte não pode responder. Como base teórica, usam-se aqui as teorias de Hugo Friedrich acerca da lírica moderna, bem como a própria fortuna crítica da poesia de Drummond.

Palavras-chave: Poesia brasileira – Carlos Drummond de Andrade. Carlos Drummond de Andrade – *A paixão medida*. Carlos Drummond de Andrade – Poemas iniciais.

Abstract: This paper aims to think the role of the initial poems in Carlos Drummond de Andrade's poetry books. In order to consider it, it analyses one case, the three first poems of *A paixão medida*, Drummond's book published in 1980. It is argued that the first poems in each book of Drummond's express the themes, scopes and positions of the lyric self to be developed, resumed and widened in the poems following. In the case of *A paixão medida*, the themes are the questioning of nature, of the existence of the being facing nature (which will unfold, in the central part of the book, by approaching the theme of death) and the role of language as “unsolved solution” for the mystery death cannot answer. As theoretical ground, the theories of Hugo Friedrich about modern poetry are used, as well of main critical books on Drummond's poetry.

Keywords: Brazilian Poetry – Carlos Drummond de Andrade. Carlos Drummond de Andrade – *A paixão medida*. Carlos Drummond de Andrade – Opening Poems.

A paixão medida (ANDRADE, 2002), como outras obras de Drummond, apresenta uma estrutura arquitetural. Os textos podem ser lidos em separado, mas sua sequenciação é também uma montagem que acaba por se tornar um itinerário, um raciocínio em desenvolvimento, e que acaba por per-formar uma tese, ao mesmo tempo em que a propõe. Estudar seus poemas introdutórios em sequência é procedimento utilizado aqui para dar acabamento ao raciocínio desenvolvido a partir da leitura do *corpus* estudado.

Tal abordagem não desmente a estrutura – ao contrário, a reforça. Também seria viável, por exemplo, no estudo de *A rosa do povo* ou *Sentimento do mundo*, de *Alguma poesia*

ou *Claro enigma*, onde os poemas introdutórios, em geral os três primeiros, definem os caminhos a serem seguidos pelo eu lírico Drummond em suas várias faces, vozes e nomes. Para pensar apenas no primeiro exemplo, os primeiros poemas de *A rosa do povo*, “Consideração do poema”, “Procura da poesia” e “A flor e a náusea”, são o desenvolvimento do pensar sobre o poema, a poesia e a possibilidade de ambos no mundo apocalíptico à época da Segunda Grande Guerra. Os dois primeiros cuidam preponderantemente dessa metapoesia, enquanto o terceiro a contrapõe ao mundo em ruínas. Nesse terceiro poema, “A flor e a náusea”, a situação de drama é explicitada e resolvida. “Uma flor nasceu na rua!” Este verso, variação verbal do sintagma “Rosa do povo” (dados os paralelos rosa-flor e povo-rua, cada paralelo sendo um polo do drama maior, poesia (eu x mundo), resolve o drama da poesia como alienação ou como participação (BARBOSA, 2002, p. 45-60). A flor na rua é a poesia que, sem alijar-se de suas premissas e labores, está no mundo para com todos interagir e crescer, sem nada perder de si, dando-se sem abandonar-se. A partir desse ponto, resolvido esse impasse, o livro passa ao mundo e à poesia. Segue seu caminho.

Estrutura semelhante acontece em *A paixão medida*. Os primeiros poemas se instauram como partes de uma proposição, onde um poema desenvolve o tema previamente abordado ou a ele responde. Para penetrar no universo do *corpus*, sigo esse caminho de página a página, investigando o fio condutor que percorrerá ou não um itinerário coerente.

O primeiro poema do *corpus* é “A folha”. Seu primeiro verso já é um desconcerto da sintaxe usual: “A natureza são duas” (ANDRADE, 2002, p. 19).

Pela quebra da sintaxe usual, a redondilha expressa em si a qualidade da natureza de ser uma e ser duas. Não seriam “naturezas” diferentes, portanto, mas uma natureza duplamente identitária. Segue-se a explicação nos próximos versos, que dizem:

Uma,
tal qual se sabe a si mesma.
Outra, a que vemos. Mas vemos?
Ou é a ilusão das coisas?

A indeterminação acerca de uma face da natureza e a dubitação acerca de outra

apresenta o estado flutuante que o eu lírico confessa nos versos seguintes. Assim, o *corpus* inicia-se com a afirmação acerca da natureza, uma afirmação sem resolução, que se dilui em incertezas e generalizações. Esse modo de expressão se coloca dentro da transformação da sintaxe e da linguagem como um todo na lírica moderna (FRIEDRICH, 1978, p. 117). Como dar segurança de definição do que é a natureza, e do que é o mundo, se uma das “natureza” é um “tal qual” que se sabe a si mesma, portanto em si fechada e de si conhecedora, mas sem doar-se ao conhecimento humano, e se sobre a outra não há a certeza nem da visão, sentido mais utilizado para captar as coisas do mundo?(ARISTÓTELES, 1969, p. 36; DALL’ALBA, 2003, p. 63).

Mas, mais do que a indefinição da natureza, também o eu passa a questionar-se sobre sua relação com o mundo. A próxima estrofe,

Quem sou eu para sentir
o leque de uma palmeira?
Quem sou, para ser senhor
de uma fechada, sagrada
arca de vidas autônomas?

faz da anáfora da oração “Quem sou eu?” uma pergunta insistente, que desfaz a intenção de modéstia usualmente atribuída a essa oração. Ela passa a inquirir em busca de um significado, uma resposta. Quando toca o leque de uma palmeira, o eu a sente? Quem ele é, para tal? Via dúvida, coloca-se o problema do conhecimento do mundo por parte do eu. Davi Arrigucci Jr. diz que, desde o início de sua obra, o poeta é “alguém que quer conhecer, um inquiridor perplexo que reflete sobre si mesmo, o mundo e a linguagem” (2002, p. 48). Além de perplexo, esse inquiridor é reiterativo. As perguntas nunca cessam, e nunca são respondidas em medida suficiente.

Os versos da terceira e final estrofe são afirmações e respostas às perguntas anteriores. Estas põem em dúvida toda a relação homem-mundo. A estrofe final coloca frente a frente homem e natureza. O eu lírico esfacela-se “em frente à folha que cai”, devido à pretensão que tem de ser não apenas homem, mas também uma “não-coisa” ou outra coisa, como um caracol. Esfacela-se porque vê e sabe que a folha “continua em outra folha” (v. 18). Embora o eu lírico tenha o privilégio de “ser mais forte que as folhas” (v. 20), e de estas sumirem “na varredura” (v. 17), é a folha, como metonímia da natureza e do mundo, que prossegue, alheia.

Para adentrar mais no sentido do poema, passo também a um ponto de análise mais formal. A simplicidade de “A folha” é produto de engenhosa construção. O poema apresenta três estrofes, as duas primeiras feitas de perguntas, a última de respostas ou afirmações. O equilíbrio no tamanho e no número de versos é disfarçado pela partição das estrofes: são vinte versos, metade (dez versos divididos em duas estrofes de cinco) compondo perguntas, metade respostas. Os versos são preponderantemente heptassílabos; a maior variação está no segundo verso, “Uma,”. Essa partição do período para formar dois versos (“Uma, / tal qual se sabe a si mesma.”) é recurso que viabiliza a clareza do que está sendo dito via uma leitura pausada, simulando a pausa no discurso e no pensamento (ainda que seja a clareza de explicitar a dúvida).

A redondilha, sendo o ritmo de construção, propicia também um ritmo à leitura e ao discurso poético. Outras variações métricas estão nos versos 13 (“esfacela-me em frente à folha”) e 18 (“mas continua em outra folha”), octossílabos. Interessante notar que essas variações se dão nos únicos versos que apresentam a palavra “folha”, enquanto o plural “folhas”, a última palavra do poema, é parte de um verso heptassílabo. “A folha” faz o verso se estender, prosseguir, continuar ainda que minimamente além do ritmo do corpo do poema. Como os versos dizem, ela “continua”, e irá também além do ritmo do corpo do poeta. O privilégio “de ser mais forte que as folhas” não faz o eu lírico continuar. O poeta sabe de sua mortalidade, como também demonstra saber que a força verdadeira vem do mundo e da natureza, apesar de sua aparente fragilidade em forma de folha. Affonso Romano de Sant’Anna diz que, ao saber-se dentro da conjuntura temporal, “o poeta começa por olhar interessadamente o que se passa ao seu redor, para entender, ao final, o que se passa consigo mesmo” (SANT’ANNA, 1980, p. 86). Ver na folha o mundo e o tempo que prossegue além do ser é parte do itinerário de autoconsciência do eu lírico Drummond. Autoconsciente, o poeta não se pensa parte da natureza, quiçá devido à sua posição *gauche* (procedimento explicitado já no primeiro poema do primeiro livro, e que crescerá como parte do eu lírico Drummond: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” [ANDRADE, 2002, p. 5]). Mais adiante, em “Igual/desigual”, dirá que “Todas as criações da natureza são iguais. / [...] / Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa”. Em “A folha” coloca-se novamente a relação esquematizada por Affonso Romano de Sant’Anna (1980, p. 16):

Eu maior que o mundo.
Eu menor que o mundo.
Eu igual ao mundo.

Apesar de Sant'Anna apresentar esse esquema em sua condição temporal, colocando-o ao longo da obra do poeta (“eu maior que o mundo” corresponde à fase inicial da obra, com *Alguma poesia*; “eu menor que o mundo”, a *Sentimento do mundo*, e “eu igual ao mundo”, a partir de *A rosa do povo*), “A folha” é momento da consciência da finitude corporal, da precibilidade do ser humano frente à natureza e ao tempo, que, se não são perenes, são mais duráveis do que um forte ser humano. Frente à folha, o ser esfacela-se. Assim, esse poema é um momento “eu menor que o mundo”.

O trabalho formal de precisão dá-se também no cuidado fonético e sonoro das redondilhas, em versos construídos em bases aliterativas, como em “Quem sou, para ser senhor” e “esfacela-me em frente à folha”, reiteração dos fonemas |s-z|, |f-v| e |m| ao longo do corpo do texto, assonância forte do |a|, como em “de uma fechada, sagrada”. Iuri Lotman, estudando a relação som-sentido, diz inicialmente que a “interpretação dum som na poesia não deriva da sua natureza particular, é antes suposta por dedução” (LOTMAN, 1976, p. 191). Dado ser o texto poético um texto organizado e regularizado, o crítico e o poeta tendem a considerar cada elemento seu como fora de qualquer gratuitidade. Por estarem privados de significação explícita, os aspectos sonoros são reservas de “palavras vazias”, sentidos vistos além do sentido morfológico e semântico explícitos.

Partindo dessas considerações, a dupla articulação |s-z| ao longo do texto pode ser atribuída à similitude com o som do vento que traz a folha ao chão. O fonema |f| não é muitas vezes reiterado, mas consta nas palavras “fechada”, “esfacela”, “frente”, “folha” e “forte”. Dado o sentido do texto, da natureza prosseguindo além do eu, a palavra “forte” associa-se com “folha”, apesar de sua colocação sintática alhures, pois é a folha-natureza a verdadeira força; também “fechada” se associa a “folha”, pois, pensando a partir dos enunciados da primeira estrofe, se a folha, que é natureza, é vista, é também um ser fechado em si, que não se explica ou explicita suas razões ao mundo. A “folha” física é facilmente “esfacelada”, em contraponto com o esfacelamento do eu que sabe a folha como expressão da natureza perene. Assim, os |ff| do poema espalham as relações

da folha em seus versos e na dialética com o eu lírico.

Outras leituras possíveis do poema serão feitas quando de sua inter-relação com os outros poemas do *corpus*. Passo à análise do segundo poema, “A suposta existência”.

Como desdobramento das questões anteriores, esse poema se estrutura sobre perguntas, em que o eu lírico inicia questionando o mundo e sua existência fora do olhar que recebe esse mundo.

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
sem ser vistas? (ANDRADE, 2002, p. 21).

A partir dessas perguntas iniciais, desenvolve-se uma iteração, onde cada questão leva a outra, e onde a soma das questões não leva necessariamente a respostas. A partir da enumeração de elementos inquiridos, o mundo é trazido ao canto poético para ser questionado. Em busca de respostas, as perguntas não cessam.

O poema se estrutura preponderantemente em verso livre, em oito estrofes, apenas uma contendo métrica regular, em hexassílabos. As orações distribuídas em versos, embora disfarcem o trabalho fonético, apresentam a estratégia famosa de Drummond, a repetição. Sobre ela, Gilberto Mendonça Teles diz:

tratando-se de elementos de estrutura interna, a repetição gera imediatamente uma corrente intensiva cuja maior significação depende não só do valor semântico da massa repetida como também da extensão e da categoria gramatical a que pertença o vocábulo. O mesmo ocorre com a reiteração de segmentos melódicos, cuja função é também a de atuar como grupos de força, em movimento, desencadeando uma consciência rítmica em que o leitor se vê lançado, como num torvelinho (1976, p. 71).

A repetição é encontrada, primeiramente, não nas palavras ou mesmo nos fonemas, mas no tom. A interrogação constante perfaz dois terços do poema. Não há um fonema que prepondere ao longo do texto que, por assim dizer, auxilie na criação do significado (o fonema |t| é ocorrência forte ao longo dos versos; auxilia, portanto, na amarração do todo, mas sua presença só é semanticamente significativa em partes) (GOMES, 1999, p.

60). Ao invés, é o jogo fonético (quando, por exemplo, um fonema é bastante iterado em um verso e menos no seguinte, que apresenta grande quantidade de um fonema não repetido no verso anterior), além do iterativo entre morfemas e vocábulos, que constrói o canto a partir das amarras sonoras que faz. A partir da terceira estrofe, após a enumeração de vários elementos indagados, a reiteração lexical e fonética une-se ainda mais ao significado.

as coisas não pensadas como coisas,
[...]
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade? (p. 21-22).

O jogo fonético, a reiteração, nessa estrofe, dos fonemas |p|, |l|, |k|, as repetições lexicais na epanalepse de “coisas não pensadas como coisas” ou na epizeuxe de “Existe, existe”, auxiliam o movimento de rotação a partir de um centro: a realidade investigada. A reiteração lexical é tornada mais complexa quando da variação posicional do mesmo item. Gilberto Mendonça Teles apresenta algumas investigações acerca da variação lexical, embora investigue mormente a repetição não variada, reiterativa, sem mudança de posição e função sintática. Considera que, para Drummond, “todas as possibilidades de combinações vocabulares, desde que cumpram finalidades expressivas, quaisquer que sejam elas, e desde que dentro das possibilidades estruturais do idioma, são válidas e são mobilizadas pelo poeta” (TELES, 1976, p. 106-107). O exemplo formal de “coisas não pensadas como coisas” repete-se em “meu início só meu”. O elemento do início do verso reiterado ao seu fim fecha o microcosmo tanto relativamente ao som que, reiterando-se, aumenta sua presença, quanto ao sentido que, ao invés de desenvolver-se em direção a outros termos ou a variações, fecha-se, do mesmo modo que o tema do verso fecha-se em si. O sentido total do poema é o de uma investigação que gira em espiral ao redor de um centro, dele jamais se afastando.

Sobre esse procedimento reflexivo da poesia drummoniana, Davi Arrigucci Jr. diz que “Muito dessa força, força de escavação do Eu sobre o Eu até sua raiz no mundo, deriva do movimento rotativo do eixo do pensamento sobre si mesmo, da infinitude da reflexão de origem romântica” (2002, p. 65) Assim implicando intelecto e sentimento, e fazendo de ambos forças motoras de e na poesia, o poema trata, de modo desenvolvido

e como um exemplo particular, da expressão do mesmo problema do poema “No meio do caminho”. Essa pedra de toque da poesia moderna ganha aqui novas dimensões: de macrocosmo, na infinita dúvida sobre a realidade da realidade, e de microcosmo, nos versos que começam e terminam com a mesma palavra, fazendo do fim uma volta ao começo. Mas mesmo em tão pequeno cosmo a variação ainda é possível, como mostra o verso “mão que brinca de pegar o não”, onde “mão” e “não” são variações do mesmo elemento (pois já ao fim do texto o eu lírico duvida da própria existência).

Mas além da reiteração lexical há uma certa estratégia que torna a leitura e o significado mais complexos: a reiteração de morfemas, com variâncias nos sufixos e na posição sintática. Esse tipo de iteração ocorre exatamente a partir da sexta estrofe (quando se complexifica o raciocínio acerca da realidade). Adiante mostro qual o papel de tal estratégia.

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

Eis se delinea
espantosa batalha
entre o ser inventado
e o mundo inventor (p. 22).

Nessa partição de morfemas a partir de palavras-chave é possível elaborar a leitura dos pontos do raciocínio efetuado pelo eu lírico, justamente com os morfemas que se repetem. Estes são: inquirição-possível-passeio-invenção. Toda “inquirição” traz um elemento inquirido. Nesse caso a questão é se essa inquirição não existirá apenas devido aos elementos exteriores, inquiridos, a que o eu se dirige em sua busca pelo conhecimento e compreensão do mundo. Levantar dúvida não apenas sobre o conhecimento, mas sobre os meios utilizados para abordar o mundo e, assim, conhecê-lo, faz desmoronar qualquer certeza não apenas acerca da inquirição, mas mesmo dos

elementos inquiridos, dos sentidos e do mundo.

A dubitação, que antes foi dirigida à verdade do que a visão e o tato trazem do mundo e expressam ao eu (a dubitação do olhar está, por exemplo, em, “Existe, existe o mundo / apenas pelo olhar / que o cria e lhe confere / espacialidade?”; a do tato, em “mão que brinca de pegar o não / e pegando concede-lhe / a ilusão de forma / e, ilusão maior, a de sentido?”), essa dubitação agora amplia-se até a dubitação do próprio eu como realidade. O mundo torna-se um “hipermercado” de “possíveis”. O eu pergunta se esses possíveis mundos geram a fantasia de consciência ao longo do “passeio”, isto é, a trajetória do eu no mundo e contra ele, em uma tentativa de construção por parte do eu. O fato de a pergunta final apontar, ainda que como possibilidade, o passeio como “sumo real”, e dizer que o eu é uma “bruma-sonho de sentir-me” mostra uma oscilação na relação eu *versus* mundo, que pode ser pendular: em “A suposta existência”, como em “A folha”, o mundo torna-se maior. Ainda que, por momentos, a relação estabelece-se como eu menor que o mundo. O próprio eu lírico o expressa ao mencionar a batalha entre ser “inventado” e mundo “inventor”.

Os versos que mencionam essa batalha são os únicos regulares, justamente aqueles que dividem as tonalidades (interrogativa e afirmativa) das orações. Os hexassílabos marcam a passagem da pergunta, da inquirição, para a afirmação. Diz o eu:

Sou ficção rebelada
contra a mente universa
e tento construir-me
de novo, a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu (p. 23).

Esse eu que se tenta organizar, construir, conota essa tentativa textualmente na construção dos hexassílabos. Entre esses, o decassílabo “de novo a cada instante, a cada cólica”, ultrapassa a métrica, que retorna no verso seguinte, fazendo do verso não-isométrico a própria cólica, o espasmo visual e textual a que as palavras também referem. Do mesmo modo, os versos que se seguem (“e distender um arco de vontade / para cobrir todo o depósito / de circunstâncias coisas soberanas.”) são a distensão verbalizada e versificada, e assim gráfica, desse arco para além do ser.

A elaboração gráfica, em sintonia com o significado, aparece também nos versos curtos dentro do corpo do poema. Já em “A folha”, o verso “Uma” traz a pausa necessária ao verso/discurso, quando o eu separa as faces da natureza. Os versos curtos de “A suposta existência”, conquanto também pausas, propiciam outras expressões. Na terceira estrofe, “Que fazem, que são / as coisas não testadas como coisas, / minerais não descobertos – e algum dia / o serão?”, o isolamento do verbo no último verso acentua a interrogação através da pausa na leitura entre o verso anterior e este. Outros versos, além de instaurar a pausa na leitura, demorando-a em uma linha, usam essa pausa para marcar certas instâncias. Por exemplo: a conjunção “enquanto”, tornada dissílabo na sexta estrofe, pelo isolamento das outras partes do discurso, ressalta o próprio sentido da palavra (“durante o tempo em que”), pois separa fisicamente, no papel, as ocorrências simultâneas: os “possíveis e impossíveis possibilíssimos” que geram a fantasia do eu “durante o tempo em que” este passeia. Os outros casos de versos curtíssimos, como “prosegue” e “de luta”, marcam o sentido das palavras, assim também ressaltando-as no corpo do texto.

A última estrofe, em vez de desfecho da batalha, é uma notícia de sua continuação. As perguntas não pararam, o eu lírico apenas não as explicita.

A guerra sem mercê, indefinida
prosegue,
feita de negação, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos (p. 23).

A prossecução da guerra sem trégua dá a notícia do prosseguir das perguntas que, como já disse, não são explicitadas aqui pelo eu lírico. O verbo destacado em verso aponta peremptoriamente. Se incerto é o mundo, certa é a guerra contra ele, e sua continuidade. Do mesmo modo, “de luta” marca a síntese do poema, do canto aberto contra o mundo. Diferentemente de “O lutador” (ANDRADE, 2002, p. 99-101), que lutava com as palavras, a luta agora é também aberta à realidade, contra ela. Uma luta na qual o eu sabe-se menor do que o mundo, pois se sabe mortal. Essa luta se apresenta ao longo do *Opus* drummoniano. Não é uma luta que se vá conter em uma dialética, mas que a

ultrapassa. A interrogação aqui é feita “acerca da” realidade do mundo, não da poesia, mas como poesia.

Diversos são os poemas no *corpus* cujo corpo é formado por indagações, ou onde as indagações, ainda que não sejam numericamente preponderantes no poema, fazem parte do cerne da investigação. As perguntas preponderam quase de modo absoluto, e fazem do inquirir acerca do mundo o próprio trabalho aporístico: cavar a terra sem achar escape¹. O eu que desdenhara o conhecimento total da máquina do mundo em *Claro enigma* mais uma vez debruça-se sobre a casca da realidade com as armas da poesia. O inquiridor perplexo do início da obra continua a inquirir ainda quando a maturidade já vai longa.

Essa inquirição, como disse, se faz em poesia. Com os elementos que possui: as palavras, duas mãos, o sentimento do mundo, o coração que pergunta e os olhos que não, Drummond ainda tece um mundo frente ao mundo que ainda mal conhece, mesmo após tanta luta.

Se o observador lê o mundo com seu olhar, é legítimo afirmar que o seu olhar percorre não só as formas poéticas, mas também realiza uma reflexão analítica do que percebe. Ler o mundo, conhecê-lo pelo olhar é clarear a vista, a própria visão das coisas que nos cercam, o que, num grau de expressão, o poeta realiza. O conhecer pela reflexão e exame do mundo visto é examinar suas formas de modo a refletir sobre uma realidade e expressá-la após um entendimento que liga a visão à racionalidade, toda ela. E mesmo sem a racionalidade há visão, mas o ordenamento do mundo acontece quando existe uma reflexão, um ver de novo e uma análise do que se retém da visão (DALL’ALBA, 2003, p. 62).

E, no entanto, essa mesma reflexão acerca do retido é a trajetória que levará à dúvida. O que o eu vê e sente do mundo não confirma nunca a doação deste mundo para o eu. De certa forma, o trajeto do pensamento explicitado em “A suposta existência” pode ser comparado à discussão entre a preponderância, na construção do conhecimento, dos sentidos e do mundo exterior sobre a mente, ou da mente sobre os sentidos e o mundo exterior – assunto bastante controverso até Immanuel Kant encerrar esta questão com a *Crítica da razão pura*². Essa discussão aconteceu de modo forte a partir da segunda metade do século XVII até o fim do XVIII. O “Ensaio sobre a compreensão humana” (1689), do inglês John Locke, defendia a preponderância dos sentidos sobre a mente, baseando-se no argumento de que só conhecemos o mundo via sentidos. O homem,

nascendo como *tabula rasa*, iria apreendendo o mundo aos poucos, até a formação da memória e do conhecimento. A matéria seria o material da mente. Esse argumento foi refutado pelo bispo George Berkeley: só é possível conhecer o mundo através da mente, porque só esta oferece os sentidos para captar o mundo, que é percebido então como feixes de sensações de calor, frio, altura, cor, etc. Assim o mundo tornara-se mente pura. Mas Berkeley também é refutado pelo escocês David Hume, que advogava ser a mente uma inferência construída a partir das ideias, lembranças e percepções.

Assim, a mente não existiria como algo fora da percepção. Com a destruição da mente abstrata, tanto a ciência quanto a religião da época viram seus dogmas abalados. No caso da religião, não mais se poderia pensar na alma guiando a mente, já que a primeira não fora identificada dentro dos processos mentais. No caso da ciência, as leis e sua assim chamada “necessidade” foram descartadas, por serem consideradas hábitos advindos de inferências a partir de fenômenos. Buscando a realidade da mente e do mundo, a filosofia havia feito uma desconstrução da percepção, da mente e do mundo, que não eram mais confiáveis para entendê-lo.

A solução de tal impasse foi apresentada por Immanuel Kant na *Crítica da razão pura*, ao afirmar que mente e mundo formam a percepção e o conhecimento humano: a mente através dos sentidos de espaço e tempo, que não são coisas percebidas, mas modos de percepção *a priori*, ou seja, toda percepção e experiência os implica e pressupõe; o mundo via fenômenos, que são percebidos *a posteriori* (KANT, 2000, p. 70-89). O eu lírico Drummond, em momento de dubitação, retira-se do tempo e presentifica toda a ação dramática no embate da percepção do mundo. Toda a seção de perguntas se faz entre os polos das argumentações paralelas aos estudos de Locke, Berkeley e Hume. Assim na primeira estrofe, os versos “Existem as coisas / sem ser vistas?”, assim como mais adiante, na quarta estrofe, “Existe, existe o mundo / apenas pelo olhar / que o cria e lhe confere / espacialidade?” interrogam acerca da existência do mundo em termos de espaço, partindo do ponto de vista de Berkeley. Já na sexta estrofe, a preponderância passa, através do uso da conjunção “ou”, para o ponto de vista lockeano e humeano, em que o “passeio”, sumo real, geraria o passeador/passeado, sendo essa a escolha do eu lírico para calar a batalha que continua. Ser e mundo não se anulam ou se deixam vencer, cada um apresenta suas armas (o eu sabe que o olhar confere espacialidade ao mundo, mas duvida se apenas esse olhar cria o mundo). O isolamento do verbo

“prosegue” também aponta outra face da escavação de sentido no poema: a da abstração do elemento temporal.

Até a sétima estrofe, a maior parte dos verbos aparece em forma de particípio, sem forma ativa. As coisas são “vistas”, o apartamento é “desabitado”, as coisas não são “testadas”, as estrelas não “pensadas”. Mesmo a conjugação “existe” apresenta pouco aspecto temporal explícito. As orações em forma de perguntas também retiram toda ação presente dos verbos que aparecem conjugados neste tempo. O tempo como consecução, passagem de momentos, surge explícito apenas no verso “prosegue”, na última estrofe. Antes, ela se “delineia”, se esboça, ainda não anda no tempo. Quando prossegue, o eu não mais a canta explicitamente, mas resumidamente: “feita de negação, armas de dúvida / táticas a se voltarem contra mim”.

Quando, a seguir, o eu expressa a teima sobre a existência possível do “inimigo”, justapõe de imediato o sintagma “se existimos”, assim ampliando sua existência à existência de toda a humanidade. Um *gauche* isolado sabe-se um humano torto, jamais se pensa um inumano. A luta expressa é contra o inimigo, o fora-de-nós, o mundo. Não sabe(mos) se é(somos) luta real ou hipótese de luta. Mas luta(mos), isto é certo. Essa resolução dá existência, ainda que relativa, ao ser. A consciência de uma luta por uma possível existência faz dessa consciência uma existência, ainda que não no mundo dos fenômenos, mas das ideias.

Esse movimento de retirada do sensível para o ideal é marca do *gauche* Drummond, sempre em descompasso com o mundo. Este continua além, nas “circunstantes coisas soberanas”, não domadas pelo arco de vontade do eu. Para que o início do eu brote da faina, trabalho exaustivo e longo, este sai do mundo, a ponto de duvidar do próprio mundo. Já “Cantiga de enganar”, de *Claro enigma*, desfazia da realidade do mundo, mas em movimento afirmativo:

Que diz a boca do mundo?
Meu bem, o mundo é fechado,
Se não for antes vazio.
O mundo é talvez: e é só.
Talvez nem seja talvez.
O mundo não vale a pena,
Mas a pena não existe (ANDRADE, 2002, p. 258-261).

Noto estratégias semelhantes, no trecho curto, entre essa cantiga e “A suposta existência”: verso que inicia e termina com a mesma palavra; inquirição acerca do mundo fenomênico. Também o eu se afasta do mundo; ao contrário do poema de *A paixão medida*, “Cantiga de enganar” o faz pela ironia, através de uma tomada de posição que leva as considerações de Berkeley a um extremo: “O mundo é talvez, e é só. / Talvez nem seja talvez”. Se antes, em *Claro enigma*, o mundo se fazia menor, aqui é pendularmente maior. Não obstante, o eu mantém-se à distância.

Mas esse eu não está distante apenas do mundo, mas também das ideias. Se sua perquirição o retira para longe do mundo, seu labor poético o retira do plano das ideias. Falando sobre a “idealidade vazia” como característica da lírica moderna, Friedrich diz que esta seria a tentativa da lírica de alcançar os planos imateriais, o infinito, o absoluto. Essa tentativa é frustrada pela própria característica da modernidade de estar “atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas [se sentindo] impotente para poder criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido” (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

Referindo-se indiretamente à fealdade e ao caos do mundo moderno, Friedrich também fala da incapacidade de transcender esse mundo e essa abordagem. As palavras seriam insuficientes para propor outra transcendência, e nem mesmo os arabescos da poesia conseguem alcançá-la. Por outro lado, também a própria mentalidade de impotência leva o poeta e a lírica (e quiçá o leitor) a desenhar um arco de vontade, que ascende aos céus do além-deste-mundo, mas tem de descender ao chão por não conseguir transpor certas barreiras, e a linguagem é uma delas. A própria linguagem acaba por tornar-se outra barreira à transcendência. Sua materialidade vai sempre referir a processos pertinentes ao plano mundano, humano, material enfim. Mesmo a linguagem mágica, criada pelo labor poético e pela leitura polissêmica, só avança a ponto de dizer acerca da existência de planos ulteriores de conhecimento e/ou experiência, desfazendo o real, e até construindo o irreal, mas sem transcender a materialidade linguística em direção a uma realidade platônica (FRIEDRICH, 1978, p. 79-80).

A reflexão constante nos dois primeiros poemas, embora sua aparência com as formas textuais filosóficas (das quais toma termos tais como espacialidade, “concretitude”,

inquirição), é poesia, portanto canto, por mais aparentemente antipoética que possa parecer, por mais raso que seja o canto (DALL'ALBA, 2003). Um *gauche* que, torto para o mundo, vai cantar ao mundo do qual duvida, usa da poesia, de sua materialidade, e cria outra realidade, entre material e ideal, linguística e poética. Isso posto, passo aos próximos poemas.

“Arte poética” é uma guinada na direção contrária à seguida pelos dois poemas anteriores. Seus sete versos

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo o mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura
conforme a cor da vida no papel (p. 25).

são como um nó que fecha o caminho que parecia se desdobrar, na reflexividade sem fim de “A suposta existência”. Mas, ao mesmo tempo que fecha o caminho, o poema abre todos os caminhos. Os quatro versos iniciais escrevem as sílabas e a contagem dos pés poéticos. Em sequência: iambo (breve+longa), troqueu ou coreu (longa+breve), dáctilo (uma longa duas breves), espondeu (duas longas), coriambo (duas breves entre duas longas). Dispõe em versos a contagem dos pés dos versos, e faz metapoética da poética: ao explicitar a contagem das sílabas gregas e latinas, transforma a descrição destas em sílabas poéticas do português, e em tipos de metros. Respectivamente: alexandrino (12 sílabas), redondilha maior (7), trissílabo (3), eneassílabo (9).

Os três versos finais respondem à inquirição dos poemas anteriores, resolvendo-a sem dar resposta: “e tudo mais é sentimento ou fingimento”. Ao demonstrar que sua inquirição é, antes de mais nada e além de tudo, poesia, o eu lírico demonstra haver encontrado a vida e a realidade em seu trabalho. Embora a inquirição anterior seja uma forma válida de abordagem do mundo, e necessária, as perguntas incessantes continuam apenas como perguntas, não respondem às anteriores nem a si próprias. Antonio Candido (1977, p. 113), ao referir-se sobre a “meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” de Drummond, diz que

A natureza e situação do ser, o problema do homem retorcido e enrodilhado, que tenta projetar-se no mundo igualmente torto, é grave pela paralisia que pode trazer, anulando a existência. O movimento, isto é, a vida, estaria numa espécie de certeza estética, relativa à natureza do canto que redime.

Apesar da correta afirmação, na mesma página, de que “ao longo da obra de Drummond, não observamos a certeza estética [...] e sim a dúvida”, o canto se imprime, em “Arte poética”, como certeza frente ao mundo torto que se mostra para o homem incerto. O último verso sintetiza a escolha do canto como certeza: “tudo” se conforma à “cor da vida no papel”. A vida, a partir de então, se fará em poesia, no papel. Para a leitura, o expresso no poema pode ser tanto sentimento verdadeiro como fingido por parte do poeta que o produz. Isto interessa de sobremodo, frente ao fato de que é o “pé” quem leva tudo o que o poema diz, ele é que importa.

Mais uma vez, os aspectos artesanais ressaltam. Ainda que o texto seja abordado como um todo, é em cada parte sua, cada elemento construtivo do texto, cada palavra, letra, fonema, pé, que se faz o percurso linear do texto. Linear aqui significa não o sentido, mas o passo que cada pé dá, assim como cada palavra é lida: uma de cada vez. Friedrich fala de um “modo de ver astigmático” (1978, p. 22), desviado, na construção da lírica moderna. De modo análogo, há esse modo “míope” de ver, isto é, ressaltando cada elemento, ainda que mínimo, para o sistema poemático que se gera.

O último verso do poema aponta a questão acerca da vida que se faz no papel. A expressão “cor da vida no papel” é ambígua, ou ambivalente: a cor é “da vida”, e, portanto, à vida pertencente, apresentando-se e expressando-se “no papel”; ao mesmo tempo, a vida pode pertencer ao “papel”, e nele ganhar cor. Vida e papel são assim termos em relação de igualdade. Apesar de qualquer dúvida que possa haver acerca da realidade do mundo, a poesia e o poema são realidades construídas que não são, por isso, menos reais.

O trabalho fonético e formal dos versos é índice da lida poderosa e intensa na linguagem e é desta que é feita a poesia. O apuro formal é parte da própria estrutura da lírica moderna. Friedrich diz, acerca da lírica de Mallarmé, que “na lírica contemporânea [...] permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambiguidade exige a ligação da forma, como um apoio num espaço sem coisas

concretas, como caminho e medida para seu canto poético” (FRIEDRICH, 1978, p. 116).

Essa realidade da poesia pode ser lida ao se reler o poema “A folha”. Os versos

A pretensão de ser homem
e não-coisa ou caracol
esfacela-me em frente à folha
que cai, depois de viver
intensa, caladamente,
e por ordem do Prefeito
vai sumir na varredura
mas continua em outra folha
alheia a meu privilégio
de ser mais forte que as folhas (p. 19)

falam de uma folha que continua em outra folha. E a ambiguidade aqui provê mais uma leitura possível. “Folha”, em estado de dicionário é tanto

1. Bot. Órgão laminar e verde das plantas floríferas ou fanerógamas, que constitui a estrutura assimiladora por excelência, e que consta de uma lâmina verde, o limbo, de uma haste ou pecíolo e, por vezes, de uma parte basal alargada, a bainha. [quanto]
3. Pedaco de papel de determinado tamanho, formato, espessura ou cor, usado para diferentes fins.
4. Cada uma das unidades materiais de que se compõe um livro, revista, jornal, caderno, etc., cujas faces têm o nome de página.

Assim, a folha que cai continua em “outra folha”, que pode ser lida tanto como outra folha de árvore, quanto como uma folha de papel, em que continua, permanecendo então sob a forma de nome, escrita. Davi Arrigucci Jr., ao analisar “Áporo”, diz que “a concepção do poema com certeza derivou da leitura sagaz e do levantamento das palavras ‘em estado de dicionário’, a que se refere o poeta na ‘Procura da poesia’” (2002, p. 79). A natureza, de experiência vivida no (corpo e alma do) poeta, se faz vivida na representação da vida em poesia. Antonio Candido (1977, p. 117-118) expõe com concisão a relação entre poesia, vida e natureza:

para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. [...] a ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda *natureza*, uma segunda inteligibilidade.

Mesmo nos momentos de maior dúvida e isolamento, o eu lírico produz e vive através da poesia. E essa produção é também natureza. Voltar ao verso inicial do primeiro poema: “A natureza são duas”, após a leitura do terceiro, ressignifica esse verso. De uma natureza dupla em termos de realidade (como em-si e como fenômeno), ela passa a ser duas: como realidade e como língua. Mikel Dufrenne, em seu trabalho sobre a natureza do poético, ao discorrer sobre a teoria da informação, diz que “ela nos convida a considerar a linguagem como natureza: ao mesmo tempo como sistema físico e como objeto percebido” (1969, p. 25). Mais adiante, o autor dirá que, quando se trata a linguagem como natureza, “basta que ela se diga, pouco importando o que diz” (p. 28).

Separar a informação da significação e da expressão, para fins de método, permite ver a língua como objeto em si, ou como natureza, como o quer Dufrenne. Essa língua-natureza se constrói em *A paixão medida*. O eu lírico está consciente de lidar com uma natureza, a poética, ainda que a outra, a da realidade dos fenômenos, lhe escape à inquirição. Abordando a significação, Dufrenne conclui que as palavras têm sentido porque são o próprio sentido. O todo conceitual se faz na abordagem da expressão, isto é, no papel da fala. Nas palavras de Dufrenne (1969, p. 37):

É que a palavra encontra na fala uma materialidade carnal, um sabor o qual, precisamente, a poesia nos permite degustar, impedindo-nos de ir demasiado rápido ao sentido conceitual, conforme um processo em que a palavra é utilizada sem ser saboreada por si mesma. Só há expressão quando a carne corporifica esse sentido, quando a significação é propriamente natural.

A língua na expressão propicia à poesia jogar com a significação, ao considerar o jogo entre o sentido das palavras e frases, e com a informação, ao lidar com a natureza física, sonora ou escrita da língua, levando em conta como esses aspectos concorrem para o sentido geral. Ao fazer da poesia vida no papel, o eu lírico Drummond a sabe natureza, uma natureza que propicia toda a criação possível, inclusive a da dúvida do mundo, ou de reinos estranhos, arabescos e fantasias. Mais do que tudo, no entanto, sua obra constrói, com a natureza da poesia, uma vida retirada da vida vivida. Dado a poesia poder falar tudo, inclusive o que não é possível em um país onde “é proibido sonhar”, Drummond vai tornar a própria vida matéria de poesia.

Essa reflexão advém da poesia romântica e parece a princípio contradizer os procedimentos da lírica moderna. Esta, segundo Friedrich, “evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu predomínio do estilo” (1978, p. 150). Embora tal explicação seja correta, a lírica drummoniana irá tornar o procedimento mais complexo. Utiliza-se da própria vida como matéria poética, nos aspectos sentimentais, anedóticos, filosóficos, sem nunca descuidar do trabalho rigoroso de língua. E é esse trabalho a fonte da poesia.

O que parece ser o resultado, ou seja, a “forma”, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o significado, é o resultado. No início do ato poético, há uma “nota” insistente e prévia à linguagem dotada de significado: algo como uma entonação sem forma. Para dar-lhe forma, o autor procura aqueles materiais sonoros que mais se aproximam dessa nota. Os sons se unem formando as palavras e estas se agrupam finalmente formando motivos com os quais, em último termo, se elabora um contexto com sentido completo (FRIEDRICH, 1978, p. 51).

Assim, a nota interrogativa de “A suposta existência” desdobra-se em canto e cria significados *ad infinitum*, que são controlados, por outro lado, pelo próprio canto. As categorias de versos clássicos indiretamente cantados em “Arte poética” aparecem novamente em “A paixão medida”, último dos textos iniciais e poema que dá título ao livro.

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcâmico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios
E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia? (p. 27).

Aqui os arranjos de sílabas longas e breves são trocados pelo seu nome comumente dado nos estudos de versificação: em vez de “verso formado por sílabas longas e breves”, há uma “trocaica”; em lugar de “uma longa duas breves”, uma “dáctila”. Os pés poéticos aqui adjetivam tudo o que cerca o amor e, ao fazerem, transformam o sentido usual dos nomes dos pés, transformação esta auxiliada por sua etimologia. O eu amou a amada trocaica, isto é, “de pés rápidos”. Com a ternura dáctila, isto é, dos

dedos, e gesto espondeu. A designação de espondeu a um gesto pode ser inferida da construção do pé espondeu: duas sílabas longas, e assim um gesto longo. Os iambs então se entrelaçam: este é o único caso, no poema, de pé em função substantiva; sendo o iambo um pé, a outro pé se entrelaça. O dia alcmânico é dia de “três dáctilos e uma cesura”. Assim cheio de dedos de onde se inferem toques. O instinto “ropálico” vem do pé que inicia com um monossílabo e onde cada verso possui uma sílaba a mais que o anterior. Ou seja, um crescendo. Ao mesmo tempo, a etimologia de ropálico significa “em forma de clava”. Este “estado de dicionário” entra na leitura do poema, e soma-se ao amor, ganhando conotações fálicas: essa forma da clava rompe a porta “pentâmetro” de modo “leonino”.

Dois caminhos interpretativos se fazem. No primeiro, o verso de cinco pés (pentâmetro) é aqui rompido pelo monossílabo (ropálico) que rima com o hemistíquio (leonino) do pentassílabo. No segundo, o nome dos pés ganha sentido pela adjetivação sonora: “leonino” passa a ser o modo como esse instinto rompe a porta, metáfora aqui da penetração sexual. Após, vem o gemido “trilongo”, ou de três sílabas longas. No nome do pé de três sílabas longas vem o gemido do orgasmo entre murmúrios de sílabas breves. Mantendo a metáfora sexual construída a partir do sentido físico do verbo “amar”, é possível aqui pensar tanto um gemido dado entre murmúrios por uma só pessoa, quanto nos gemidos e murmúrios como conversação de amantes. Os três versos finais presentificam o canto, quando o eu sabe-se cantando o passado, a “quebrada lembrança”.

Ainda aqui saltam os pés: o crepúsculo é ecóico, nome extremamente afim de “eco”, e pé cujas duas últimas palavras terminam com duas vogais idênticas. Nesse crepúsculo, a lembrança é “quebrada”. Torna-se forte outra inferência à nomenclatura de versificação, dados os outros vocábulos significativos no poema: “verso de pé quebrado” é o verso malfeito. Adjetivando a lembrança, esta é lida como malfeita, incompleta. Em um verso, o eu-Drummond sabe o passado e a rememoração como construção própria, construção mínima do que se viveu; lembrar é precário, mas preciso. Recém-saído da poesia construída pela biografia, na série *Boitempo*, resta ainda uma última lembrança, imperfeita, “quebrada”, do ser amado, de uma delícia grega e latina, aqui adjetivada como “inumerável”, ultrapassando, portanto, toda a contagem dos pés dos versos. Essa lembrança inumerável aparece em dois níveis: a da mulher latina ou grega amada em

um dia alcmânico, longo, porém cesurado, e a da poesia que, em meio à numeração e contagem dos versos, é incontável. O poema pode ser medido, contado. Os nomes de pés conformam e fazem peso numérico, quantitativo. Mas por si não podem contar o que é inumerável: a poesia contida na contagem desses versos, que pode ser canto numerado, mas também o ultrapassa.

Os aspectos formais aparecem relacionados com o sentido dos versos. Os dois versos centrais, não sendo pentâmetros, são de cinco sílabas, referindo formalmente ao pé latino. O sétimo verso traz o eco mesmo antes de referi-lo com o nome do pé: “E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico”. Sendo ecóico o verso cujas consonâncias se reiteram, o conceito aproxima-se bastante da estratégia de repetição, utilizada amiúde na lírica drummoniana, seja em nível morfológico ou sintático. A “quebrada lembrança”, a memória de pé-quebrado, é enriquecida com o conceito da arte poética. O verso que quebra as normas dos versos anteriores, na mesma estrofe ou poema, é o verso que não está igualado, se diferencia, entorta a métrica do canto, e assim surpreende: é o verso *gauche*, que ressalta pela diferença.

O todo do poema perfaz, ao unir o amor à versificação, este oximoro de “Paixão medida”: a poesia, que é paixão, fantasia, supra-real, é, e deve concomitantemente ser, medida, posta em forma, em “carne”, segundo o termo de Dufrenne. Essa medida, como o poema expressa, se dá como língua poetizada. “Na lírica contemporânea”, diz Friedrich, “permaneceu o fato de que uma poesia de extrema abstração e ambiguidade exige a ligação da forma, como medida para seu canto poético” (FRIEDRICH, 1978, p. 116). No entanto, como já disse, e como está no próprio poema, a delícia é, apesar da forma – e devido a ela –, “inumerável”, para a qual não há medida. Se o objeto amado pode ser medido (e um bom estudioso/amante jamais deixa de medir/estudar o que ama), a delícia fruída é sem conta. Em artigo introdutório à edição de *A paixão medida*, Miguel Sanchez Neto (ANDRADE, 2002, p. 12) diz que “a expressão ‘a paixão medida’ não guarda, portanto, mais do que uma semelhança fonética com a ideia de uma paixão comedida, ou seja, de uma paixão em tempos de madureza”. “Medida” aqui significa contada, escandida, compreendida enquanto forma; nunca, porém, contida.

Este é o quarteto inicial do *corpus* analisado. Procurar nele uma estrutura que direcione a leitura é procurar uma abordagem ao restante do livro. Vejo uma divisão em duas

frentes: 1) a inquirição e a luta contra a realidade exterior; e 2) a exaltação da poesia enquanto forma e canto. Ambas as instâncias estão nos quatro poemas, onde, entretanto, há a preponderância de uma ou outra.

Assim, “A folha”, apesar de conter um verso que pode dar uma direção metalinguística a seu sentido, como disse anteriormente, mantém a pendularidade *eu menor que o mundo*. Essa pendularidade mantém o equilíbrio relativo que Affonso Romano de Sant'Anna (1980, p. 16) aponta como estágio após *Sentimento do mundo* (“O mundo é grande e pequeno”, em “Caso do vestido”, de *A rosa do povo*). A folha que continua, seja uma lâmina verde ou um retângulo de celulose, ou ainda a palavra “folha” escrita em uma folha, continua e há de continuar, alheia ao privilégio, à força do eu. “A suposta existência”, ao confrontar diretamente o eu e o mundo em poesia, exacerba esse confronto e faz do mundo o inventor do ser que, rebelado, não aceita esse estado de “estar contido”; mais uma vez, o mundo aqui é maior que o eu.

A palavra como tema aparece brevemente como objeto no poema, em “palavra rascunhada no papel / que nunca ninguém leu?”. Como todos os objetos apontados nesse poema, a palavra se desfaz em negativa. Mas essa negativa só pode acontecer, no poema, como palavra. O eu lírico mostra haver-se conscientizado, ao fim do poema, de que construiu uma realidade (feita de palavras) que trata da dúvida da realidade (fora das palavras); daí o salto posterior para a metapoesia. Os correlatos intencionais (os objetos e relações “fora” do texto) das palavras e frases constantes no poema podem ser negados à exaustão. Textualmente, são existentes, pois que a própria negação é linguística. A língua tudo permite, inclusive dizer que não existe língua. Em poesia não vale a realidade exofórica: ela cria uma realidade. Está em seu próprio nome: poesia, *poiesis*, criação. Essa consciência de que um mundo foi criado pode ser lida nos versos finais de “A suposta existência”: a procura por saber “se existe o inimigo, se existimos / ou somos todos uma hipótese / de luta / ao sol do dia curto em que lutamos”. Saber se somos hipótese ou luta real é uma luta que se faz “ao sol do dia curto em que lutamos”.

Há assim três níveis de luta: o primeiro aparece no verso inicial da última estrofe, e resume na palavra “guerra” a batalha anteriormente explicitada. Essa batalha sobre a realidade do eu e do mundo leva ao segundo nível: o de ser a própria luta uma hipótese. Essa hipótese, entretanto, não desfaz a luta primeira, que continua sob o dia curto. Esse

terceiro nível pode ser tanto o retorno ao primeiro nível, o da guerra pelo conhecimento, e ser portanto anafórico, quanto levar à metapoesia e ser catafórico. Ao resolver posteriormente que o que vale é a arte poética com suas sílabas longas e breves, e que há vida no papel, o “lutamos” do último verso desponta como a luta contra as palavras de “O lutador”, uma luta vã, como a luta contra a realidade pode também ser, e que também continua ao sol, mal rompe a manhã. Esta, no entanto, vemos que produz elementos concretos e intersubjetivos, os poemas. Se o mundo exterior não consegue ser compreendido entre sujeitos, os poemas podem ser lidos e fruídos, ainda que a compreensão nunca seja definitiva, como a do mundo nunca é. Há, no entanto, a criação, a vida no papel.

Quando Affonso Romano de Sant'Anna monta as oposições da lírica drummoniana, o faz sobre uma oposição básica: eu *versus* o mundo (1980, p. 16). A palavra *versus*, contra, contrário a, indicando enfrentamento e aqui a relação do eu *gauche* com o mundo, também é raiz da palavra verso, o que se volta sobre si e contra si, indicando aquilo que está do outro lado de algo. Assim, na própria relação de enfrentamento do mundo, Drummond é verso, assim versificando o mundo *versus* o próprio mundo. A poesia se encontra nesse lugar (no caso da oposição básica de Sant'Anna, literal e espacialmente) entre o eu e o mundo. Octavio Paz explicita tal relação quando diz que “La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana” (1993, p. 36).

Pensar a relação de existência do mundo com o ser humano via palavra, ainda que discursivamente inconcludente, é poeticamente consistente, desde que haja a construção e criação linguística, mediadora entre o ser e o mundo. Conscientizado o ser sobre a linguagem, e a poesia em específico, o movimento se pendulariza em “Arte poética” como *eu maior que o mundo*: importam os pés poéticos a caminhar, perfazendo a vida no papel e sua cor; o resto é “sentimento ou fingimento”, é de somenos importância. A seguir, “A paixão medida”, unindo vida e poesia no entrelaçamento amoroso, e fazendo da pergunta o modo de escavação e de continuação nos próximos poemas, traz novamente o jogo ao equilíbrio relativo *eu igual ao mundo*.

O tema do amor é estudado sob diferentes facetas na obra drummoniana. Affonso

Romano de Sant'Anna (1980, p. 174) o aponta dialeticamente como “aquilo que resiste em meio à decomposição, como uma vocação para a luz”, mas também portando o “desencanto e a noite”. Já Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 137), pensando o tema do amor na lírica reflexiva de Drummond, diz que esse amor “é um amor contrariado, não amor cordato; em seu coração pensativo, a paixão é também o ardente desejo de inquirir friamente a razão da discórdia”. Em “A paixão medida”, o amor físico é cantado e celebrado. Mas vem como lembrança, memória. Uma memória quebrada, imperfeita, que, apesar disso, ou a isso devido, será, nas palavras de Ângela Maria Dias (2002, P. 94), “não apenas a ativadora do passado ou então o mote nostálgico [...], mas vai constituir, sobretudo, o vetor ontológico e a densidade imagética do projeto drummondiano de investigação existencial”.

Vindo da série *Boitempo*, na qual deteve-se na investigação da infância do poeta, a memória ainda é fonte de inquietação. A lembrança imperfeita produz vazios que o eu preenche com criação poética. Em “A paixão medida”, o recurso da repetição em “E que mais, e que mais” como centro da pergunta tem como resposta “senão a quebrada lembrança”. No entanto, por essa quebrada lembrança ainda estar inserida dentro da pergunta final do poema, o “senão” deixa implícita uma alternativa a ela: senão a quebrada lembrança da delícia de amar, o que mais? As várias respostas alternativas à memória se farão, juntamente a ela, ao longo do *corpus*.

Interessante notar que, ao retornar da poetização da memória, o eu retorna à poesia fortemente reflexiva, marca do período do chamado “quarteto metafísico”, na expressão de José Guilherme Merquior (1976, p. 124). Tanto os dois primeiros poemas, explicitamente reflexivos, quanto os próximos, preponderantemente metapoéticos, mantêm ligação com os livros do período que vai de 1948, com *Novos poemas*, a *A vida passada a limpo*, de 1959. Esta se encontra no uso do estilo “elevado”, ou *gravis stylus* (MERQUIOR, 1976, p. 14). Os textos introdutórios desfazem-se quase totalmente de tons vulgares ou prosaicos. Não aludem, tampouco, ao cotidiano; ao invés, empenham-se na prospecção reflexiva e séria acerca da natureza e do mundo. A presença de duas linhas irônicas em “A folha” (“e por ordem do Prefeito / vai sumir na varredura”) não compromete o tom sério e elevado, duro e seco da expressão drummondiana. “O não-nobre, o desagradável, não arrastam *per se*, automaticamente, o efeito estético característico da *Stilmischung*”, diz Merquior (1976, p. 126). E, mesmo, os dois versos

apontados são menos baixos do que finamente irônicos. O humor gerado não é o de uma piada, mas o do *witticism*, fruto linguístico sutil e humorado da capacidade de entender o objeto sob mais de uma perspectiva, e é gerado apenas contextualmente, ao contrapor a instituição de uma prefeitura à natureza do mundo e à percepção sentimental. A primeira, secular, é vista como ainda menor do que o eu frente à força da natureza. Assim, no tempo humano, a folha é frágil, o eu é mais forte, e o estado mais forte ainda, por controlar o eu e varrer as folhas. No tempo da eternidade, a folha sabe a si mesma e continua, o eu não se conhece (ou não se perguntaria quem é sem responder-se), e a ação do estado é nula, pois o que ele elimina ressurge e continua para o sem fim.

O pensamento humorístico, ainda segundo Merquior, “é o (anti)logos não-linear, o pensamento radicalmente *plural*, pensamento íntimo do impensável” (1976, p. 143). Saber colocar uma questão sob diferentes perspectivas, dar o tom certo, a forma desejada para se alcançar determinado efeito: mais do que todo humorista, todo grande pensador, seja ele filosófico ou estético, deve saber avaliar pontos de vista, pensar como o “inimigo”, compreender uma situação antes de entrar nela ou quando nela se está. Compreender a vida sob tantos ângulos quanto possíveis, sem disfarçá-los mais do que a própria consciência impede: esta é a atuação do pensador-filósofo-esteta-humorista-poeta Drummond. Em tempo: embora utilize a classificação de Merquior, não vejo, como não o via Affonso Romano de Sant'Anna, separação em fases (“as divisões geralmente estipuladas como fases de sua poesia [...] pareceram-me etapas artificiais” [SANT’ANNA, 1980, p. 15]), como um primeiro Drummond, um segundo etc. Vejo as mudanças e apropriações principalmente como aspecto da contínua maturação do poeta e de sua lírica.

É do palmilhar da compreensão do que é a existência, do inquirir em busca de respostas, que “A suposta existência” se constrói. O estilo elevado, a reflexão do eu sobre o mundo até a sujeição do eu ao mundo, está posto ao longo de todo o poema. Até a questão do eu que aqui fala amplia-se, para além da pessoa do eu-Drummond. Inara Ribeiro Gomes, ao analisar esse poema, diz inicialmente que “o pronome *nós* (verso 12) parece indicar o sentido de ‘nós, a humanidade’ e não uma união do sujeito a um interlocutor imaginário” (GOMES, 1999, p. 59). Mais adiante (p. 64), destaca a conversão do “nós” em “eu” a partir da sexta estrofe, até voltar ao “nós” na última estrofe: “Se o dilema existencial exposto desde o início do poema foi aos poucos se

particularizando, volta, no final do poema, a adquirir um significado geral de situação compartilhada por todo ente humano”. Tal universalidade é também estudada por Merquior no quarteto de livros.

Ao discorrer sobre a instância dos poemas biográficos como prenes de especulação filosófica (MERQUIOR, 1976, p. 127), diz que não se pode confundir a perspectiva com o discurso em primeira pessoa. Referindo-se à quadra de abertura de “Habilitação para a noite” (ANDRADE, p. 2002, p. 399), de *Fazendeiro do ar*, diz:

Vê-se claramente que a interrogação feita por um “eu” nada tem aqui de particularmente “pessoal”; nada que diga respeito a uma vivência pessoal. O eu fala da condição humana mais que de si mesmo, e isso, não no sentido do resultado universal de toda mensagem poética autêntica, mas no sentido de uma universalidade de princípio. O eu não fala da vida a partir de *uma vida* – ele aborda diretamente *a* vida, mesmo se se trata de exaltar, sem paradoxo, a instância da consciência pessoal.

O excerto acima poderia referir-se, igualmente, ao “eu” de “A suposta existência”. Esse “eu-nós” ultrapassa a simples subjetividade. Do mesmo modo, a pessoa a falar em “A folha” é esse ser singular-plural que procura conhecer o mundo e conhecer-se. E esse “eu-nós” é, também, uma rara posição na obra drummoniana: a do eu que sai do isolamento do *gauche* e, sem deixar de sê-lo, estende o que sente e pensa a toda a humanidade. Se na maior parte dos temas e ações da vida o *gauche* é o canhoto, o que fica torto no canto, à margem do direito, como voz de oposição ou, pelo menos, de diferenciação, no poema enfocado há essa mínima inclusão no corpo do todo.

A reflexão contida nos dois primeiros poemas relaciona-se com a questão “poesia e filosofia”. Acerca desse sentido, Affonso Romano de Sant’Anna diz haver traços, na poesia drummoniana, de um pensamento existencialista, “sem que com isto se diga que o poeta pertença a essa ou aquela corrente filosófica” (SANT’ANNA, 1980, p. 32). Já Davi Arrigucci Jr., partindo do “Poema de sete faces”, aponta uma relação entre sentimento e reflexão. Segundo ele, esta “é que torna possível este reconhecimento do próprio sentimento; este depende do movimento reflexivo do pensamento para que aflore à consciência e, a uma só vez, para que possa exprimir-se. Paradoxalmente, é a reflexão o caminho para o coração” (ARRIGUCCI, 2002, p. 41).

Assim, o filosófico em Drummond é estabelecido não como adesão a uma corrente filosófica ou modo de pensar, mas como expressão do interior conflitante e desenganado de um *gauche* frente a um mundo também cheio de conflitos e desenganos. Buscar o que está no coração, reconhecendo os próprios sentimentos ainda quando estes não se podem mostrar ao mundo (por exemplo, os “sentimentos / violentos” em “Estrambote melancólico” de *Fazendeiro do ar* [ANDRADE, 2002, p. 407]), e torná-lo matéria poética, adicionando a reflexão tanto a essa busca quanto à poetização: assim procede Drummond em sua poesia, que escava sem fim o sentimento, repensa e repisa o mesmo centro. Ou, como diz Affonso Romano de Sant’Anna, “a identificação entre poesia e certas matérias, como filosofia e psicologia, parece residir na dialética inerente a todas elas” (SANT’ANNA, 1980, p. 32).

A correlação entre os poemas até agora analisados e o “quarteto metafísico”, como visto por Merquior, aparece também nos metapoemas. “A poesia sobre a poesia”, diz Merquior, “integra naturalmente a órbita do lirismo reflexivo” (1976, p. 129). Também nestes o estilo “elevado” predomina: vocábulos corretos, descarnados de elementos prosaicos ou baixos; além disso, os pés poéticos remetem, em ambos os poemas, diretamente à poesia e poética clássicas.

A metapoesia ocorre ao longo de toda a obra drummoniana. Começa nos versos famosos do “Poema de sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução”. E prossegue ao longo de toda a sua obra, em poemas famosos tais como “Segredo” (“A poesia é incomunicável”), “O lutador” (“Lutar com palavras / é a luta mais vã”), “Procura da poesia” (“Não faça versos sobre acontecimentos”), “A palavra e a terra” (“O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa, / coisa livre da coisa, circulando.”), “Nudez” (“Não cantarei amores que não tenho / e, quando tive, nunca celebrei.”), entre tantos outros exemplos. Simplesmente através da análise dos próprios versos escolhidos, é possível ver uma constante relacional entre metapoesia e negação. Essa constante, no entanto, não ocorre nos dois metapoemas do *corpus*. É válido, para a investigação do restante do *corpus*, que discorra acerca da metapoesia na modernidade.

Friedrich, que estuda as características estruturais da lírica moderna, desenvolve um “esquema ontológico” em três etapas: “afastamento do real”; “a idealidade, o absoluto,

o Nada”; “o Nada e a linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p. 122 ss.). A primeira, relacionada com a idealidade vazia (ver anteriormente), transfere o concreto à ausência. O descompasso entre realidade e linguagem, a incoerência de tentar fazer da segunda um espelho da primeira, leva à fuga do real, mas também, dado que este é parte da língua, à transformação deste em fantasia, criação. Friedrich cita o uso da perífrase por Mallarmé como um meio de “aliviar uma coisa de sua materialidade brutal” (1978, p. 124). Esse escape ao puramente sensual leva, como dito antes, à segunda etapa, na busca por uma idealidade. Essa instância, no entanto, não é alcançada, via língua, positivamente. Só a negação, o *Nada*, traz a possibilidade de corporificação (negativa) dessa tentativa de transcendência.

O que preocupa Mallarmé é a insuficiência de todo fato real. [...] Mas quando o idealmente acessível, a quem o fato real é comparado, é removido tão alto que nenhuma definição mais o toca e permanece na indeterminação pura, chama-se, forçosamente, o Nada. O niilismo [*idealista*] de Mallarmé pode ser entendido como uma consequência de um espírito que esvazia todo real para satisfazer sua liberdade criativa (FRIEDRICH, 1978, p. 125).

Essa liberdade criativa trará o Nada como absoluto, o que se pode receber de resposta ao que não se pôde alcançar objetivamente, e levará à terceira etapa, a da linguagem como nascedouro do ser absoluto. “Na medida em que ele [o homem] é intelecto e, portanto, linguagem, cumpre-se o Ser absoluto, enquanto este, aqui, e só aqui, encontra seu nascimento espiritual. O absoluto, entendido como o Nada, convoca a língua – e o ‘logos’ – para encontrar nela a sede de sua aparição pura” (FRIEDRICH, 1978, p. 126). Está fundada a linguagem como instância de criação do mundo, já que morada do ser.

Tal afirmação vai ao encontro da de Dufrenne, quando este diz que “no momento em que inaugura seu reino, o homem já é, indivisivelmente, um *cogito* e um *loquor*” (1969, p. 32). Pensamento e língua são um, uma natureza que são duas. Uma delas, o pensar, sabe a si mesma; outra, a língua, vemos. Como se vê, a dialética de “A folha” também cabe aqui. A polivalência desse poema é a polivalência da lírica moderna, que aniquila e nega o mundo externo. A lírica faz esse mundo tornar-se, ainda na expressão de Friedrich, “ideia pura, essência espiritual” (1978, p. 128). E nesse mundo espalha sua sonoridade, seu jogo, tornando-o, de algo, tudo. Cada poema é um mundo a conectar-se com outros mundos. No entanto, ainda seguindo o raciocínio de Friedrich, esse mundo possui brechas, que se encontram justamente na insuficiência da linguagem para chegar

à idealidade.

Essa dissonância, de caráter ontológico, pois atribuída ao ser humano, afasta mesmo o Nada. Resta apenas a palavra, “para indicar o contato não alcançado entre o absoluto e o homem. Ela o exprime de maneira muito pacata” (FRIEDRICH, 1978, p. 132). E não há outra possibilidade, outra maneira de expressão: as palavras poéticas são os “ecos, poucos, mas cristal” da “Consideração do poema”. Cristais não gritam, apenas brilham. Palavras poéticas não desesperam, apenas expressam o desespero. Não há desespero que as faça desesperar, nem alegria que as alegre. Elas lá estão, “em estado de dicionário”, esperando para refletirem-se nos outros cristais. A poesia faz-se, assim, de palavras, não de sentimentos, nem de pensamentos. Estes são advindos daquela. Daí a possibilidade de dizer que uma realidade se constrói pela poesia; uma realidade plurivalente, que se lança ao plano ideal, mas que não é ideal, ou não o é somente: é também material, feita de palavras, de sons, de impuros traços negros no branco do papel.

Dada essa impureza, essa natureza em parte ideal, que não se deixa perscrutar pela materialidade linguística, grande parte da metapoesia drummoniana terá esse caráter negativo³³. Essa negatividade, insistência de refutar o que é objetivo e tratar mesmo o Nada indiretamente não é impossibilidade apenas. O Nada, sendo espaço, possibilidade, vazio, faz-se instância onde tudo pode ser colocado; mas, além disso, é ele próprio esse espaço de articulação do mundo, ainda que poético. O canto XI do *Tao-te king* é expressivo a esse respeito, e o transcrevo aqui integralmente.

Trinta raios cercam o eixo:
a utilidade do carro consiste no seu nada.
Escava-se a argila para modelar vasos:
a utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
a utilidade do quarto está no seu nada

Por isso o que existe serve para ser possuído
e o que não existe, para ser útil (LAO-TZU, 2005, p. 47).

Esse nada criativo, essa negação, abre espaços, como os referidos no texto citado. Espaços anteriormente não pensados como espaços. Lacunas úteis para que conceitos e experiências novas e múltiplas sejam lidas e estejam em potência no poema para a leitura.

Entretanto, a metapoesia inicial do *corpus* é, em que pese a sobriedade, bastante positiva se posta frente aos poemas iniciais. Não apenas por expressar alegria ou prazer. Mas também por ser afirmação de positividade frente ao montante de dúvidas dos dois poemas anteriores. A metapoesia, aqui, faz-se certeza frente à natureza exterior ao eu, incerta no nível básico de apreensão (no sentido de apreender um conceito ou entendimento). A realidade abordada em palavras não pode ser totalmente trazida a essas palavras. Isso quer dizer que mesmo o que é positivamente real não é necessária e cabalmente apreendido no uso de palavras. A própria filosofia da ciência pensou esse problema. Werner Heisenberg, meditando sobre as diferenças entre a física newtoniana e a quântica, diz que

Quaisquer palavras ou conceitos que foram criados no passado, frutos da interação do homem com o mundo, não são, de fato, precisamente definidos no que se refere a seu sentido; isso quer dizer que não sabemos exatamente quão longe palavras e conceitos nos ajudarão a achar nosso caminho no entendimento do mundo (1987, p. 72).

Heisenberg desenvolvera o princípio da incerteza em física, revelando as dificuldades de manter as certezas da física clássica. Além dos experimentos, a incerteza se estende aos conceitos. Daí mesmo a estratégia da repetição, sendo uma maneira de reafirmar e especificar o dito em relação ao indizível, e de tentar superá-lo (TELES, 1976, p. 179, item 7), esbarra na imprecisão dos conceitos, de sua conseqüente ambigüidade e polivalência. O que resta plenamente feito é a linguagem, como disse Friedrich. E, ainda assim, o eu lírico pergunta: “e que mais?”. Porque a satisfação da língua, e mesmo sua plena realização e criação, não é razão suficiente para que o poeta, que está aquém e além da língua e da poesia, fique satisfeito.

Outra nota relativa ao quarto poema é o sintagma “crepúsculo ecóico”. A leitura do poema relaciona-o ao “dia alcmânico” e nada além. Na inter-relação com os outros poemas, no entanto, esse crepúsculo se tornará o crepúsculo da vida do poeta, que faz autobiográfica a poesia sem nunca alijar-se dela ou da vida. Mas, por ora, tenho os pontos principais dos primeiros poemas, que se colocam como fios condutores da leitura do restante do *corpus*: investigação do mundo e da natureza, temas retirados dos dois primeiros poemas; metapoesia, tema retirado do terceiro e quarto poema; da interação

entre os quatro poemas, desponta o tema da vida feita em língua, em poesia; em especial, a leitura polivalente do primeiro poema, “A folha”, em que a natureza pode tanto ser a natureza do homem quanto a natureza da língua. Da metapoesia, também, é retirada a relação da lírica na modernidade como tendo uma relação de suficiência apenas para consigo, sendo insuficiente para uma transcendência para além das palavras ao mesmo tempo em que se afasta da “simples” significação. Postos frente a frente, os poemas dialogam como instâncias, em meio às quais debate-se o eu lírico em busca de definição.

Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- DALL’ALBA, Eduardo. *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: AGE, 2003.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Inara Ribeiro. Uma leitura fenomenológica de Drummond. *Cadernos Literários*. Rio Grande: FURG, 1999. v. 4. p. 55-66.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Tradução de Jorge Leal Ferreira. Brasília: UNB, 1987.

HUME, David. Investigação acerca do entendimento humano. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Abril Cultural, 2000. p. 47-154.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Valério. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

LAO-TZU. *Tao-te king*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 2005.

LOTMAN, Iuri. Os elementos e os níveis da paradigmática do texto artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond, a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 06/05/2011

¹ As perguntas reiteradas são uma constante na obra drummoniana. Vários poemas são formados preponderantemente desse modo, por exemplo: “Perguntas em forma de cavalo marinho” em *Claro enigma*, “Especulações em torno da palavra homem” em *A vida passada a limpo*, “Essas coisas” e “Viver” em *As impurezas do branco*, “Um besouro em toda parte” em *Discurso de primavera*, “Dois rumos” e “Verbo ser” em *Boitempo*.

² Um resumo de tal discussão pode ser encontrado, por exemplo, em DURANT, Will. Immanuel Kant e o idealismo alemão. In: _____. *A história da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 245-277.

³ “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, por exemplo, é construído com os temas não cantados pelo eu lírico: “Jamais ousei cantar algo de vida”, diz o sexto verso. Esses temas conjugam-se em um único, dito no verso anterior: “Minha matéria é o nada”. A própria alma, ente intangível e imponderável ao conhecimento direto, ao fim dissolve-se.