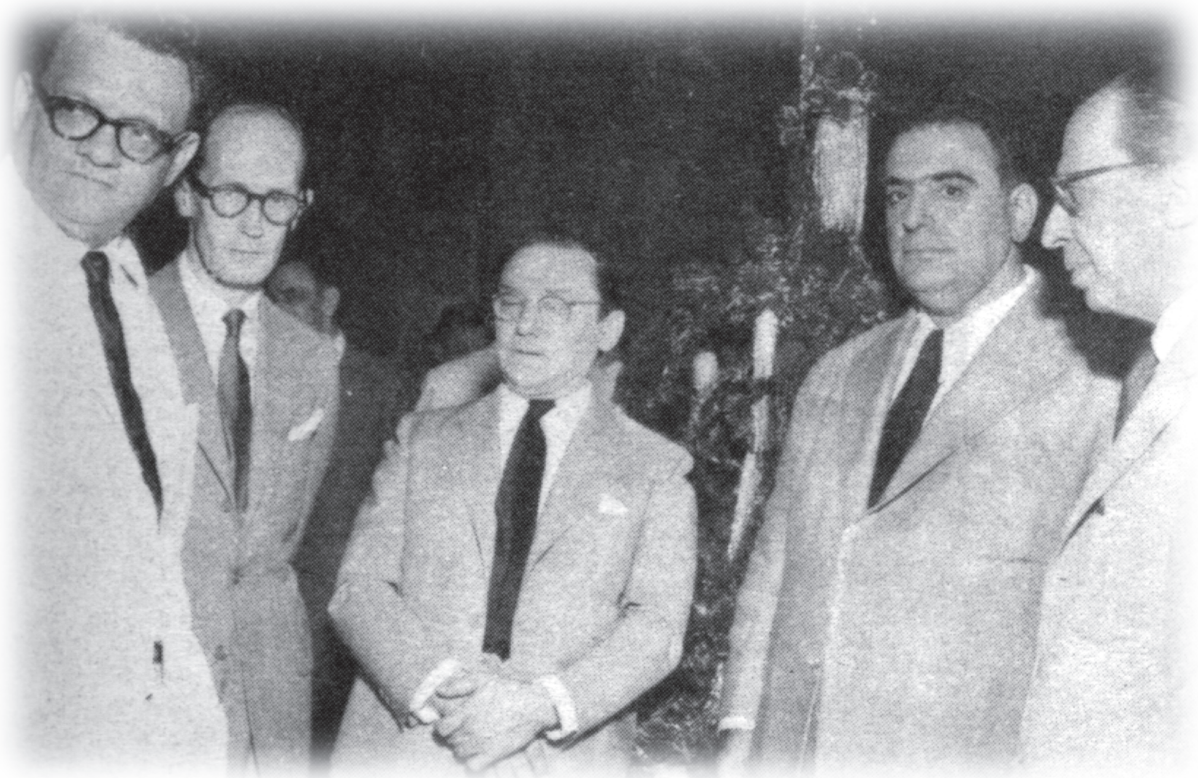


Farewell



Carlos Drummond de Andrade

A sabedoria no retorno



“Quando a Indesejada
 Idas gentes chegar
 (Não sei se dura ou
 [caroável),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 –Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom,
 [pode a noite descer.
 (A noite com os seus
 [sortilégios.)
 Encontrará lavrado
 [o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu
 [lugar”
 (“Consoada”,
 Manuel Bandeira).

I. “A POESIA É INCOMUNICÁVEL”

Ao deixar a pena sobre a escrivadinha, ou deixar de dactilografar o último sinal gráfico que se articulava a outro e a outros tantos para a composição do derradeiro gesto poético na busca da apreensão das incertezas do mundo, o poeta Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 1902 – Rio, 1987) havia acabado de esboçar, com *as duas mãos e o sentimento do mundo*, alguns contornos. Esses contornos indiciavam uma consciência poética tão cristalina de mundo, de vida e de morte e sobretudo de solidão, que é como se ele quisesse apagar, não as formas do mundo, mas as pegadas que levaram o primeiro homem a descobrir o fogo. Desse gesto, que não possui o contorno de um traço, mas de um debuxo que se vai esvaindo, emergem filetes de sentidos dos mais tênues e dos mais doídos, que possuem a mesma intensidade do /i/ e que nos conduzem, paradoxalmente, a uma espécie de linha do horizonte sem sol posto, mas postos nele os raios flébeis do sol, numa manhã de inverno.

É assim que se apresenta esse som /farewell/ como se não pudesse ser traduzido, mas apenas captado como um som que leva para não sei onde e se abre ao campo aberto daquilo que estamos prestes a desconhecer. É com essa metáfora sonora em que até se esconde uma despedida que o autor de *A Rosa do Povo* deixa as armas e encerra sua produção poética. Antes de qualquer equívoco, um aspecto deve ser assinalado: *Farewell* não representa mais um livro de poemas de Drummond, mas uma composição singular, realizada no entrefio do limite determinado por uma consciência poética vívida e uma consciência humana que se encontra prestes a deixar a terra.

Drummond em autocaricatura de 1955. Na página anterior, com os amigos José Lins do Rego, Portinari, José Olympio e Manuel Bandeira

AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES

é professor do Departamento de Teoria Lingüística e Literária do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp (campus de São José do Rio Preto) e autor de *Transição e Permanência – Miról João Cabral: da Tela ao Texto* (Iluminuras).

Farewell, de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, Record.

Esse fenômeno ímpar apenas poderia ocorrer com um poeta que possuísse as condições humanas e artísticas excepcionais, e por isso mesmo é dentro dessas condições que devemos penetrar a esfera dessa obra. Inevitavelmente, sua atmosfera, sua unidade semântica ou até mesmo sensorial é caracterizada pela relação tensiva entre euforia x disforia em que a resultante resumiríamos na palavra *patética*... Os quadros poéticos de teor eufórico parecem se contaminar pelos demais em que temas de ausência, de sentimento de falta e morte predominam. Angústia e sofrimento são sentimentos investidos por signos poéticos, como transparências que revestem matéria perecível.

Percorre-lhe certa monodia da qual não conseguimos nos livrar, nem mesmo naqueles poemas que aparentemente apontam para situações até humorísticas ou críticas mas que são revestidas por uma espécie de véu simbólico da representação que os transforma em disfóricos. O livro de Drummond é difícil. Difícil porque se despe de um tipo de retórica poética, extraindo das palavras a sua seiva, as gotas de sumo que se resguardam do lado de dentro, preservadas, por meio de uma outra forma retórica, original, aparentemente simplificada, em que muitas vezes, um ritmo ou a disposição dos signos no espaço acabam sendo os responsáveis por uma forma nova de expressão. O livro de Drummond é realista e por isso mesmo exige de nós a postura compatível que nem sempre nos é permitida, mediante o teor de idealismo que nos toma pela mão e nos distancia da condição de sol aberto, impossível de ser encarado a olho nu, ao meio-dia. Mas este livro é de grande poesia e nela os elementos tensivos da linguagem atuam como procedimentos determinantes para que se pudesse ter mais uma obra, a última, transitando conhecimento e sabedoria para os leitores futuros. Nesse ponto reside a natureza da obra. Marcado pela dor e pelo sofrimento, mas mediado pela competência do artista, exige do leitor um exercício de leitura e de reflexão mais intenso, uma vez que a referência se reveste sutilmente de uma forma que a transmuda e atinge a própria condi-

ção inexorável de nossa relação com a perda ou com nossa condição de objeto do mundo, contrariando a condição de sujeito. Daí seu teor dialético que encerra a linha não do círculo mas do caracol que se iniciou em 1930, com a publicação de *Alguma Poesia*. Aquele livro, em que dentre outros grandes poemas encontra-se o quase-cubista “Cidadezinha Qualquer”, inicia-se com “Poema de Sete Faces”, a outra margem da sabedoria de Carlos Drummond. Releiamos o poema:

“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”

(*Alguma Poesia, 1923-1930*).

Durante muitos anos me impressionou este poema de Carlos Drummond de Andrade. Impressionava-me, principalmente, por se tratar de um poema maduro do início de sua produção poética. Raros são os artistas que conseguem impingir nas suas primeiras obras o teor da maturidade, como se nascessem prontos para o ofício a que foram predestinados. E esse foi o caso desse poeta mineiro, nascido em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais. “Poema de Sete Faces” compõe-se de sete estrofes, esse número apocalíptico que nos reporta ao mistério e ao mesmo tempo ao encantamento. É como se cada uma das estrofes correspondesse a uma das sete faces de uma poesia que estaria ainda por vir. Ao encerrar a trajetória, a obra se apresentou surpreendente: superou, com muitas faces, as sete que havia profetizado. Todos os caminhos dessa trajetória parecem conduzir à perfeição. A primeira estrofe do poema tornou-se uma espécie de “portão de entrada” para o mundo da poesia. Trata-se de alguns dos versos mais citados pelos leitores brasileiros. Talvez esse fato se deva à natureza anfíbia das palavras, postas numa dimensão dialética, como sói ocorrer com a natureza da verdadeira arte. Assim, num tom de coloquialidade, como se estivesse realizando considerações em prosa, inicia-se uma postura poética das mais decisivas e complexas, uma vez que conjuga uma ética a uma estética das mais bem realizadas, em busca da captação do imponderável, do inaudível. Nascia, não em Itabira, mas no espaço em branco em tipias de impressão, o universo refratário da poesia, essa forma primordial de recuperação do mundo e de suas vicissitudes plurais. Hölderlin, o grande poeta lírico alemão, um pouco antes de adentrar o mundo do desvario em que permaneceu até o final de seus dias, produziu alguns textos teóricos fundamentais sobre os gêneros da poesia e assim conceituou a lírica: *metáfora contínua de um sentimento único*. Nessa assertiva, aparentemente simples, reside exatamente a chave da significação da poesia lírica. Com uma economia exemplar, ele consegue captar o essencial desse gênero que Drummond conseguiu

realizar, em alguns textos, o que Mallarmé denominou grau de *modulation*, isto é, ponto extremo de um exercício mimético. E isso é anunciado liricamente logo na primeira estrofe do poema em questão. Ao dizer “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”, estava fundada a pedra inaugural e se iniciava uma verdadeira lição de poesia como fonte inesgotável de conhecimento. Nascia uma enunciação lírica anunciada e enviada pelas mãos de um *anjo torto* que, na verdade, representa a própria dimensão refratária da poesia, que se constrói como uma segunda língua, determinada pela *imagem*.

Farewell consiste numa espécie de oráculo em que residem os elementos essenciais, que serviram de matéria-prima de toda a evolução poética de Drummond. Seus componentes de sentido atuam como linhas semânticas substanciais, *enformadas* e postas em dimensões dialéticas na maioria dos poemas que compõem a obra. Num processo de alquimia, após terem-se composto tantos produtos de eficácia inquestionável, o grande bruxo apresenta, em pequenos recipientes, cada um dos elementos em quase completa depuração. Entretanto, no caso da poesia, esses elementos são extratos da experiência, extratos de vivência que participaram da alquimia do espírito no laboratório da invenção literária. Do mesmo modo que me impressionou aquele primeiro livro de poemas da década de 20, comove-me agora o grau de sabedoria que conduziu o espírito do poeta nesse livro do adeus. Digo sabedoria pela forma com que Carlos Drummond de Andrade sugeriu a finalização de sua produção poética. Como diz Humberto Werneck no prefácio do livro, “*Farewell*, a que veio incorporar-se o poema *Arte em Exposição*, inicialmente destinado a constituir livro autônomo, chegou a ser finalizado pelo autor, que acondicionou, numa pasta azul-claro, as folhas soltas dos originais, datilografadas por ele e por Lygia Fernandes. Como no caso de *O Amor Natural*, mas não pela mesma razão, optou por adiar o lançamento para depois de sua

morte. O título não deixa dúvida de que quis fazer dessa coletânea o fecho de sua produção poética”. A intenção do poeta em finalizar sua produção com o livro *Farewell* não se encontra apenas no título declaradamente indicial, mas sobretudo no seu próprio corpo estrutural constituído por 49 composições. Ao lê-las, a “alma do autor” emerge cristalina, por meio de um estilo que é o seu estilo, mas que se apresenta com nuances no que diz respeito ao modo de compor, ou ao modo de tramar a relação entre referência e representação poética, deixando entrever, em alguns textos, uma necessidade de *dizer*, componente incompatível com alguém que demonstrou, por tudo o que fez, negar essa postura que poderíamos entender como anti-poética. A lucidez desse artista atuou como o escudo protetor contra o homem já angustiado e se impôs, por meio dessa poesia anfíbia, mantendo-se fiel à sua posição iniciada no livro *Alguma Poesia*. Por isso tudo, por esse modo singular e intransferível de concluir uma trajetória de vida poética, é que não podemos ler esse livro e avaliá-lo como qualquer outro livro que Drummond tenha escrito. Nele se conjugam dois extremos: a simplicidade de quem pôde se aproximar da essência das coisas vivenciadas e a complexidade de quem se aproximou do “sem saída” das coisas findas. Esses dois extremos se bifurcam num *presente poético* dúbio, cuja forma oscila entre duas categorias textuais. A primeira constitui-se de textos poéticos em que o dominante se concentra na referência transmudada dos sentimentos, que não deixamos de associar com a própria vida do poeta. A segunda categoria forma-se daqueles poemas em que as associações com a vida do poeta até podem ser feitas, mas o que resiste, o que persiste, são modos de ver o mundo pelas imagens em que, apesar da predominância da função poética da linguagem, o caráter enigmático, misterioso, marcante em tantos poemas de obras anteriores, desaparece. Tudo isso se manifesta por meio de um processo extremamente sutil, determinado por uma série de procedimen-

tos altamente depurados pelo poeta e utilizados nas mais variadas formas de plasmação lírica. É claro que isso exige o redobrar do cuidado do leitor no ato de recepção, sob pena de incorrer num grande equívoco no processo de compreensão ou de avaliação crítica. Sendo assim, de que maneira se dá esse processo tão sutil e tão profundo de realização poética? Quais seriam os substratos de conteúdo escolhidos pelo *gauche* na sua infernal *luta com as palavras* que pudessem atuar como uma espécie de *resíduo* pós-tudo? Quais seriam, na mesma direção, os procedimentos de expressão que melhor determinariam essa poesia anfíbia?

2. “O ÚLTIMO DIA DO TEMPO / NÃO É O ÚLTIMO DIA DE TUDO”

Farewell representa a voz lírica conduzida pela memória do que restou e pela consciência do inexorável. Quase todos os poemas do livro são conduzidos pelo signo da temporalidade: do passado, do resgate e da impossibilidade de recuperação. Nesse sentido pode-se dizer que sobre ou sob esta obra sobrevoa ou (imerge) um delineio angustiante e solitário. Entretanto, os poemas são construídos com tal maestria que acabam por percorrer o nosso mundo interior, por criarem pacto entre o estar-no-mundo do homem e as marcas de sua solidão. A extração de uma resultante vivencial manifesta-se de forma incômoda e transparente, por meio de sintagmas poéticos disfóricos e mais ainda se acentua tal disforia pelo teor de verdade, de realismo, que neles e por eles se vislumbra. Passemos à leitura de dois poemas para que se possam compreender algumas considerações que vimos fazendo sobre essa obra de Drummond. Trata-se de “A Casa do Tempo Perdido” e “A Ilusão do Migrante”, dois poemas que entendemos valerem como paradigma do sentido maior do livro, qual seja, do conflito entre vida e vivência determinado pela bifurcação do tempo nas suas esferas difusas e complexas conjugadas no interior do ser. No primeiro, expressa-se a trágica condição do homem na ten-

tativa de resgatar o que se compreende por tempo perdido, e, no segundo, engendram-se, nas camadas metamorfoseantes do tempo, os patamares do espaço das vivências, dentro de uma “épica individual” determinada por um anti-herói lírico. Cremos que essas questões permeiam a obra inteira e são elas que definem o perfil de *Farewell*. Leiamos o primeiro poema:

“A CASA DO TEMPO PERDIDO

Bati no portão do tempo perdido, ninguém
[atendeu.
Bati segunda vez e outra mais e mais outra.
Resposta nenhuma.
A casa do tempo perdido está coberta
[de hera
pela metade; a outra metade são cinzas.

Casa onde não mora ninguém, e eu batendo
[e chamando
pela dor de chamar e não ser escutado.
Simplesmente bater. O eco devolve
minha ânsia de entreabrir esses paços
[gelados.
A noite e o dia se confundem no esperar,
no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.
É o casarão vazio e abandonado”.

Ao ler o título do poema, remetemo-nos, imediatamente, à obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, cujo sentido corresponde ao da própria busca da arte, busca do signo estético, para que, por meio dele seja possível resgatar o valor essencial da vida e de tudo o que a determina de modo singular. No poema de Drummond, o que se tem é uma espacialização do tempo, por meio da utilização do valor simbólico da casa na qual estaria a possibilidade de um encontro com o tempo perdido, ou com o tempo contínuo. O poema iconiza de forma dramática a tentativa de visitar esse tempo perdido por meio de procedimentos conhecidos, mas articulados de modo a exigir todo o manancial de experiência de um artista maior. Marcado pelo princípio da repetição do verbo bater,

o poema vai construindo um grande vazio, vai *iconizando um vazio*; um vazio aterrador que domina o interior do casarão recoberto metade por hera e metade por cinza. Mesmo que os poemas deste livro tenham sido realizados em tempos e circunstâncias diversas, ao ler cada um deles, uma coisa se torna extremamente clara: quase todos foram escritos numa mesma circunstância emocional do poeta. A impressão que se tem é que cada um foi produzido mediante aquela condição tensiva a que já aludimos, determinada pela proximidade ou emergência da morte do poeta. Sem dúvida, o poema em questão iconiza, metaforicamente, a própria condição dramática de um ser, expressada no próprio título e desenvolvida nos versos em que o verbo bater se reitera e a ausência, mesmo sendo do tempo perdido, ocupa todo o espaço oco e deteriorado.

O poema nos transmite sensações de impossibilidade e nisso reside sua força dramática. Parece-nos que a vida é um permanente exercício de possibilidades em que nos esperamos com o *devoir* que, em termos de tempo, é representado pelo tempo futuro. O presente, quando conseguimos ter a ilusão de vivenciá-lo, alimenta-se do que foi e da possibilidade do que há de vir. Essa idéia pode ser discutida, mas é ela que tende a impulsionar nossa condição existencial. As imagens do poema contrariam tal condição. Ao bater no portão da casa do tempo perdido, isto é, ao tentar resgatar o passado vivido e não vivenciado, ninguém responde. O que se ouve é apenas o eco que se volta ao sujeito que bate, aumentando-lhe a ânsia de encontrar o tempo, expressado no poema pela bela metáfora “paços gelados”. A impossibilidade de encontrar o tempo perdido parece implicar a impossibilidade de olhar para o tempo vindouro. Trata-se de um “sem saída” do presente. Nisso reside a condição dramática dos versos de Drummond.

No verdadeiro jogo de representação, em que a ambigüidade atua como figura fundamental, passamos, agora, à leitura do segundo poema:

Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio
me sussurrou vagamente
que eu havia de quedar
lá donde me despedia.

Os morros, empalidecidos
no entrecerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar,
porque tudo é conseqüência
de um certo nascer ali.

Quando vim, se é que vim
de algum para outro lugar,
o mundo girava, alheio
à minha baça pessoa,
e no seu giro entrevi
que não se vai nem se volta
de sítio algum a nenhum.

Que carregamos as coisas,
moldura de nossa vida,
rígida cerca de arame,
na mais anônima célula,
e um chão, um riso, uma voz
ressoam incessantemente
em nossas fundas paredes.

Novas coisas sucedendo-se,
iludem a nossa fome
de primitivo alimento.
As descobertas são máscaras
do mais obscuro real,
essa ferida alastrada
na pele de nossas almas.

Quando vim da minha terra,
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.
Ai de mim, nunca saí.
Lá estou eu enterrado
por baixo de falas mansas,
por baixo de negras sombras,
por baixo de lavras de ouro,
por baixo de gerações,
por baixo, eu sei, de mim mesmo,

este vivente enganado,

[enganoso”.

Após um convívio reflexivo com este livro de Carlos Drummond de Andrade, chegamos a uma pessoal conclusão de que “A Ilusão do Migrante” pode ser entendido como o mais expressivo e o mais significativo poema do conjunto da obra. O seu título, metáfora decisiva dos versos que o compõem, já denuncia a sua natureza: ambígua, polissêmica, lúdica. Constituído de seis estrofes, mantém nas cinco primeiras regularidade quanto ao número de versos, rompendo apenas no último. Todos eles são redondilhas maiores, e sua entonação estabelece um ritmo regular, que nos reporta, de alguma forma, a certas cantigas medievais. Num primeiro contato com o texto, a tendência do leitor é de encontrar nele uma espécie de revelação confessional em versos, em que Drummond conta sua passagem de Minas para o Rio de Janeiro. Entretanto, conforme vamos adentrando as relações existentes no interior de cada “quadro poético”, o que temos é um complexo emaranhado semântico em que tudo vai sendo relativizado e problematizado, tocando as mais profundas questões filosóficas do homem. As marcas do tempo, as sobreposições de vivências, o espaço externo do homem em oposição ao interno, bem como as dimensões míticas que nos devolvem às raízes ou que delas nunca nos tiraram são alguns dos elementos expressados neste belo poema. Seu movimento de sentido é armado de tal maneira que nós nos biografamos juntamente, nós caminhamos com as relações tensivas que ele engendra. Movimentos formais e temáticos ou indissociável relação entre eles nos incitam a um aprofundamento crítico. Aparentemente biográfico, o poema realiza uma trajetória dramática da condição humana, de suas idas e vindas, dos movimentos que são, na verdade, de sua identidade e de sua condição mítica no espaço e no tempo.

Se alguns índices temáticos nos levam à identificação das marcas do homem Drummond no poema, outros tantos, que poderiam ser sintetizados na palavra *for-*

ma, mediadora da consciência mítica do poeta, determinam o distanciamento que abre as relações do discurso poético para outras paragens, para outros sentidos, de natureza universalista.

3. “RECOLHO TEUS PEDAÇOS: AINDA VIBRAM / LAGARTO MUTILADO”

Como se pôde verificar, a questão da temporalidade ou da dramaticidade vivencial dominou o espaço da expressão poética de Drummond nos dois poemas comentados. Entretanto, é em outros dois poemas do livro que se constrói o seu retrato, ou o retrato do enunciador lírico, enquanto transfigurador da realidade. Referimo-nos a “As Identidades do Poeta” e “Os 27 Filmes de Greta Garbo”.

Em “As Identidades do Poeta” Carlos Drummond de Andrade elege o poeta Fernando Pessoa e seus heterônimos para mostrar as ramificações da metáfora, ponto essencial de toda poesia. A questão dos heterônimos atua no poema como máscaras da representação do poeta português e como signos que compõem as divisões do próprio eu lírico drummondiano. As relações se estabelecem em espelho e é como se o enunciador lírico quisesse mostrar as suas várias faces, como já se anunciava no primeiro poema da obra e que mais ainda se concretizou na realização da sua trajetória poética. Suas faces se dividiram ou se multiplicaram em tantas quantas foram as formas encontradas nesse verdadeiro laboratório poético em que se instauram as relações prismáticas na busca da representação do real. Os cinco versos finais da terceira estrofe do poema dizem: “Que levava (leva) no bolso/ Fernando Reis de Campos Caieiro Pessoa:/ irônico bilhete de identidade/ *identity card*/ válido por cinco anos ou pela eternidade?”. O poema recompõe o nome do poeta, transformando-o num signo novo, estranho e completo no que diz respeito à máquina da reinvenção do mundo pela linguagem. Com esse procedimento Drummond, mais do que se expressar

em relação ao poeta português, manifesta-se poeticamente sobre o processo de invenção, metamorfoseando o próprio nome do artista, como se fizesse nascer, pela palavra poética, a verdadeira identidade do enunciador lírico que não corresponde exatamente ao sujeito histórico. Nesse enunciador, sim, fundem-se os vários eus da criação (1).

Os poemas que constituem o paradigma deste livro de Drummond não podem ser vistos como fragmentos, mas cada um deles consiste num todo orgânico. É assim que passamos à leitura do segundo poema: “Os 27 Filmes de Greta Garbo” para que a questão da memória, tão presente no livro todo, ocupe seu lugar de destaque:

- 1 “27, tem certeza? Não importa.
- 2 Para mim são 24. Lembra-me bem.
- 3 Conto um por um, de 1926
- 4 a 1941, de vida contínua.
- 5 De minha vida. De The Torrent a Two-
[faced woman.
- 6 Entre os dois, um abismo
- 7 onde aprisionei, para meu gozo, Greta
[Garbo.
- 8 Ou ela me aprisionou?
- 9 Será que não houve nada disso?
- 10 Alucinação, apenas?
- 11 O tempo é imperscrutável. São tudo
[visões.
- 12 Greta Garbo, somente uma visão,
[e eu sou outra.
- 13 Nesse sentido nos confundimos,
- 14 realizamos a unidade da miragem.
- 15 É assim que ela perdura
- 16 no passado irretratável e continua no
[presente,
- 17 esfinge andrógina que ri
- 18 e não se deixa decifrar.
- 19 Contei-os todos: 24 filmes americanos.
[Meus.
- 20 Não me interessam diretores.
- 21 Monta Bell, Fred Niblo, Clarence Brown,
- 22 nem penso em Edmund Goulding, para
[mim não existem
- 23 Victor Seastrom, Sidney Franklin, John
[S. Robertson.
- 24 Esqueço Jacques Feyder, esqueço Robert
[Z. Leonard,

1 Aproveitarei esta passagem do texto em que nos referimos a Fernando Pessoa para dizer que *Farewell* apresenta uma peculiaridade em relação à poesia portuguesa. Além de se valer da retórica da poesia medieval, as influências portuguesas manifestam-se em outros momentos da obra. Dentre elas, vale destacar o belíssimo soneto “A Grande Dor das Cousas que Passaram” em que, ao eleger o amor vivido como tema do poema, elege não apenas a forma do soneto, mas recorre a um verso do poeta Luis Vaz de Camões, bem como o tom utilizado pelo poeta português. Eis o soneto: “A grande dor das cousas que passaram/ transmutou-se em finíssimo prazer/ quando, entre fotos mil que se engarçavam/ tive a fortuna e graça de te ver./ Os beijos e amavios que se amavam/ descuidados de teu e meu querer./ outra vez re florindo, esvoaçaram/ em orvalhada luz de amanhecer./ / Ó bendito passado que era atroz/ e gozoso hoje temo se apresenta/ e faz vibrar de novo a minha voz/ para exaltar o redivivo amor/ que de memória-imagem se alimenta/ e em doçura converte o próprio horror!”.

Nesse sentido, entendemos que se faz necessário aproximar um pouco mais a câmara desse poema cinematográfico, pois é nele que se inscrevem alguns signos determinantes para que se compreenda o universo metafórico da poesia e sua capacidade de romper limites semióticos. Existe todo um drible na relação temporal que vai entrecruzando o tempo cronológico, o tempo psicológico e a esfera mítica do tempo mediados por instâncias da memória ou

instâncias de vivências. O poema é um verdadeiro embate de tais instâncias, e nele se mesclam a memória voluntária (as lembranças) e a memória criadora (marcada pelas vivências). Nesse sentido, o texto se realiza, privilegiando um dos princípios fundamentais da arte que é o processo da bricolagem, valendo-se de retalhos, de recortes disponíveis para a sua construção. Das sobreposições metonímicas que se imbricam, surge o objeto do desejo com



O poeta
aos dois anos

sua unidade, com sua realidade harmônica e plural. “Os 27 Filmes de Greta Garbo” é um poema plural.

Seu mecanismo composicional vai ao encontro das mais arrojadas formas de construção da modernidade, com seus negaceios representativos, engendrando tensões entre função estética e função metalingüística, de cujas tensões emerge a consciência construtiva, como um dos fundamentos que determinam o texto como proliferador de sentidos. O modo de operar tais mecanismos é decisivo para que se tenha ou não os efeitos desejados. No caso do poema, Drummond realiza um tabuleiro de xadrez com os ingredientes de que dispõe, trabalhando um código, o do cinema, que é considerado fonte da busca realista. A impressão de realidade do cinema talvez seja o atributo principal desta arte e é com ela que o poeta vai dialogar por meio de sua forma de expressão. O que pode enganar nesse poema, conferindo-lhe uma impressão ilusionista (como no cinema), é sua aparente descontração. A própria distribuição das palavras pelos versos quase prosa cria uma impressão de coisa contada e não de coisa montada. E esse poema, como já adiantamos, é uma excelente montagem. Montagem que sincroniza vários planos. Tais planos, espaciais na plasmagem dos signos, articulam na verdade, focalizações temporais, em várias dimensões. Logo no segundo verso, após questionar o número 27 dos filmes de Greta Garbo, diz: “Para mim são 24. Lembra-me bem”. Mas o título do poema é: “Os 27 Filmes de Greta Garbo”. Surge aí uma relação contrastante entre a memória da lembrança (da vida contínua) e a memória criadora, metáfora das vivências e da invenção pela linguagem. O “lembra-me bem” do segundo verso, na verdade, é drible da memória, é índice do que não se pode recompor: “É assim que ela perdura/ no passado irretratável e contínua no presente”. O poema é conduzido, durante todo o seu percurso, pelo movimento entre esses dois pólos que determinam o limite dialético entre o passado cronológico e o presente das recuperações pela presentificação do possível que, na verda-

de, aponta para o imponderável do tempo contínuo e para a permanência do tempo interior, fragmentado e vertical. “O tempo é imperscrutável. São tudo visões./ Greta Garbo, somente uma visão, e eu sou outra./ Neste sentido nos confundimos./ realizamos a unidade da miragem”.

A partir dos verso 19 indo até o verso 36, o poema se realiza pelo processo da contradição entre a memória voluntária e a memória sensível: “Contei-os todos: 24 filmes americanos. Meus./ Não me interessam os diretores”. Valendo-se do processo da negação (2) para excluir os diretores dos filmes de Greta Garbo, eles vão se fixando nos versos, como signos evocadores do signo principal, que agora é dirigido pelo enunciador lírico, condutor do filme poético, em que a grande personagem é, na verdade, a representação múltipla, metonimizada em Greta Garbo. A primeira pessoa que conduz o poema é de fundamental importância para que se tenha o modo de fabricação do universo poético-ficcional que determina o ato de representação, ponto fulcral do poema. O texto apresenta-se como *work in progress*, como um objeto em processo de fabricação. A alusão a Pirandello (verso 53) é um elemento indicial importantíssimo, pois atua como elemento metonímico desse procedimento metalingüístico ou metassemiótico, reportando-nos, imediatamente, à peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, ao processo composicional da obra que se mostra ao se procurar, ao buscar a sua própria engendragem. Assim, o poema também vai procurando o caminho de recomposição dos 27 filmes de Greta Garbo que, na verdade, é pretexto para a realização de um mosaico temporal que trabalha a questão da representação em suas inúmeras faces e em seus inúmeros planos, que nada mais são que os planos e as dimensões do próprio homem. Tais dimensões ou pontos-de-fuga são expressados nos versos que seguem (de 37 a 47) que, ao se valerem da imagem da “mínima tela dos olhos” e “imensa perspectiva do jovem de 24 anos”, projetam para o texto que, na verdade, consiste na grande tela de palavras dispostas como redemoinho da

2 Um dos procedimentos mais intensos da produção poética de Carlos Drummond de Andrade é utilizado em poemas fundamentais, dentre tantos, “Procura da Poesia”, “Nudez”, “Mundo Grande”, em que ao negar a imagem ela é plasmada no corpo do poema, estabelecendo o dialogismo entre o universo da palavra poética e a esfera da plausibilidade referencial que acaba se tornando poesia. Não posso deixar de lembrar um dos casos mais representativos que, para mim, trata-se do mais belo verso da obra drummondiana: “Nem era dor aquilo que doía/ ou dói, agora, quando já se foi!/ Que dor se sabe dor, e não se extingue!// (Não cantarei o mar: que ele se vingue/ de meu silêncio, nesta concha)”, “Nudez” in *A Vida Passada a Limpo*.

memória em todos os seus níveis, para desta tela da linguagem transmitir os planos do imaginário poético.

4. “POIS QUE APROUVE AO DIA FINDAR / ACEITO A NOITE”

As especificidades que determinam o conjunto de poemas que compõem *Farewell* permitem-nos afirmar que devem ser lidos como peças de um jogo em que qualquer uma delas torna-se imprescindível para que se possa entender o lugar e a função da outra. Dentre os textos, há alguns que são estritamente *poemas* e se apresentam autônomos em sua realidade de linguagem. Dentre eles, merece destaque “A Loja Feminina”, poema longo, em que se funde o tom descritivo a uma narrativa épica; uma espécie de epopéia de um dia que atua como forma dramática da própria condição humana.

Entretanto, outros poemas não possuem a mesma autonomia, uma vez que são

literais, referenciais, e neles jamais reconheceríamos a poesia de Carlos Drummond de Andrade, principalmente dentro do que a sua própria poética nos ensinou. Ao nos lembrar de poemas como “Procura da Poesia” e outros tantos, não poderíamos reconhecer realizações como “Diante de uma Criança”, “Dois Sonhos”, “Duração” que tangenciam a ingenuidade poética. Parece tratar-se de falas em verso que o poeta se permitiu, dentro do espírito que conduziu a realização desse livro anfíbio. Em “Elegia a um Tucano Morto”, tem-se um bom exemplo de poema auto-explicativo em que o próprio texto, num de seus versos, *diz* tratar-se *simplesmente* de um relato. Por isso mesmo, no início deste ensaio, dissemos que este não se tratava apenas de mais um livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade e de maneira alguma podemos neblinar nossos olhos para o que nele ocorre. Em textos referenciais em versos como “Enumeração” e “Escravo em Papelópolis”, tem-se uma espécie de expulsão de demônios pessoais que são registrados em versos.

O funcionário público Drummond (de braços cruzados) no gabinete de Gustavo Capanema



Entretanto, quando nossa atenção já se preocupa com “poemas de circunstâncias”, colocando à prova a lucidez do poeta, surgem algumas composições que nos devolvem a tudo aquilo que sempre norteou nossa consciência crítica em relação ao seu “estatuto inventivo”. Num de seus poemas, “O Segundo, que me Vigia”, ocorre um fenômeno que vem ao encontro do que vimos considerando nessa obra singular. Leiamos o poema:

“O SEGUNDO, QUE ME VIGIA

Implacável ponteiro dos segundos.
Não, não quero este decassílabo.
O que eu queria dizer era:
O segundo, não o tempo, é implacável.
Tolera-se o minuto. A hora suporta-se.
Admite-se o dia, o mês, o ano, a vida,
a possível eternidade.
Mas o segundo é implacável.
Sempre vigiando e correndo e vigiando.
De mim não se condói, não pára,
[não perdoa.
Avisa talvez que a morte foi adiada
ou apressada
por quantos segundos?”.

A intensidade desse poema reside no modo como o tempo e a morte se digladiam e o modo como essa tensão é plasmada em forma de linguagem. O seu primeiro verso “Implacável ponteiro dos segundos”, um decassílabo, marcado por um ritmo que parece prenunciar a estrutura de um soneto, é desmantelado logo no segundo verso, “Não, não quero este decassílabo”, instaurando assim um confronto de retóricas. O procedimento inusitado atrai a atenção do leitor para a rede dramática que será produzida no decorrer da composição. O aspecto original do poema, sua imagem obsessiva se dá na contradição entre o tempo e o segundo, que, na verdade, aponta para a iminente proximidade da morte. O que se nos apresenta no conflito entre a entonação do primeiro verso e a dos que se seguem é o efeito de realismo, provocando uma espécie de surpresa e ruptura das nossas fantasias e nos conduzindo para o “próximo

segundo” dramático. São esses procedimentos inusitados que não nos permitem, de modo algum, falar de uma simplicidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Evidentemente que, se considerarmos a escolha lexical do texto, conhecemos todas as palavras, não encontramos termos rebuscados. Entretanto, toda a complexidade encontra-se no modo como é engendrada a segunda retórica, aquela que se inicia com a negação do segundo verso. A entonação clássica é interrompida, como se o eu lírico retirasse o véu da linguagem e atingisse a própria linguagem, mas que, ao atingi-la, se deparasse com outras camadas, bem mais delicadas, que recobrissem a coisa em si. “O que eu queria dizer era:”. Eis o fenômeno: “queria dizer” consiste numa expressão coloquial que usamos ao quisermos manifestar uma intenção que fosse impossível de ser manifestada. É a partir dessa impossibilidade que não se diz. Ao não dizer, os demais versos do poema expressam, por uma forma, a sensação resguardada.

Devo confessar que o poema possui uma forma de representação do medo da morte tão intensa, tão verdadeira que nos tira o impulso de falar sobre ele. Ele fala com todas as letras. Pensando nisso, decidi convidar um outro texto que com ele pudesse dialogar, ou melhor, fazendo a mesma coisa com outro estilo, acabaria por elucidar ao leitor o fundamento de sentido do poema de Drummond. Trata-se de uma passagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Leiamos a passagem e encerremos este bloco:

“Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tique-taque soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim:

- Outra de menos...
- Outra de menos...
- Outra de menos...
- Outra de menos...

O mais singular é que, se o relógio parava,

eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos. Invenções há, que se transformam ou acabam; mesmo as instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre”.

5. “ENTRE TANTAS RUAS / QUE PASSAM NO MUNDO / A RUA DO OLHAR, / EM PARIS, ME TOCA”

Após conviver com o livro *Farewell*, reler poemas e refletir sobre a origem ou a natureza da poesia, voltar a poemas das grandes obras de Drummond, enfim, rever as lições que ele realizou com maestria de um ser privilegiado, passamos a ter, em relação a esta obra, algumas certezas e, dentre elas, que este livro possui uma unidade inquebrantável, desde que se mantenha a sua natureza original.

Para todo trabalho de arte, seja a arte verbal, seja a arte pertencente a qualquer outro sistema semiótico, existe um princípio que deve regê-la e determinar a sua estatura enquanto obra, independentemente das condições em que foi produzida. Trata-se do princípio da *harmonia*, aspecto unificador das vertentes responsáveis pelo que se pode denominar *estilo*. Comungo com Marcel Proust a idéia de que *estilo* consiste muito menos numa questão de técnica do que numa questão de visão.

Essas considerações introduzem alguns apontamentos críticos que passo a desenvolver em relação ao poema (ou bloco de poemas) “Arte em Exposição”, parte constitutiva do livro. Trata-se de 31 pequenos poemas sobre pinturas, reunidos sob esse título que se inserem no corpo do livro e que, para mim, rompem com a unidade da composição. Como afirmou Humberto Werneck, esses poemas foram inicialmente destinados a constituir obra autônoma e acabaram se incorporando ao conjunto dos demais poemas da obra. Um aspecto nos

parece fundamental a ser considerado em relação a esse bloco de pequenos poemas. Diz respeito ao *tom* que se distingue dos demais que, como vimos analisando, apresentam profunda harmonia na composição da obra. O poema (ou bloco de pequenos poemas) possui uma expressão particular, munida pelo desejo de Drummond de se voltar a interpretações poéticas de algumas pinturas. Se, por um lado, isso consiste num fenômeno de grande interesse crítico, por revelar seu modo de eleger alguns pintores, por outro rompe com a harmonia que rege o livro como um todo. Para que se mantenha a unidade da obra, no que diz respeito à sua forma e à integridade substancial de sua concepção, é necessário que “Arte em Exposição” seja reiterado, compondo uma obra independente.

Como obra independente, ela suscita uma leitura também independente. Merece que seja analisada, por exemplo, a ordem em que aparecem os pequenos poemas e, conseqüentemente, os pintores escolhidos: Sasseta, Soutine, Velázquez, Modigliani, Munch, Da Vinci, Carrá, Matisse, Van Gogh, Henri Rousseau, Corot, Fra Angelico, Manet, Ticiano, Portinari, Bernini, Jan van Eyck, Giorgione, Houdon, Chagall, Mondrian, Miró, Goya, Rubens, Miguel Ângelo, Quantin Metsys.

Além disso, valeria notar e analisar o teor dos poemas que nos pareceram mais temáticos do que icônicos.



6. "HOMEM MORTO. LUZES ACESAS. / TRABALHA À NOITE, COMO SE FORA VIVO"

Dez anos de morte de Carlos Drummond de Andrade e a sensação que temos é de completa presença. Temos a clara impressão de que de sua Remington bege estão a renascer palavras, ou outras tantas estarão a ser relembradas ou até mesmo transmitidas para que, por meio delas, o mundo proposto por Deus seja disposto pelo poeta. Como dissemos, a lição de sabedoria transmitida pelo seu livro de adeus é tão bem realizada que nos conduz à reflexão sobre a natureza da poesia, sua enigmática existência, como forma mágica de comunicação em grau mais elevado do espírito. Esse livro de Drummond nos reporta a uma dimensão singular, que nos retira das concepções racionais ou racionalizantes e nos deixa, assim, diante de uma condição das mais densas, para não dizer das mais tensas

diante do poder da linguagem e do poder do silêncio. Como sabemos, a poesia lírica consiste nesse processo alquímico de realização metafórica numa instância mais elevada, mais radical, em que a sobreposição e a interação semântica acabam por resultar na produção da *imagem*. Por todos os índices apresentados pela obra ela foi escrita com a consciência de quem sabia estar muito próximo da partida desta vida. Então, o que se apresenta diante de nossa consciência é o seguinte: qual a dimensão da poesia posta diante da condição da vida quando ela se coloca, ímpar, por um fio? O que impulsiona o poeta a ter forças e manter a sua condição de poeta mesmo em condições tão sofridas? Se não temos exatamente resposta para questões tão difíceis, podemos afirmar que, ao longo de sua trajetória poética, muitas delas foram dadas, metaforicamente, é claro. A poesia consiste nessa forma indivisível da palavra, que a outras se articula, conformando uma se-

O poeta e sua família.

Drummond é o primeiro à esquerda



