

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

IMAGENS SIMBÓLICAS E METÁFORAS EM “*FAZENDEIRO DO AR*”,
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MARIA LÚCIA CASASANTA BRUZZI

GOIÂNIA, 2011

**IMAGENS SIMBÓLICAS E METÁFORAS EM “FAZENDEIRO DO AR”,
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

MARIA LÚCIA CASASANTA BRUZZI

Dissertação apresentada para a Banca de Defesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA, 2011

**IMAGENS SIMBÓLICAS E METÁFORAS EM “FAZENDEIRO DO AR”, DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Maria Lúcia Casasanta Bruzzi

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras -- Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre.

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)
Doutora em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

Prof. Dr. Antônio Donizeti da Cruz
Doutor em Letras
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UniOeste

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
Doutora em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

Prof. Dr. Divino José Pinto
Doutor em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

GOIÂNIA, 2011

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me apoiou.

Aos professores do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pela dedicação e incentivo.

À Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima pelo estímulo, orientação e paciente dedicação a este trabalho.

Aos professores da Banca de Qualificação – Dr. Antônio Donizeti da Cruz, Dra. Maria Aparecida Rodrigues e Dr. Divino José Pinto -- pelas inestimáveis colaborações ao aprimoramento desta dissertação.

Aos amigos e colegas, pelo apoio e solidariedade.

RESUMO

Esta dissertação apresenta, em seu primeiro capítulo, os conceitos de imagens e símbolos. No segundo, as teorias de Bachelard, aplicando-as a exemplos extraídos da obra poética *Fazendeiro do Ar*, de Carlos Drummond de Andrade. As metáforas são tratadas no terceiro capítulo. Orientam-se pelas teorias de Susanne Langer e também são aplicadas a exemplos extraídos da mesma obra poética. No quarto capítulo, conclui-se o trabalho, com uma análise mais aprofundada de imagens, símbolos e metáforas de dois poemas, “Estrada” e “Elegia”.

Palavras-Chave: Carlos Drummond de Andrade; *Fazendeiro do Ar*; Gaston Bachelard; Susanne Langer; imagens; símbolos; metáforas; poemas.

ABSTRACT

This essay presents in its first chapter the concepts of images and symbols. In the second chapter, it deals with Gaston Bachelard's theories applied to examples from the poems of *Fazendeiro do Ar*, written by Carlos Drummond de Andrade. The metaphors are studied in the third chapter. They are based in Susanne Langer's theories and are also applied to examples from the poems of the same masterpiece. In its fourth chapter the conclusion is a deeper study of images, symbols and metaphors of two poems, namely “Estrada” and “Elegia”.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; *Fazendeiro do Ar*; Gaston Bachelard; Susanne Langer; images; symbols; metaphors; poems.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
DRUMMOND E O MODERNISMO	9
ESTE TRABALHO	11
1. CAPÍTULO: IMAGENS E SÍMBOLOS	13
1.1 TEORIA DO POEMA.....	13
1.1.1 <i>Imagens</i>	15
1.1.2 <i>Símbolos Literários</i>	19
1.1.3 <i>Arquétipos e Mitos</i>	23
1.2 IMAGINAÇÃO: GASTON BACHELARD	27
2. CAPÍTULO: IMAGINAÇÃO POÉTICA EM BACHELARD	29
2.1 FENOMENOLOGIA DA IMAGINAÇÃO.....	30
2.2 <i>FAZENDEIRO DO AR</i> : IMAGENS E SÍMBOLOS.....	33
2.2.1 <i>A Imagem “fazendeiro do ar”</i>	33
2.2.1.1 O Ar.....	39
2.2.1.2 A Terra	44
2.2.2 <i>O Tempo, a Morte e a Poesia</i>	47
2.2.3 <i>As Imagens Míticas de “Fazendeiro do Ar”</i>	57
2.2.3.1 A Imagem Mítica de “Canto Órfico”	57
2.2.3.2 A Imagem da Escada	64
2.2.3.3 Outras Imagens Míticas.....	66
3. CAPÍTULO: AS METÁFORAS	68
3.1 TEORIA DA ARTE E DA POESIA.....	68
3.1.1 <i>A Arte, segundo Langer</i>	70
3.1.2 <i>A Metáfora Poética</i>	80
3.2. A OBRA <i>FAZENDEIRO DO AR</i>	82
3.2.1 <i>As Metáforas de “Fazendeiro do Ar”</i>	85
3.2.1.1 O Tempo, a Perda, a Morte	85
3.2.1.2 Poesia sobre a Poesia.....	108
3.2.1.3 Amor.....	112
3.2.1.4 Amigos	113
3.2.1.5 Teatro na Poesia	115
3.2.1.6 “A Luís Maurício, Infante”	118
4. CAPÍTULO: “ESCADA” E “ELEGIA”	120
4.1 “ESCADA”: O AMOR VENCE O TEMPO?.....	121
4.2 “ELEGIA”	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

INTRODUÇÃO

É a hora em que o sino toca,

Mas aqui não há sinos;

Há somente buzinas,

[...]

(1983, p. 117)

Carlos Drummond de Andrade (CDA) é um dos mais representativos poetas modernistas do século XX. Sua obra revela o interior da alma de Minas, do Rio, de todo o mundo. Ao cantar seu amor pela terra, louva a terra de todos nós. Seus poemas fazem com que possamos lidar com nossos sentimentos mais profundos, ao tempo em que ele lida com os próprios. Sua poesia é da mais límpida lavra. Pleno de lucidez e sempre atual, Carlos Drummond de Andrade é como um quadro onde todos se enxergam.

Fazendeiro do Ar está entre os textos poéticos que mais propõem desafios. Poemas muito trabalhados, cheios de detalhes, alguns rebuscados, retorcidos, termos complexos e, perpassando tudo, um eu lírico sem ilusões. No início, *Fazendeiro do Ar* nos parecia intransponível. Essa impressão, após este estudo, transformou-se em certeza: o autor, na elaboração dos poemas, principalmente em “Escada” e em “Elegia”, o faz de maneira tal, que não nos concede segurança em visualizar o todo.

O período de elaboração e publicação do livro é também de grande insegurança, tempo de pós-guerra. Fragmentos de vida se encontram literalmente espalhados por toda parte. O amor estilhaçado sobrevive, assim como a poesia, bombardeada por conceitos vanguardistas de diferentes quilates. Tudo, porém, no caso dos poemas de *Fazendeiro do Ar*, permeado de melancolia e tristeza. A obra mostra, em alguns momentos, até mesmo um desalento de vida que se agarra para sobreviver no poema.

Desde sempre os poetas celebram o poder da poesia em dar perenidade aos momentos passageiros da vida, em tornar durável aquilo que o tempo destrói. Mas nos poemas “Conclusão” e “A Distribuição do Tempo”, não há muita ilusão, nem quanto à permanência da obra poética.

A efemeridade da vida, o tempo e suas ruínas, a perda dos entes queridos, nada disso se transforma, em *Fazendeiro do Ar*, em simples reflexão filosófica. Antes, em profunda indagação existencial e uma saudade também fragmentada (*Tenho saudade de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso,*). Os poucos poemas mais leves, pertencentes ao que se denomina “textos elegíacos” e “A Luís Maurício, Infante”, não conseguem abrandar a melancolia que os textos desta obra transmitem.

Por sua vez, a lírica europeia do século XX também não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Essa obscuridade, que é intencional, fascina o leitor, na mesma medida que o desconcerta. A magia da palavra lírica e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada.

Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes em geral. (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com o absurdo, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais, se entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.

A obra estudada se encaixa perfeitamente na poesia lírica moderna. A maestria da construção poética de Drummond domina inevitavelmente os textos. Alguns trabalhos desta obra são dignos de figurar entre os melhores poemas brasileiros de todas as épocas.

Drummond e o Modernismo

Fazendeiro do Ar, publicado em 1953/1954, pertence à segunda fase do movimento modernista, na qual se desenvolveram, na poesia, algumas das características mais marcantes da primeira fase: inovações rítmicas, humor, paródia, temas cotidianos, linguagem coloquial, elipses e associações surpreendentes. A obra pertence também à época da ebulição do vanguardismo – a poesia concreta – dos anos 50-60, que se debruçará principalmente sobre os temas da linguagem e as reflexões do poema sobre o próprio poema. Amplia-se, ainda, no período, a temática literária e diversificam-se os recursos e tendências estilísticas.

Esboça-se então o perfil contemporâneo da literatura brasileira, que, como a literatura internacional, irá testemunhar o surgimento de três sistemas explicativos do homem e da sociedade: o existencialismo, a psicanálise e o marxismo. (ACHCAR, 2000). Esses sistemas irão compor o pano de fundo das grandes imagens que integram o horizonte mítico dessa época.

Contra tal fundo imaginário, novo em muitos de seus aspectos, desenha-se a figura de uma consciência fenomenológica, ou autoconsciência artística, que, no caso da poesia, fará da linguagem e do trabalho do poeta temas privilegiados da obra poética.

Considerando a obra poética de CDA no arco do tempo que vai de *Alguma Poesia a Lição de Coisas* (1930 a 1962), o livro *A Rosa do Povo* (1945) atingiu um dos pontos mais altos da estética modernista no Brasil. A partir de então, numa série de obras, que inclui *Claro Enigma* (1951) e *Fazendeiro do Ar*, Drummond realiza

“uma das mais bem-sucedidas tentativas de associar o modernismo a formas poéticas e linguísticas da tradição (metros regulares, soneto, fraseado de gosto clássico).” (ACHCAR, 2000, p. 13).

Fazendeiro do Ar (1953-1954) e *Vida Passada a Limpo* (1959) formam, com *Novos Poemas* (1948) e *Claro Enigma* (1951), uma unidade quanto à linguagem de nível elevado, quanto às formas tomadas da tradição e quanto aos temas, geralmente de questionamento existencial. Por esse motivo, são conhecidos como “o quarteto metafísico” da poesia drummondiana. (MERQUIOR, 1976).

A temática metalinguística, que interessou principalmente ao *experimentalismo poético*, foi praticada por Drummond não só nos anos “heroicos” do modernismo, mas também, ocasionalmente, na época da ebulição do vanguardismo dos anos 50-60. Os temas da linguagem e da própria poesia não deixam de estar presentes no *neoclassicismo* (assim denominado pela reutilização de formas poéticas clássicas, principalmente o soneto) de Drummond dos anos 50, com incidências ocasionais em todo o seu desenvolvimento posterior.

Em 1962, Drummond lançou sua *Antologia Poética*. Nela, distribuiu seus poemas em nove seções, segundo o “ponto de partida” ou a “matéria de poesia” predominante. (ACHCAR, 2000). Os nove núcleos temáticos discernidos pelo poeta são:

1. *o indivíduo*: “um eu todo retorcido”;
2. *a terra natal*: “uma província: esta”;
3. *a família*: “a família que me dei”;
4. *amigos*: “cantar de amigos”;
5. *o choque social*: “na praça de convites”;
6. *o conhecimento amoroso*: “amar-amaro”;
7. *a própria poesia*: “poesia contemplada”;
8. *exercícios lúdicos*: “uma, duas argolinhas”;
9. *uma visão (ou tentativa de) da existência*: “tentativa de exploração ou de interpretação do estar-no-mundo”.

Ao fazer essa distribuição, o poeta observou que diversos poemas seus poderiam caber em mais de uma dessas seções; por outro lado, serão poucos os poemas de Drummond que, no conjunto da obra, particularmente extensa no tempo, não se encaixarão em nenhuma dessas rubricas. (ACHCAR, 2000, p. 14). O que demonstra a invariável fidelidade deste grande brasileiro a suas raízes, a seus princípios.

Este Trabalho

Ninguém questiona a dificuldade de se inovar no estudo da obra poética de Drummond. Por isso, este trabalho não pretende tecer nenhuma análise poética inovadora. Se o fizer, será em razão mais de sensibilidade pessoal, que de profundo embasamento teórico. Também não se questiona a amplitude dos estudos até hoje publicados sobre a obra poética de CDA. Tentou-se ler os mais significativos que ainda se encontram disponíveis em livrarias, em bibliotecas ou em sebos. Mas a escolha deste poeta e desta obra se deu por razões pessoais.

Este trabalho parte da hipótese de que a teoria de Gaston Bachelard não possibilita estudar metáforas, mas grandes imagens. Para estudar metáforas, precisa-se de teorias como as de Susanne Langer, que permitem aplicar o resultado de uma imaginação mais racional. Estuda-se, assim, no primeiro capítulo deste trabalho, a conceituação de imagens e símbolos. No segundo capítulo, estuda-se a teoria de Bachelard e, no terceiro, as metáforas, conforme as teorias de Susanne Langer. Os exemplos que embasam esses dois capítulos fazem parte de *Fazendeiro do Ar*. À exceção do primeiro capítulo, dedicado à conceituação de imagens e símbolos, o tratamento do tema se dá por gradação de conteúdo: primeiro, Bachelard e as grandes imagens de *Fazendeiro do Ar*; segundo, Langer e as metáforas contidas nos poemas de *Fazendeiro do Ar*. O quarto capítulo, a título de ilustração, apresenta o estudo da imagética de dois poemas escolhidos dentre os daquela obra – “Escada” e “Elegia”.

Os poemas pesquisados, seja em *Fazendeiro do Ar*, seja em outras obras de Drummond, estão contidos nos 19 livros, editados em dois volumes, ambos intitulados *Nova Reunião*, pela Livraria José Olympio Editora (1983). Além desses dois volumes, outras obras do autor foram consultadas quando houve divergência entre os textos dos especialistas e a obra mencionada. Todos os livros consultados se encontram listados na referência bibliográfica.

Alguns contratempos, ocasionados pelas divergências mencionadas no parágrafo anterior, não puderam ser esclarecidos durante este trabalho. São eles:

1. A data da primeira publicação do livro *Fazendeiro do Ar*, se 1953 ou 1954. No livro *Carlos Drummond de Andrade: Poesia Completa*, da Editora Nova Aguilar, 2002, à página LXXVIII, consta 1954 como ano da publicação de *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*. SANT'ANNA (2008, p. 14) dá 1953 como ano de publicação de *Fazendeiro do Ar*. As informações de CDA, 1983, p. XIV, coincidem com a de CDA, 2002, citada acima. RAMOS (1974) traz o ano de 1953 como o da publicação de *Fazendeiro do Ar*, coincidindo com SANT'ANNA (2008).

2. O surgimento de um verso a mais no poema "Elegia". (CDA, 1983, p. 317). Em RAMOS (1974, p. 155), o poema "Elegia" não contém, na sua quarta estrofe, o verso "ao ouvido do muro". A divisão de estrofes também é diferente nos dois livros, correspondendo o verso em pauta à quinta estrofe de CDA (1983, p. 318).

3. O uso da palavra "viajeira", em vez de "viageira", no poema "Cemitérios, V -- Errante". (CDA, 1983, p. 312). Interessa notar que o verbete "viageira", no Novo Dicionário Aurélio, de 1986, apresenta um exemplo do termo "viageira" que é de autoria do poeta.

1. Capítulo: Imagens e Símbolos

1.1 Teoria do Poema

A poesia está na mágica lucidez do instante; captá-la é o que faz o artista. E tenta expressá-la através de vários meios, como a palavra, a escultura, a pintura, a música. No caso do poeta, em um contexto de contemplação, de devaneio, de repente diante dele surge uma imagem que se obriga a registrar. Tenta apreendê-la através dos sentidos e da mente. A transformação de uma imagem em uma metáfora poética faz parte do esforço de transformação da poesia em poema.

Começa, então, a luta com as palavras (*a luta mais vã*), para que estas possam conter o lampejo do instante da melhor forma possível, dentro das normas poéticas. Nesse embate, diversos são os recursos trabalhados pelo poeta e diversos os níveis de construção possíveis.

Um poema é resultado dessa luta do poeta para poder transmitir com palavras as sutilezas de sua visão. Por meio de versos, antigamente cantados, cujos resquícios têm sobrevivido ao tempo e têm se mantido nos variados ritmos e rimas, o artista busca conceder sentido poético à sua obra. Um sentido que, por sua vez, possibilita ao leitor interpretações diferenciadas, mais ou menos conformes com o trabalho realizado.

O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, não onomatopaica, que tem como consequência o fato de tornar cada palavra e mesmo cada sílaba insubstituível e imprescindível na poesia lírica. Quanto mais lírico, mais intocável se torna o verso. (STAIGER, 1975).

Mas os termos poesia e poema também podem ser tomados um pelo outro. Domingos Carvalho da Silva, por exemplo, inicia sua obra, buscando uma conceituação de poema, “não como um objeto visível e palpável, mas como realidade perdurável e sensível”. E explica que, embora possa parecer bizantina a busca de tal conceituação, ela é necessária, pois “o modo de existir do poema não pode ser omitido por quem se propuser estudar a natureza e a estrutura do próprio poema.” (SILVA, 1986, p. 21).

É ele também que nos lembra que há sempre maior perigo no tranquilo universo das certezas do que no mundo menos geométrico das dúvidas. Porque o modo de existir do poema é peculiar: pode percorrer parâmetros opostos e contraditórios. A partir dos estudos de René Wellek, SILVA (1986) deduz que o poema só tem uma existência real, só está *vivo*, quando é exercitado por um falante; mas, de qualquer modo existe, pois, se não existisse, não poderia ser exercitado. Lembra-nos ainda que há, no poema, muito mais do que, isoladamente, lhe pode conferir a boca humana: o símbolo, a alegoria, o mito, por exemplo.

Octavio Paz, assim como Susanne Langer, considera cada criação poética uma unidade autossuficiente. Cada poema, em suas palavras, é “único, irreduzível e irrepetível.” (PAZ, 1982, p.18). Para ele, o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época, o estilo de seu tempo, e realiza uma obra única. “O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado.” (PAZ, 1982, p. 23).

Muitos teóricos, entre eles Silva, Langer e Lefebvre, concordam que, guiado pelo instinto, ou pela experiência de muitos milênios, o homem foi aos poucos destacando da linguagem comum a linguagem poética e, nesta, foram elaborados poemas que estão na base cultural de diferentes grupos linguísticos há, pelo menos, quarenta e cinco séculos. E sobrevivem à própria língua em que foram escritos.

Para os fins deste trabalho, utiliza-se o conceito de SILVA (1986), que não contradiz com o de PAZ (1982). O poema tem uma essência acima ou além da sua significação, embora só a significação possa identificar, em nossa memória ou

conhecimento, um poema entre os demais. O fato de um poema ser o que é e não apenas o que significa não lhe suprime a condição de significante, não lhe aliena do processo de significação (COHEN,1978). Ele é realmente um signo linguístico, o que não quer dizer que a sua significação equivalha à soma das significações verbais. As palavras se comportam num poema como peças integrantes de um todo, subordinadas à sua estrutura global. E cada palavra tem, no poema, o seu valor sonoro e estético, que extravasa a própria significação.

Esse valor decorre do uso poético ou conotativo dos signos verbais, cuja natureza implica alto grau de mobilidade semântica. Houvesse relações precisas e necessárias entre os signos e os conceitos significados e essa mobilidade não existiria; a linguagem seria apenas referencial, jamais poética. (SILVA, 1986, p.29). Da violação ao convencional nascem a ambiguidade e o plurissigno de que se nutre a linguagem poética (*aequivocatio*).

Finalmente, cabe esclarecer que a análise das imagens mais frequentes é uma das principais técnicas da crítica formal e também da crítica retórica ou “nova” crítica. Diferentemente da crítica retórica, a crítica formal, depois de ligar as imagens à forma básica do poema, traduz um aspecto da forma nas proporções do escrito discursivo. Em outras palavras, a crítica formal, que defendemos aqui, é comentário, e “comentário é o processo de traduzir em linguagem explícita ou discursiva o que está implícito no poema.”(FRYE, 1973, p.88).

1.1.1 Imagens

A imagem é o produto do devaneio poético. Sem imagem não há nem poesia, nem poema. É pela imagem que o poeta consegue construir metáforas que irão permitir a seus leitores entender a especificidade da sua visão. É também pela imagem que se dá grande parte das referências à intertextualidade das obras literárias. A imagem da escada, por exemplo, pertence a todas as culturas. Na Bíblia,

aparece comumente como a escada de Jacó. Ao ligar a terra ao céu, liga também, no caso do poema “Escada” de Drummond, a sensação física à espiritual. A escada, com seu pescoço de cisne branco, em vão se eleva ao céu:

*escada, ó assunção,
ao céu alças em vão o alvo pescoço,
[...]
(1983, 317)*

Assim, de uma imagem bastante conhecida, o poeta visualiza o alvo pescoço da escada elevando-se ao céu, criando uma imagem única, e, ao mesmo tempo remetendo-nos à imagem criada por Baudelaire, no célebre poema “O Cisne”.

O crítico José Fernandes reitera:

Antes de qualquer coisa, é necessário ter em mente que não existe poesia sem imagem. Escrever em versos não é condição para que haja poesia, mas escrever em imagens, de tal modo que as palavras vão adquirindo significados existentes somente no poema, é condição imprescindível para que possamos dizer que existe o poético. (FERNANDES, 2007, p. 74).

Dada a importância dos termos relativos ao imaginário para este estudo, recorreremos principalmente a Gilbert Durand e à sua obra *A Imaginação Simbólica*, para melhor entendimento do tema.

Sempre reinou uma grande confusão na utilização desses termos. Talvez seja necessário supor que tal estado de coisas provém da extrema desvalorização que sofreu a imaginação, a “phantasia”, no pensamento do Ocidente e da Antiguidade clássica. “Imagem”, “signo”, “alegoria”, “símbolo”, “emblema”, “parábola”, “mito”, “figura”, “ícone”, “ídolo”, etc., são utilizados indiferentemente pela maior parte dos autores.

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma *direta*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação, e a outra, *indireta*, quando, por esta ou aquela razão, a

coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo na recordação da infância, na imaginação das paisagens de Marte ou na representação pós-morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é “re-presentado” na consciência por uma *imagem*, no sentido mais lato do termo.

Essa relação entre a consciência e a realidade do objeto é assim descrita por Bosi:

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2004, p. 19).

Na verdade, continua DURAND (1995, p.8), a diferença entre pensamento direto e pensamento indireto não é tão definitiva. “Seria melhor escrever que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem” – consoante esta última é uma cópia fiel da sensação ou apenas assinala a coisa – cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, isto é, “um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo.”

A ideia de gradação é encontrada também em Frye: o crítico entende que, nos limites da literatura, há um tipo de escala móvel que vai do mais explicitamente alegórico, “compatível com ser literatura de qualquer modo, num extremo, até o mais indefinível, antiexplícito e antiallegórico, no outro.” No princípio, encontram-se “as alegorias contínuas, depois as alegorias de estilo livre, seguidas pelas estruturas poéticas de grande interesse doutrinal.” No centro, está a estrutura das imagens que, não obstante sugestiva, tem uma relação implícita só com fatos e ideias. Logo a seguir, “as imagens poéticas começam a recuar dos exemplos e preceitos e se tornam cada vez mais irônicas e paradoxais”, mais coerentes, portanto, com a moderna visão literal de arte. (FRYE, 1973, p.94).

Retornando a Durand, vimos que o símbolo se define como pertencente à categoria do signo. A maior parte dos signos, porém, são apenas subterfúgios de economia: remetem a um significado que poderia estar presente ou ser verificado.

Assim, um *senal* previne simplesmente sobre a presença do objeto que representa. Do mesmo modo, uma *palavra*, uma *sigla*, um *algoritmo* substituem economicamente uma extensa definição conceptual. Um exemplo: para significar o planeta Vênus, poderíamos denominá-lo Pedro Paulo, Carlos Magno ou Médor.

Sendo os signos deste tipo, apenas em teoria, um meio de economizar operações mentais, nada impede – pelo menos em teoria – que eles sejam escolhidos *arbitrariamente*. (DURAND, 1995, p.8).

No entanto, há casos em que o signo é obrigado a perder o seu arbitrário teórico: quando se refere a abstrações, especialmente a qualidades espirituais ou do domínio moral dificilmente apresentáveis “em carne e osso”. É, então, necessário recorrer a um tipo de signos complexos. Um exemplo: para significar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode abrir-se ao arbitrário, porque esses conceitos são menos evidentes do que aqueles que assentam em percepções objetivas.

A idéia de justiça será figurada por um personagem punindo ou absolvendo e eu teria então uma *alegoria*; este personagem poderá estar rodeado ou servir-se de diferentes objectos: tábuas da lei, gládio, balança e eu estaria então a tratar de *emblemas*. (DURAND, 1995, p. 9).

Para captar ainda melhor a noção de Justiça, o pensamento poderia escolher a narração de um fato judiciário exemplar, mais ou menos real ou alegórico, caso em que teríamos um *apólogo*.

Pode-se, portanto, pelo menos em teoria, distinguir dois tipos de signos: os *signos arbitrários* puramente indicativos, que remetem a uma realidade significada, se não presente pelo menos sempre apresentável, e os *signos alegóricos*, que remetem a uma realidade significada dificilmente apresentável. Esses últimos signos são obrigados a *figurar* concretamente uma parte da realidade que significam.

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Durand alerta:

O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre

um símbolo. É, finalmente, por terem falhado na definição da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia da imaginação. (DURAND, 1997, p. 29).

Chegamos, então, à imaginação simbólica propriamente dita, quando o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível. Por exemplo, o mito escatológico que coroa a obra *Fédon* é um *mito simbólico*, dado que descreve o domínio interdito a qualquer experiência humana, o além da morte.

1.1.2 Símbolos Literários

Os símbolos, embora descurados pela maioria dos estudiosos do texto literário, constituem, muitas vezes, elementos sobre que se erige o discurso artístico. Os símbolos se cristalizaram mediante séculos de tradição cultural e passaram, através do folclore, da literatura oral e da própria literatura erudita, por gerações e gerações, figurando como integrante do imaginário de que o escritor, poeta ou ficcionista, se serve para elaborar o seu poema ou a sua narrativa. (FERNANDES, 2007, p. 28).

Segundo Durand, o símbolo pode ser definido, como A. Lalande o faz, “como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber”, ou ainda, como Jung, “a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica.” (DURAND, 1995, p. 10).

Para Jung, a função simbólica é, no homem, o lugar de “passagem”, de reunião de contrários: o símbolo na sua essência e quase na sua etimologia (*sinnbild*, em alemão) é “unificador de pares opostos”. Seria, em termos aristotélicos, a faculdade de “manter em conjunto” o sentido (*sinn* = o sentido) consciente, que percebe e recorta precisamente os objetos, e a matéria-prima (*bild* = a imagem), que emana do fundo do inconsciente. A função simbólica é *conjunctio*, casamento, em

que os dois elementos se fundem sinteticamente no próprio pensamento simbolizante.

O domínio da predileção do símbolo constitui “o não-sensível” sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Essas “coisas ausentes ou impossíveis de perceber”, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, “finalidade sem fim”, alma, espíritos, deuses, etc.

O símbolo é recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado, inacessível, *epifania*, isto é, aparição do indizível através do e no significante. De uma maneira ainda mais radical do que as imagens e processos emblemáticos, o símbolo é inversamente obrigado a muito menos de arbitrário, muito menos de “convenção” do que o emblema. Dado que a “re-presentação” simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura e simples do que ela significa, o símbolo, em última instância, *só é válido por si mesmo*.

O símbolo é sempre duplo. Em grego (*sumbolon*), em hebraico e em alemão, o termo implica união de duas metades: signo e significado. A metade visível do símbolo, o “significante”, será sempre carregado da máxima concreção, e, como Paul Ricoeur diz,

qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: é simultaneamente “cósmico” (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia), “onírica” (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa concreta da nossa biografia mais íntima) e, finalmente, “poética”, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta. (*apud* DURAND, 1995, p.12).

Mas a outra metade do símbolo, a parte invisível e indizível que faz dela um mundo de representações indiretas, de signos alegóricos sempre inadequados, possui uma lógica diferente. Enquanto num simples signo o significado é limitado e o

significante, ainda que arbitrário, é infinito; enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante não menos delimitado, os dois termos do *symbolon* são, por sua vez, infinitamente abertos.

O termo significante, o único concretamente conhecido, remete em “extensão”, se assim podemos dizer, para todas as espécies de “qualidades” não figuráveis, e isto até à antinomia. E o termo significado, concebível no melhor dos casos mas não representável, estende-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, “cósmico”, “onírico” ou “poético”. É por isso que o “sagrado”, ou a “divindade”, pode ser significado por não importa o quê: uma pedra erguida, uma árvore gigante, uma serpente, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou até pelo apelo à Infância que permanece em nós.

A diferença entre uma representação simbólica e uma representação alegórica reside, para Jung, no fato de que esta última dá unicamente uma noção geral, ou uma ideia que é diferente de si mesma, enquanto a primeira é a própria ideia tornada sensível, encarnada.

Durand, citando P. Godet, explica:

A alegoria parte de uma idéia (abstracta) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro e em si figura e, como tal, fonte, entre outras coisas, de idéias. (DURAND, 1995, 10).

Frye, ao esclarecer o tipo de escala móvel que utiliza para diferenciar as imagens, explica as que considera literárias. Seriam o que chama de imagens irônicas e paradoxais: o símbolo da escola metafísica do período barroco, ou seja, “a união deliberadamente forçada de coisas discrepantes”; a imagem-substituta do *Simbolismo*, “parte de uma técnica de sugerir e evocar coisas e evitar a explícita nomeação delas”; a imagem que estabelece um foco interior de emoção na poesia e, ao mesmo tempo, se põe no lugar de uma ideia; o símbolo heráldico e a imagem emblemática básica, que difere da imagem da alegoria formal, por não estabelecer relação contínua entre a arte e a natureza. Abaixo dessas,

estão as técnicas ainda mais indiretas, como a associação particular, o simbolismo que pretenda não ser plenamente entendido, o deliberado embuste do Dadaísmo e indícios semelhantes de outros limites, à vista, da expressão literária. (FRYE, 1973, p. 94).

A partir do exposto, pode-se compreender que o trabalho de Bachelard e o de Susan Langer, embora partindo de imagens, tratam essas imagens em níveis diferentes. Esses níveis já estariam preestabelecidos na postura fenomenológica defendida pelo primeiro e no entendimento racional da percepção, defendido pela segunda. Essas não seriam posturas a princípio contraditórias, mas complementares, numa escala de gradação, como nos mostrou Durand e Frye. Gaston Bachelard, em seus trabalhos filosóficos, utilizará a associação a fim de desenvolver, em estado de devaneio, uma conexão com as grandes imagens que podem levar à linguagem poética. Susanne Langer, por sua vez, explorará mais a ligação das “ideias” com as imagens poéticas, já num plano racional.

A formação de imagens nesse nível racional, capaz de permitir a ligação das ideias com as imagens poéticas, coaduna-se, por sua vez, com o conceito de imagem de que nos fala Paz:

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. (PAZ, 1982, p. 119).

1.1.3 Arquétipos e Mitos

O símbolo revela certos aspectos da realidade que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. Imagens, símbolos e mitos respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Seu estudo permite o conhecimento do “homem que ainda não se compôs com as condições da história.” (ELIADE, 2002, p. 9). Escapando à sua historicidade, o homem não abdica da qualidade de ser humano. Ele reencontra a linguagem e, às vezes, a experiência de um “paraíso perdido”. Os sonhos, os devaneios, as imagens de suas nostalgias, de seus desejos, de seus entusiasmos, tudo isso são forças que projetam o ser humano historicamente condicionado em um mundo espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu “momento histórico”.

Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. A imaginação imita modelos exemplares – as imagens – reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Jung viu que todo pensamento repousa em imagens gerais, os “arquétipos”. Esses esquemas, ou potencialidades funcionais, determinam inconscientemente o pensamento.

Os arquétipos constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. O que diferencia o arquétipo de um simples símbolo é geralmente sua falta de ambivalência, sua universalidade constante e sua adequação ao esquema: “a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo”, embora bastante polivalente. (DURAND, 1977, p. 61).

Com efeito, os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar. Encontramo-nos, então, em

presença dos símbolos em sentido estrito, símbolos que assumem tanto mais importância quanto são ricos em sentidos diferentes. Em outras palavras:

Enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substantivação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio: para um grego, o simbolismo da Beleza é o Doríforo de Policeto”. (DURAND, 1977, p. 62).

Em artigo para o *Dicionário de Mitos Literários* (BRUNEL, 1998, p. 89), Régis Boyer reconhece três conotações para o vocábulo “arquétipo” que, ou coincidem totalmente umas com as outras, ou seus significados se sobrepõem. A primeira é *protótipo*, o arquétipo universal que, ao supor “por trás da forma exterior e material” uma “arca interior e espiritual que sustenta” a Trindade através da diversidade de nossas culturas, funciona como matriz para representações em série. Esses símbolos remontam sempre a uma imagem, a uma ideia primeira, arquetípica. O símbolo, em grego (do verbo *sumballein*, reunir), designava no início um reconhecimento (“re-conhecimento”) e consistia em um objeto, peça, moeda ou medalha *dividida* em dois pedaços, que só seus detentores podiam unificar. Seu uso postula a existência de um estágio inicial no início dos tempos, onde a fratura ainda não acontecera.

A segunda acepção indica *modelo ideal*. Aqui o arquétipo se matiza de um julgamento de valor em detrimento, às vezes, de sua simples qualidade inicial e paradigmática. Todo herói se encontra justificado por um Hércules, um Gilgamesh, que têm, por definição, um poder heurístico: eles nos fazem descobrir que há no homem mais a admirar do que a desprezar, e que jamais esgotamos os recursos de nosso próprio engenho. O herói não é arquetípico no sentido da primeira conotação: é seu comportamento que toma um valor arquetípico, pois ele é exemplar. Ele não cria o mundo, mas recria-o segundo a imagem daquele de quem é portador (portanto, à sua imagem somente em segunda análise, donde a diferença). Esse arquétipo legitima nossa reverência ao chefe do momento (*leader, duce, César, o secretário geral do partido, etc.*), ainda que altamente contestável, desde que tenham algo de indestrutível em sua estrutura.

Uma terceira abordagem, esta metafísica, transcende todas as dimensões temporais ou éticas e é mais importante: é o tipo *supremo*, a perfeição, que vai direto ao essencial, seja qual for o domínio – religioso, mítico ou fictício. Uma formulação dessa abordagem prevê que toda pessoa tem um duplo espiritual que a liga a Deus criador e, portanto, funda sua nobreza e sua dignidade. Um ideal transcendental justifica nossa presença, ou um arquétipo se apresenta para acolher nossas andanças e fazer cessar nosso exílio. Em forma de Anjo, visível em toda mulher amada, ou, em razão de uma admiração imperiosa, do herói civilizador que sempre encontramos.

Jung baseava seus estudos em um “imaginário transcendental” (que chamamos de “inconsciente coletivo”): uma espécie de imenso reservatório espiritual, acessível a todo ser humano, onde recolhemos, mais de forma inconsciente do que lúcida, os sonhos, os delírios, os mitos, as imagens literárias, os símbolos de que se alimentam toda religião e toda literatura. Portanto, no plano mental existiria todo um tesouro *a priori* inerente à razão humana. Jung foi muito além das curtas terapias freudianas, que levantam interpretações limitadas de velhos mitos com repercussões literárias asseguradas. É verdade que a análise junguiana corre o risco de levar os nossos comportamentos, e principalmente o literário, a situações onde o acontecimento exterior pode sempre corresponder a um dado psíquico coletivo (arquetípico) conhecido. Mas Jung reconheceu essa dificuldade e nós não prestamos atenção nela “em nossos tempos de pretensas orgias tecnocráticas, deterministas e materialistas.”

Um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas constitui o mito. Sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. (DURAND, 1997, p. 63). Já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. Do mesmo modo que o arquétipo promove a ideia e o símbolo engendra o nome, podemos dizer que o mito gera a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou a narrativa histórica e lendária. A organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos “constelação de imagens”.

Mas não se pode desconhecer que vivemos todos no seio de um grande mito. A própria história da colonização do Brasil não pode ser adequadamente entendida sem que se considere a densa trama de fabulações mitológicas, de diferentes origens, que se combinaram para compor o imaginário brasileiro. Duas das mais importantes utopias urbanas nasceram desse caldo mitológico: Canudos e Brasília. De certa forma, são essas vibrações mágicas e desejos utópicos, latentes em nossa cultura, que dão aos grandes rituais coletivos da sociedade brasileira um impulso de euforia primária, repleto de anseios de afirmação de superioridade sobre um cotidiano de privações, e cheio de manifestações de confiança no invisível, no imprevisto e no improvável. Os exemplos mais óbvios são o carnaval e o futebol. (BRUNEL, 1998, p. xxiv).

Os mitos são voláteis, recursivos, deslizam uns sobre os outros, contaminando-se e se transformando o tempo todo em algo que é sempre mais e mais do que quer que haja no aqui-e-agora. Por definição, o mito só adquire existência a partir do momento em que é vivido. Ele existe por ser, não para ser. Ele é o aqui-e-agora, justamente porque o aqui-e-agora é uma prisão muito estreita para a criatura humana. Ele é sempre a mesma coisa e ao mesmo tempo algo diferente em cada nova recriação.

O mito nos chega envolto em literatura. Resulta daí que a análise literária vai encontrá-lo em um momento ou em outro. Mas convém tentar estabelecer a noção de mito literário em relação ao “mito etno-religioso”. Philippe Sellier, em artigo publicado em 1984, em *Littérature*, “Qu’est-ce qu’un mytthe littéraire?” (*apud* BRUNEL, 1998) define o “mito etno-religioso” como uma narrativa de fundação anônima e coletiva -- em que o presente é impregnado do passado -- considerada verdadeira e na qual a lógica é a do imaginário, o que faz aparecer na análise fortes oposições estruturais. Sellier observa que, quando se passa do “mito etno-religioso” ao mito literário, determinadas características desaparecem e outras permanecem. Desaparecem as três primeiras características: o mito literário não funda nem instaura nada; as obras que o ilustram são em princípio assinadas; e evidentemente o mito literário não é considerado verdadeiro. Mas “a língua registrou um parentesco real, designando com um mesmo substantivo o mito religioso e o mito literário”. Suas

características comuns são a saturação simbólica, a organização cerrada e a iluminação metafísica.

1.2 Imaginação: Gaston Bachelard

Bachelard repousa sua concepção geral do simbolismo imaginário sobre duas intuições que Durand faz suas: a imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação. Muito longe de ser faculdade de “formar imagens”, a imaginação é potência dinâmica que “deforma” as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica, porque “as leis da representação são homogêneas”. No símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado dentro desse dinamismo organizador. (DURAND,1977, p. 29-30).

A unidade do pensamento e das suas expressões simbólicas apresenta-se como uma constante correção, como uma perpétua afinação. Mas um pensamento simbólico não pode prescindir das imagens e, reciprocamente, o jorrar das imagens, mesmo nos casos mais confusos, é sempre encadeado por uma lógica, ainda que uma lógica empobrecida.

O plano primitivo da expressão, de que o símbolo imaginário é a face psicológica, é o vínculo afetivo-representativo que liga um locutor e um alocutório e que os gramáticos chamam ‘o plano locutório’ ou interjetivo, plano em que se situa [...] a linguagem da criança. A evolução para o plano delocutório, quer dizer, para a expressão centrada sobre as percepções e as coisas, é muito mais tardia. É o plano locutório, plano do próprio símbolo, que assegura uma certa universalidade nas intenções da linguagem de uma dada espécie, e que coloca a estruturação simbólica na raiz de qualquer pensamento. (DURAND,1977, p.31).

Pelo método da analogia e da convergência, são definidos verdadeiros conjuntos simbólicos. “Os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo.” (DURAND,1977, p. 43). Uma classificação extensiva dos símbolos é realizada por esse autor, por

meio da teoria do trajeto antropológico, implicitamente contida no livro *O Ar e os Sonhos* de Bachelard, e nas reflexões de Roger Bastide sobre as relações da sociologia com a psicanálise.

Gaston Bachelard (2007), ao trazer a imaginação para o centro das reflexões filosóficas, procede a uma subversão em relação aos parâmetros tradicionais de se encarar sua concepção. A imaginação passa a ser vista não mais como posterior à percepção nem como cópia de um objeto, mas princípio ativo do pensamento e ferramenta de construção dos objetos.

Para o estudo dos problemas propostos pela imaginação poética, Eliade vincula a teoria de Bachelard aos arquétipos e mitos:

G. Bachelard baseia-se sobretudo na poesia e nos sonhos, e subsidiariamente no folclore; mas mostraríamos facilmente como sonhos e imagens poéticas prolongam os símbolos sagrados e as mitologias arcaicas. (ELIADE, 2002, p. 15, nota 6).

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard mostra “a diferença radical entre a imagem e a metáfora”. Explica que, em Bergson, as metáforas são abundantes e as imagens, muito raras. Supõe ser a imaginação, para Bergson, totalmente metafórica. Para Bachelard, no entanto, a metáfora vem dar

corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação. (BACHELARD, 2008, p. 87).

O filósofo não acha que a metáfora tenha valor fenomenológico. “É, quando muito, uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. [...] É preciso temer que aqueles que a leem a pensem.” Ao contrário da metáfora, a uma imagem, explica Bachelard, podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doadora de ser. Em suas palavras: “A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante.” (BACHELARD, 2008, p.88).

2. CAPÍTULO: IMAGINAÇÃO POÉTICA EM BACHELARD

A imagem poética bachelardiana é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas. Para apreendê-la é necessário estar “presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem.” (BACHELARD, 2008, p.1).

O passado não conta e não há nada geral ou coordenado que possa servir de base para uma filosofia da poesia. A própria noção de princípio, a noção de “base”, seria desastrosa neste caso, porque bloquearia a atualidade essencial, a novidade psíquica do poema. Ao contrário da reflexão filosófica, que se atém aos termos da filosofia das ciências, a filosofia da poesia começa por reconhecer que o ato poético não tem um passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual se possa acompanhar sua preparação e seu advento.

Segundo o autor, a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente não é uma relação propriamente causal. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de nada.

É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta. (BACHELARD, 2008, p. 2).

Afirmar que a imagem poética foge à causalidade é uma declaração que Bachelard, embora o faça, denomina grave. Mas justifica-a: as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais poderão explicar o caráter inesperado da imagem nova, nem mesmo a adesão que essa imagem suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. “O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim.” (BACHELARD, 2008, p. 2). Para

Durand, isso se dá porque “as leis da representação são homogêneas.” (DURAND, 1997, p.30).

2.1 Fenomenologia da Imaginação

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, afirma Bachelard, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Essa fenomenologia da imaginação seria, em suas palavras, “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.” (BACHELARD, 2008, p. 2).

Nos trabalhos anteriores sobre a imaginação, o autor havia considerado preferível situar-se, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios cosmogônicos estabelecidos pelos pré-socráticos (água, ar, terra e fogo).

Esse método, porém, embora tendo a seu favor a prudência científica, pareceu-lhe insuficiente para fundar sua metafísica da imaginação. A “transsubjetividade da imagem” – o fato de que ela, sem nenhuma preparação, pode reagir em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de “todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade” – não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Sem a fenomenologia bachelardiana – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – não seria possível reconstituir a subjetividade das imagens e medir sua amplitude, sua força, seu sentido de transsubjetividade. (BACHELARD, 2008).

Todas essas subjetividades, transsubjetivadas, não são determinadas. A imagem poética é essencialmente *variacional*. Não é *constitutiva*, como um conceito, por exemplo. Isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das

variações das imagens é tarefa árdua. Fora de qualquer disciplina, pede-se ao leitor de um poema que capte sua realidade específica e não o veja como objeto. Ou seja, que associe sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. A união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efêmera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua constituição plena, é o campo que o fenomenólogo encontra.

Em sua simplicidade, a imagem poética não tem necessidade de um saber. Como diz o filósofo, ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Uma fenomenologia da imagem, considerando que a imagem vem *antes* do pensamento, seria mais que uma fenomenologia do espírito, na verdade uma fenomenologia da alma. Essa a razão pela qual Bachelard começa a acumular estudos sobre a *consciência sonhadora*.

No devaneio poético a alma está em vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, é preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, basta um movimento da alma. BACHELARD (2008, p.6) propõe uma máxima para a fenomenologia da alma, em frase de Pierre-Jean Jouve: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma.”

A exuberância e a profundidade de um poema são fenômenos do par ressonância - repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo. A repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema; na repercussão, o poema nos toma por inteiro. Para perceber a ação psicológica de um poema, tem-se, pois, de seguir esses dois eixos de análise fenomenológica: um, que leva às exuberâncias do espírito; outro, que conduz às profundezas da alma. E será na repercussão que Bachelard encontrará as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética.

A repercussão tem um caráter fenomenológico simples. Trata-se de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. A imagem poética põe em ação toda

a atividade linguística, transportando-nos para a origem do ser falante. Por essa repercussão, indo imediatamente além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós. É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. Essa imagem enraíza-se em nós. Sentimos como se tivéssemos podido criá-la. Ela se torna um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos o que ela expressa: é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.

A atitude “objetiva” do crítico abafa a repercussão; o psicólogo, atento às ressonâncias, deseja *descrever* os sentimentos; o psicanalista intelectualiza a imagem, traduzindo-a para outra linguagem que não o *logos* poético. Nada, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico, prepara uma imagem poética, que trabalha com a criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela como uma origem. “Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética.” (BACHELARD, 2008, p.9).

Limitando a pesquisa à imagem poética em sua origem a partir da imaginação pura, neste capítulo deixaremos de lado, assim como Bachelard, o problema da *composição* do poema como agrupamento de imagens múltiplas, para situar-nos nas grandes imagens da obra *Fazendeiro do Ar*.

*[posse jus e domínio
 e abrangendo desde os engenhos de secar areia até o
 [ouro mais fino,
 nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e
 [sogros bem-amados
 q dormem na paz de Deus entre santas e santos
 [martirizados.
 Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa
 [melhor letra
 estes nomes q em qualquer tempo desafiarão tramóia
 [trapaça e treta:*

ESMERIL

PISSARRÃO

CANDONGA

CONCEIÇÃO

*E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo
 [o snr Raimundo Procópio
 e a d. Maria Narcisa sua mulher, e o q não for vendido,
 [por alborque
 de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas,
 lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas
 [e arriatas,
 que trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique
 [esclarecido:*

[...]

//

*Mais que todos deser damos
 deste nosso oblíquo modo
 um menino inda não nado
 (e melhor não fora nado)
 que de nada lhe daremos*

*sua parte de nonada
e que nada, porém nada
o há de ter desenganado.*

[...]

VIII

--Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,

[...]

*ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...*

*És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...*

[...]

(1983, p. 281)

Nesse poema, o eu lírico remonta a 1847, e, mais longe ainda, aos primeiros Andrades que colonizaram Itabira, na febre do ouro do século XVIII. Vários personagens do passado falam do futuro do poeta deserdado, sem os bens “mais sólidos e rutilantes”, vendidos pelos antepassados. O contexto é explicitamente socioeconômico. Essa imagem é manipulada como uma metáfora irônica, uma vez que não há qualquer rebelião contra o destino, o que poderia dar sustentação a um drama.

Nas palavras de Gledson, “tudo, até a aparente rebeldia do poeta, está predito ou é alvo de zombaria, tornando-se parte de um só destino em que nunca houvera verdadeira escolha”. (GLEDSON, 1981, p. 222). Preso em tais redes, o poeta só teria um escape, sua habilidade poética, e é o que exhibe com um virtuosismo extraordinário para zombar-se do ‘passado voraz’.

No título da obra motivo deste trabalho, tanto o vocábulo “fazendeiro”, quanto o vocábulo “ar” estão deslocados de seus “significados de dicionário”, para utilizar uma expressão de FERNANDES (2007). A imagem, em termos bachelardianos, já

se ampliou. “Fazendeiro” não deixa de apontar para aquele que possui ou cultiva terra, mas seus significados agora envolvem a própria arte de trabalhar a palavra e produzir o poema. Fazenda também é o tecido da poesia. O fazendeiro do ar seria fazendeiro de poesia. O ar é a poesia; o poeta, o construtor da poesia. Como ele constroi essa fazenda/poesia? A resposta está nos poemas: na construção poemática, nas imagens, nos símbolos, nas metáforas, no ritmo, na teoria expressa na fazenda/poema construída por esse fazendeiro do ar.

Enquanto nas cosmogonias tradicionais terra e água são consideradas elementos passivos, femininos, o ar, assim como o fogo, é um elemento ativo, masculino. Enquanto os dois primeiros são símbolos relacionados à matéria, o ar é símbolo de espiritualidade, associado ao sopro vital, que se identifica com o Verbo criador, ele próprio, um sopro. O ar representa o mundo sutil, purificador.

Ao ar ainda pertencem imagens associadas a nuvens, névoas, brumas, fumaças, que descrevem um estado em que não se pode enxergar direito, um profundo sentido de indagação do ser impossibilitado de visualizar o caminho à frente. Essas imagens indicam períodos de dúvidas, incertezas, conflitos e desesperanças, etapas em que a vida nos convida a nos sustentar de nós mesmos, a nos apoiar na intuição.

Bachelard nos lembra que a imagem é uma planta a necessitar de céu e terra, de forma e substância. E que toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial, deve, ainda assim, florescer, adornar-se.

No geral, “ar” mantém significados como: mistura de gases invisíveis e inodoros de que se compõe a atmosfera; atmosfera; vento; clima; espaço vazio; graça, elegância; expressão do rosto; modo de agir ou de apresentar-se; aparência; mostra, indício; semelhança. Mas, nas circunstâncias do título, “ar” se vincula à própria poesia.

O mundo de *Fazendeiro do Ar*, de Carlos Drummond de Andrade, no simbolismo apocalíptico, confina a poesia entre a terra e o céu, entre a fazenda e o ar. O título, então, pode refletir a possibilidade de a poesia constituir o ser do poeta, o que “faz” poesia, o construtor de poemas, o artífice de metáforas.

Unindo vocábulos de significação aparentemente contraditória - fazenda e ar - o poeta trabalha esse estranho conjunto de elementos nas dedicatórias que se seguem, onde fala de “lavoura de vento”, “rebanho de nuvens”, “sentimento de trigo” e “roças de pura ausência”. Essas dedicatórias foram encontradas apenas no livro *Poesia Completa*, 2002, p. 347.

Dedicatórias de “Fazendeiro do Ar”

A Verinha Pereira

que aconselhou o autor a não mudar o título do livro

*Quem tem lavoura de vento,
de nuvens faz seu rebanho,
e trigo de sentimento
mói em seu moinho estranho.*

- pergunto à amiga Verinha:

como se deve chamar?

E me responde a madrinha:

Fazendeiro (é claro) do ar.

Assim ficou batizado

o seu mais velho afilhado.

A Lya Cavalcanti

*Lya, repare: uma varanda ao vento,
à sua espera, nesta roça do ar.
Você conhece bem meu sentimento...
Sente-se, amiga, vamos descansar.*

A Si Mesmo

*Os fazendeiros do ar...eles semeiam
roças de pura ausência, e o estranho gado
que pela noite adentro ainda campeia,
é um lembrar do futuro, já passado.*

No primeiro poema, *Quem tem lavoura de vento* refere-se ao trabalho, à obra (lavar a terra, lavar a palavra) feita de vento, de ar, ou seja, à obra poética. A aproximação entre os dois tipos de trabalho, o do fazendeiro e o do poeta, ambos lavradores em suas respectivas searas, constitui o título de um poema de Drummond, “A Palavra e a Terra”, publicado em *Lição das Coisas*, de 1962. A esse respeito, MERQUIOR (1976, p. 204) afirma que “a palavra poética atende ao voto mais ardente do poeta: a reintegração do “fazendeiro do ar” nas suas raízes.”

O rebanho do fazendeiro são as imagens, as metáforas, nuvens cujo sentido escorregadio é de difícil tradução em palavras. Além disso, a utilização de recursos poéticos ainda permite um deslizamento de significação que induz o leitor a várias interpretações. E, em seu moinho estranho, ou seja, em seu coração, está a moer o trigo do sentimento, essência de todo fazer humano, principalmente poético.

O segundo poema é um convite a uma amiga para vir sentar-se à varanda aberta, típica das sedes de fazendas antigas, talvez em cadeira de balanço (*uma*

varanda ao vento/ à sua espera nesta roça do ar). Numa fazenda, as cadeiras da varanda quase sempre ficam vazias, aguardando a hora do descanso, que quase nunca chega, a não ser quando aparecem visitas, também rápidas, geralmente de fazendeiros das redondezas. Mas, se a visita for de alguém que compartilha dos sentimentos do fazendeiro, então a conversa na varanda não terá fim. Onde está a fazenda e a varanda? “Nesta” roça de ar. O eu lírico fabricou uma “varanda ao vento”, uma varanda de fazenda, em sua “roça de ar”, no seu trabalho de poeta, para receber a amiga.

O último texto é dirigido a si mesmo. Em tom reflexivo, o eu lírico avalia a importância da memória na construção do poema. Conclui que os poetas escrevem sobre o que não existe fisicamente naquela hora (“roças de pura ausência”). E as imagens que chegam, principalmente à noite, se é que remetem a um futuro, têm todavia raiz no passado.

Essa aproximação entre terra e poesia também foi feita por FRIEDRICH (1978, p. 64). Ao falar de Rimbaud, o crítico pergunta se, acaso, o poeta intuiu que “os modernos poderes inimigos, antagônicos entre si, o trabalhador técnico e o ‘trabalhador’ poético, no fundo se encontram, pois ambos são ditadores: um sobre a terra, o outro sobre a alma”.

Com vistas à composição de imagens em conformidade com os quatro elementos bachelardianos, analisa-se a seguir os elementos “ar” e “terra”, em separado, dada a importância que possuem na obra *Fazendeiro do Ar*.

2.2.1.1 O Ar

A principal imagem que sustenta *Fazendeiro do Ar* é constituída pelo próprio ar. Em *O Ar e os Sonhos*, Bachelard,

refletindo sobre autores distintos como Shelley, Balzac e Rilke, explicita que as imagens suscitadas por esse elemento consistem nas imagens dinâmicas que nos remetem à força dos ventos, às nuvens que se metamorfoseiam incessantemente. Elas sugerem idéias de ascensão, de sublimação, viabilizando a existência de uma psicologia ascensional. Nelas, o movimento vai além da substância que representa, e produzem o que Bachelard denomina onirismo dinâmico. (PAIVA, 2005, p. 140).

Se o ar é elemento pobre, do ponto de vista da imaginação material, em compensação, com o ar, o movimento supera a substância. Os fenômenos aéreos nos dão lições importantes de subida, de ascensão, de sublimação. Um exemplo disso está no poema “Canto Órfico”. Na segunda parte, depois de parecer não haver saída para a poesia no mundo moderno (*O canto é branco,/ foge a si mesmo, vôos! palmas lentas/ sobre o oceano estático: balanço/ de anca terrestre, certa de morrer.*), o eu lírico conclama Orfeu a reagir:

[...]

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

[...]

Contra a redução dos possíveis sentidos atribuídos ao “sonho de vôo”, quando associado a desejos reprimidos, Bachelard evoca o estado aéreo como um arquétipo cujas imagens se encontram em permanente mobilização, como “nuvens que se metamorfoseiam incessantemente.” (PAIVA, 2005, p. 140). Veja-se como exemplo a “Dedicatória a Verinha”: *Quem tem lavoura de vento,/ de nuvens faz seu rebanho [...].*

Na investigação da psicologia do ar é possível entrever, mais do que nas imagens de qualquer outro elemento, o papel da imaginação dinâmica. Nas imagens aéreas, a substância só se revela quando há movimento e dinamismo, coincidindo, assim, com a imaginação criadora.

As imagens mobilizadas não se fixam em representações definitivas. [...] O verdadeiro movimento imagético que Bachelard denomina *mobilismo imaginado* não é atingido com a descrição do real. Ele exige uma

incursão no imaginário por meio do qual acompanhamos a trajetória da imagem. (PAIVA, 2005, p.141).

O elemento “ar” torna-se um condutor psíquico, a partir do qual as imagens empreendem sua viagem. Ultrapassar o pensamento em sua fixidez equivale a aventurar-se pelos caminhos multifacetados que se descortinam para a imaginação.

As imagens do ar utilizadas por Drummond nesta obra são, entre outras:

“era um desejo obscuro/ de modelar o vento” (“No Exemplar de um Velho Livro”)

“a nuvem que de ambígua se dilui/ nesse objeto mais vago do que nuvem [...]/ corpo, corpo, corpo,” (“O Quarto em Desordem”)

“Que sonho envenenado lhes responde,/ se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?” (“Conclusão”)

“nesse contentamento vaporoso/ que a vida exala quando já cumprida”. (“Circulação do Poeta”)

“Senti tua presença maliciosa,/ transfundida na cor, no espaço livre” (“Circulação do Poeta”)

“emanações de infância e de futuro” (“Conhecimento de Jorge de Lima”)

“e entre oceanos de nada/ gere um ritmo.” (“Canto Órfico”)

“como ao que vai morrer se estende a vista/ de espaços luminosos, intocáveis” (“Elegia”)

“quando a linha do céu em nós se esfuma” (“Canto Órfico”)

“Amplio

Vazio

Um espaço estelar espreita os signos” (“Canto Órfico”)

“O canto é branco/ foge a si mesmo, vôos!” (“Canto Órfico”)

“o ritmo suficiente [...] / quando não compõe o ar, que é todo frêmito”,
 (“Canto Órfico”)

*“Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
 atmosfera do verso antes do canto,
 do verso universo, latejante
 no primeiro silêncio,” (“Canto Órfico”)*

“(Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie)” (“Eterno”)

As nuvens, imagens em que se apoiam os poemas, são impossíveis de ser controladas, modeladas. Mesmo assim, consegue-se distinguir entre elas, de tempos em tempos, uma forma, apreensível em seu instante, que logo se esvai. O vento, o ar, é a própria poesia. Também não são controláveis, como não é controlável o processo de criação do poeta.

O corpo físico pertence às coisas que vão se diluindo, se esvaindo. Como é difícil perceber a efemeridade em nós mesmos, principalmente porque comumente não nos vemos, as formas físicas tornam-se *“mais vagas que nuvens”*.

Se o elemento “ar” está suficientemente presente, o significado de “ar” que poderia englobar “céu” no sentido de religião é repellido pelo eu lírico, logo no início da obra. Sua independência de pensamento é, então, declarada:

[...]

*E não quero ser dobrado
 nem por astros nem por deuses, [...]*

(“Habilitação para a Noite”)

O céu é dispensado nesses versos. Um céu que, no sentido de firmamento, como diz FRYE (1973, p. 147), “com os corpos ardentes do Sol, da Lua e dos astros, comumente se identifica com o paraíso do mundo apocalíptico, ou considera-se um caminho para ele”. Essa mesma posição retorna no poema *Elegia*, na questão arquetípica relativa ao céu da religião e ao Deus criador (molda o barro e cria o homem – vaso – na Antiga Grécia):

[...]
Meu Deus, essência estranha
ao vaso que me sinto, ou forma vã,
pois que, eu essência, não habito
vossa arquitetura imerecida;
meu Deus e meu conflito,
nem vos dou conta de mim nem desafio
as garras inefáveis: eis que assisto
 [...]

(“Elegia”, 1983, p. 317)

Ou ainda em “Cemitérios”:

[...] *os mortos do Jenipapo*
não sofrem chuva nem sol; o telheiro os protege, [...]
 (“Cemitérios, II – Campo Maior”)

Por outro lado, o apocalipse se encontra descrito no poema “Conhecimento de Jorge de Lima”:

[...]
Era a negra Fulô que nos chamava
de seu negro vergel. E eram trombetas,
salmos, carros de fogo, esses murmúrios

de Deus a seus eleitos, eram puras

canções de lavadeira ao pé da fonte,

[...]

(1983, p. 310)

Dispensado o céu, ou qualquer proteção externa, e, conseqüentemente seu oposto, o inferno, restaram a terra -- cuja forma é imposta pelo trabalho e desejo humanos, como o jardim, a fazenda, o bosque, o parque -- e o ar, que na fazenda quer dizer as estações do ano, o clima propício para se plantar e colher, mas nesta obra é utilizado como sendo a poesia e seus principais temas universais, o amor, o tempo e a morte.

2.2.1.2 A Terra

Fazendeiro refere-se à terra, elemento concreto que, trabalhada conforme permitem as estações do ano, produz o sustento do corpo humano. “Ar” relaciona-se diretamente à sobrevivência da raça humana. Ainda assim, a expressão “fazendeiro do ar”, por sua riqueza, advinda justamente desse aparente paradoxo, permite outras interpretações.

Adão, termo derivado da palavra “adam”, quer dizer terra. Feito de barro, argila, mistura de terra e água, que dá a liga, constituindo elemento de ligação. Adão teve vida a partir do sopro de Deus. Da vida ao Verbo passaram-se alguns milênios. Mas tudo começou com o elemento terra. A terra é estática. O ar é movimento. O homem pôde levantar-se do chão por conta do sopro divino, do ar.

Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças. Também do chão pode levantar-se um livro,

como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira. (José Saramago, no livro *Levantado do Chão*, apud MENESES, 2010).

Meneses comenta a canção de Milton Nascimento e Chico Buarque, “tematizando os ‘sem-terra’, constante do CD que acompanha o livro de fotografias de Sebastião Salgado, *Terra*,” lançado em 1999 pela Companhia das Letras. Às vésperas do aniversário do massacre em Eldorado dos Carajás, livro e canção mostram que também do chão pode levantar-se uma bandeira. A certa altura, a canção remete a *Fazendeiro do Ar*, quando diz: “Que esquisita lavoura!”. E continua a explorar a imagem drummondiana, com metáforas como: “boi alado”, “celeste curral”, “rebanho nas nuvens”. (MENESES, 2010).

Sem a terra, a mais concreta e a única sólida entre as matérias fundamentais dos filósofos gregos, e somente com o ar, as imagens da canção passam a traduzir a carência absoluta: “Num balanço de rede sem rede/ Ver o mundo de pernas pro ar.”

A canção, intitulada *Levantados do Chão*, descreve um homem do campo sem terra. O absurdo das imagens chega à incongruência: “Choverá laranja? [...] Maná?” Com maná, a inversão irônica se completa, pela alusão ao alimento caído dos céus, em vez de brotado da terra, reforçando a expressão “pernas pro ar”.

Adélia Meneses, no artigo citado, explica que “esses topos do ar substituindo a terra, quando se trata de propriedades rurais, têm uma tradição na literatura brasileira que remonta a Carlos Drummond de Andrade”. E conta que o poeta, “indagado sobre de onde vem o título *Fazendeiro do Ar* de um de seus livros, responde:

Os meus antepassados, inclusive meu bisavô, meu avô e meu pai, foram todos fazendeiros em Minas: quando chegou a minha vez, a fazenda havia acabado. Assim, sem terra, considero-me fazendeiro do ar... Daí o título. (*Fortuna Crítica de Carlos Drummond de Andrade*, Civilização Brasileira, 2ª. edição, 1978, apud Meneses, 2000).

O discurso poético drummondiano opera através de um processo contínuo de transformações e adaptações de imagens. “Esta é uma das chaves do movimento

interno de sua obra. A metamorfose imagística proporcionando estágios diferentes de um mesmo fluxo produz sensação de desenvolvimento harmônico.” (SANT’ANNA, 2008, p.186). Assim, com relação ao elemento terra, também vamos encontrar o solo que não é fazenda, mas a última morada do ser humano. Nesse sentido, Drummond nos dá o poema “Cemitérios”.

De fazenda a sepultura, passando pela lembrança de sua terra natal, qualquer que seja seu significado, a palavra “terra” na obra de Drummond constitui meio precioso de ligação com os antepassados. Em *Fazendeiro do Ar*, os versos abaixo exaltam esse elemento fundamental de sua poesia, que aparece até na obra pertencente à sua fase de maior abstração.

[...]

*Terra a que me inclino sob o frio
de minha testa que se alonga,
e sinto mais presente quanto aspiro
em ti o fumo antigo dos parentes,
minha terra, me tens e teu cativo
passeias brandamente:
como ao que vai morrer se estende a vista
de espaços luminosos, intocáveis:
em mim o que resiste são teus poros.*

[...]

(“Elegia”, 1983, p. 317)

A terra, substância universal, matéria primeira separada das águas, segundo o *Gênesis*, é símbolo da função maternal, símbolo de fecundidade e regeneração. Dá e rouba a vida. “Prostrando-se sobre o solo, Jó exclama: *Nu saí do seio materno, nu para lá retornarei* (I, 21), identificando a terra-mãe com o colo materno.” A terra dá à luz todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo (Ésquilo, *Coéforas*, 127-128, *apud* CHEVALIER e GHHBRANT, 1982, p.879). Seguindo a teogonia de Hesíodo, a terra (Gaia) pariu o Céu (Urano), que deveria cobri-la em seguida, para fazer nascerem todos os deuses. Revelando-se a

terra como a origem de toda a vida, foi-lhe conferido o nome de *Grande Mãe*. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982).

A terra fértil e a mulher são comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita de frutos e aleitamento. A expressão “terra santa” se aplica, para os judeus e cristãos, à Palestina, mas ela admite homólogos, segundo aqueles autores, em outras tradições, ou recebe outros nomes, como “Terra dos Santos”, “dos Bem-Aventurados”, “Terra da Imortalidade”, correspondendo, em todos os casos, ao centro do mundo particular de cada tradição, ao próprio reflexo do paraíso terrestre.

A terra definitiva não é estranha à das origens. Esta não abandona seu caráter sagrado. Quando um grupo quer regenerar-se espiritualmente, pratica uma espécie de retorno à terra natal. O mesmo se aplica às peregrinações ao Monte Sião, ao Gólgota, etc. Com esse caráter sagrado e esse papel maternal, “a terra intervém na sociedade como ‘garantia dos juramentos’. Se o juramento é o elo vital do grupo, a terra é mãe e sustento de toda sociedade.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 880).

O ar é o meio próprio da luz, do alçar vôo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre o céu e a terra. A liberdade aérea fala, ilumina, voa. O ser aéreo é livre como o ar e, longe de ser evaporado, participa das propriedades sutis e puras do ar. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 68).

O poema “Escada” vem conformar as imagens de ar e terra em uma escada barroca, que tenta ligar a terra ao céu, como veremos no Capítulo IV. Escada, além de ponte, ainda remete a torre, que evoca imediatamente Babel, a porta do céu, cujo objetivo era restabelecer o eixo primordial rompido entre Deus e os homens. Remete também à travessia, última ascensão da alma em direção às estrelas, com as quais se confundirão, e à barca, contida no poema “Viagem de Américo Facó”. Todos esses símbolos são muito antigos e muito contemporâneos.

2.2.2 O Tempo, a Morte e a Poesia

Entende-se aqui por tempo tanto o conceito fenomenológico de Bachelard, quanto o conceito de duração bergsoniana. O tempo como linearidade, ou seja, o tempo que constitui o passado e, portanto, a história, ou o tempo como percepção do instante, ou seja, o instantâneo de que trata a fenomenologia bachelardiana, podem ambos estar contidos nos poemas de *Fazendeiro do Ar*.

Em seu primeiro livro de prosa, *Confissões de Minas*, de 1944, Drummond explica logo na introdução:

[...] se a poesia é uma linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve este último. (*Apud* TELES, 1989, p. 224).

Cabe notar também que o oposto de instantaneidade é durabilidade, e não perpetuidade, cujos sinônimos seriam eternidade, perenidade, imortalidade. Esses últimos levariam à oposição de mortalidade, perecibilidade, transitoriedade. Além disso, convém salientar a condição do tempo como intervalo, o que remete às palavras entremeio, ínterim, intermissão, intermitência, interstício, interregno, entreato, entretanto, e outras, similares, todas demonstrando um espaço de tempo “entre”.

E esse é o espaço que fica entre a terra e o céu, entre o físico e o espiritual, o espaço que a religião, a escada, a torre, os símbolos mais antigos vêm tentar preencher.

E esse é também o momento de vida do *gauche* nesta obra: o lusco-fusco. Entre o dia e a noite, é a hora do lusco-fusco, hora em que não se distingue com clareza nem os objetos, nem as cores. Ainda não chegou a noite, mas o dia terminou. Essa é a hora da qual fala o poeta em “Anoitecer”, de *A Rosa do Povo* (*desta hora tenho medo*). No decurso da vida, essa hora corresponde ao período

entre a maturidade e a velhice, à idade da madureza plena, na qual o minuto seguinte pode não ser mais a continuidade desse estado, mas o início de outro, desconhecido.

De uma ou de outra maneira, tempo indica perda. Por mais óbvio que seja o entendimento de que o tempo passa, esse entendimento não é correto. Tempo é conceito abstrato. O tempo não passa; quem passa somos nós. Enfrentar tal fragilidade é particularmente doloroso para o ser humano. Na cultura ocidental, todos os esforços são gastos na procura da eterna juventude. Sobre o assunto são construídas verdadeiras catedrais teóricas, filosóficas e religiosas, possibilitando todo tipo de explicação sobre vida e morte. Isso corrobora a afirmação de que, para os seres humanos, tempo indica perda.

O futuro do homem é a morte; nesse sentido, o oposto do nascimento. Mas pode ter seu significado ampliado para morte em vida, morte a cada instante, e todas as implicações do interminável discurso sobre finito *versus* infinito, além de sua consequente ressurreição e novamente morte, num ciclo que se repete interminavelmente ao longo da existência. Mas qualquer morte, mesmo a transitória, assim como o tempo, sempre indicará perda.

Carlos Drummond de Andrade reflete nessa obra sobre a passagem inclemente do tempo, a perda por conta do tempo, a morte em oposição à vida e a morte enquanto perda. Em muitos poemas, a passagem do tempo evoca a da pessoa pela vida. Expressas de maneiras variadas, ambas as ideias – tempo e morte –, e a consequente perda que acarretam, perpassam a maioria dos poemas de *Fazendeiro do Ar*, seja direta, seja indiretamente. Às vezes, o tempo, a perda e a morte parecem imbricados.

O eu lírico é cético, não há como apoiar-se nem mesmo em Deus ou em deuses. Forças alheias ao próprio ser não contam para ele (*Quero de mim a sentença/ como, até o fim, o desgaste/ de suportar o meu rosto*. “Habilitação para a Noite”). Questiona também a natureza da poesia e até sua importância na vida. Mas

no fim é o que lhe resta e por meio da qual pretende entender os mistérios da vida e de si mesmo.

Os poemas de *Fazendeiro do Ar* não trazem respostas prontas (*De que se formam nossos poemas? Onde?* “Conclusão”). Já havia dito que não servem de escape para sua irritação (“Oficina Irritada” de *Claro Enigma*). Sabe que, nesse caos em que se encontra, eles apenas o salvam de ficar mudo. Paradoxalmente, como quem não quer jogar todas as fichas no pessimismo, busca no tempo algum valor, um minuto de valor, para suas obras e para sua vida. Em “Canto Órfico” reconhece que, se há algo em sua vida que pode fazer alguma diferença, esse algo é a poesia (*Orfeu [...] / só de ousar-se teu nome, já respira / a rosa trismegista, aberta ao mundo.* “Canto Órfico”).

A poesia tem sobretudo o dom de trazer o tempo de volta. Através da recordação (*cordis*: coração; recordação: reter no coração) e do devaneio ela visita familiares, amigos, amores. A poesia drummondiana deleta o tempo e o espaço e transporta o eu lírico para outras eras (*Lembras-te, carne?* “Escada”). Sua poesia alada é triste (*O canto é branco, / foge a si mesmo, vãos! palmas lentas / sobre o oceano estático: balanço* “Orfeu”) porque está impregnada dos temas relativos à passagem do tempo, à morte e à poesia. Vejamos mais exemplos de como esses temas são tratados na obra.

A) *Habilitação para a Noite*

O próprio título indica uma preparação para a perda ou para a morte. Os sentidos – a visão, o olfato -- se deterioram. Há o propósito de enfrentar o desgaste do tempo com recursos internos ao eu lírico, mas há dúvida sobre se ele conseguirá atingir esse objetivo (*E não quero ser dobrado [...] Quero de mim a sentença*). Com o verbo “querer”, tudo se instala no âmbito do desejo. As únicas certezas são a noite, que parece infinita, e o tempo, que é contado a conta-gotas. A vista vai baixando como se viesse o sono, símbolo da morte. A terra não perde o brilho, mas o lume, termo mais ligado a candeieiro, vela, tocha, símbolos da precariedade da vida, meios provisórios de se fazer luz na escuridão. A vista, além de pouca, é

embaçada. E não é o dia que perde o lume, como se esperaria pela contraposição com a noite (sono, vela), mas é a terra. Uma terra sem adjetivos, para não limitar sua amplitude. O lusco-fusco do dia, véspera da noite, é também o lusco-fusco da vida, quando a certeza é a do tempo a fugir e a da morte a se aproximar. O uso da palavra “noite”, “sono”, no sentido de morte, vem dos primórdios da linguagem oral, assim como “luz”, no significado de vida.

*“Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?”*

*“Outra noite vem descendo
com seu bico de rapina.”*

*“Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.”*

B) No Exemplar de um Velho Livro

Aquilo que foi guardado no exemplar de um velho livro não ressoa mais no ser do *gauche*. O tempo passou; o eu lírico não é mais o mesmo. O fato de se atormentar indica que há a consciência de que não é mais aquele que foi no passado. O retorno do tempo verbal ao presente tenta dar ideia de continuidade, de reforço da permanência do ontem no hoje, tornando, pelo paradoxo, mais intensa a ausência desse “sentimento que não punge” mais.

A atitude de guardar as coisas é característica da época de 1950, quando o mundo havia recém experimentado o racionamento de alimentos e a falta de produtos, por causa da guerra, e quando os objetos ainda não eram tão facilmente descartáveis. O poeta aplica essa atitude aos sentimentos, quer retê-los, mas é inútil.

A construção poemática joga com os tempos verbais. Há repetição do tempo passado (havia/era/eram/era/eram) contraposto à conclusão do poema, que se dá no presente. No passado estão as três primeiras estrofes; no presente, apenas a última. Ou seja, o passado se faz mais presente que o presente. O eu lírico se detém, assim, em remexer seus guardados.

*“o que havia de inquieto
por sob as águas calmas!”*

*“e um grave sentimento
que hoje, verão maduro,
não punge, e me atormento.”*

C) Brinde no Banquete das Musas

O poema descreve um banquete onde estão presentes as Musas, as nove divindades que orientavam as artes na Grécia antiga. Nesse banquete, faz-se um brinde à poesia *“que recomeças/ de outro tempo, noutra vida”*.

Embora não se cante tanto a necessidade de sua finitude para prover seu renascimento, a poesia também faz parte do ciclo nascimento/morte. Esse ciclo ocorre no poeta, no movimento das escolas literárias e no conceito de obra de arte. No poeta, o processo de criação apoia-se, por exemplo, na renovação do sentimento de vida e morte e na suspensão da certeza. No movimento das escolas literárias, a poesia sempre sofre questionamentos para fixação de novas e negação de velhas formas. O conceito de obra de arte, por seu turno, sempre está sujeito a alterações: atualmente, o belo abrange o “câncer” de um verso.

“poesia, canção suicida”

*“em teu regaço incestuoso,
o belo câncer do verso.”*

“Poesia, morte secreta.”

D) Domicílio

O poema descreve a explosão demográfica e a intensa urbanização ocorrida após a guerra. Descreve o contraste entre o mundo que o eu lírico habitava até então e a selva de pedra do seu atual domicílio. Mesmo assim, sua cidade natal (província) *“outra cidade fora da cidade”*, vai subindo (surgindo na memória) como se tivesse sido fígada por um anzol, elidindo tempo e espaço. O problema de existir passa a ser um problema de usar (*problema de existir, amor sem uso*). Na metrópole, a *“saudade de nós mesmos”* é *“inconsciente”* e as crianças colhem notícias na maresia sobre a *“vida por viver”*. O eu lírico parece rezear reviver o passado, formalizar sua história. Uma sensação de perda percorre todo o poema.

E) O Quarto em Desordem

O narrador derrapa ao encontrar o amor na *curva perigosa dos cinqüenta* anos. Um amor na quinta-essência da palavra e que, *mudo/ de natural silêncio já não cabe/ em tanto gesto de colher e amar*. Um amor que, para utilizar uma expressão de Fernando Pessoa, se apoia na *ausência de amanhã* (PESSOA, 1985, p.342). Nesse contexto, a própria relação de amor, diferentemente do que então se acreditava nos chamados “anos dourados”, contém sua morte.

O poema parece zombar da noção romântica do amor, utilizando rimas pobres (*dor/flor/amor*) e imagens comuns (*curva perigosa dos cinquenta, cavalo solto pela cama*). Um tipo de zombaria que, como a comédia, contém em si uma tragédia.

F) Retorno

Essa é uma canção sobre o retorno no tempo. O eu lírico tem dificuldade de se reconhecer na pessoa em que se transformou.

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

*Sou eu ardendo em mim, sou eu embora
não me conheça mais na minha flora
que, fauna, me devora quanto é pura.*

Vale notar que, nas duas primeiras estrofes, está a ideia de que, se não fosse a memória, a existência humana poderia ser considerada eterna.

G) Conclusão

O soneto, nas primeiras estrofes, diz o que não é poesia. Remete o leitor à magnífica “Procura da Poesia” de *A Rosa do Povo*, onde o eu lírico adota postura idêntica de negar que certezas e definições possam constituir poesia. Diante das perguntas *De que se formam nossos poemas? Onde?* pode-se pensar por um momento que até a poesia se esvai com o tempo.

*Que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?*

Na conclusão acima, a palavra “ressentido” contém duplo sentido. Além de alguém magoado, ofendido, pode também significar “sentir de novo” (re+sentido): a poesia, ao lançar mão da memória, provoca, sim, um re+sentir. Tudo o mais são nuvens, uma vez que “nada” existe objetivamente. O poeta brinca, de propósito, com o valor das palavras “ressentido” e “nuvem”, obtendo um contraste singular entre um ser ressentido (que reage, em vez de agir) e as nuvens (que não respondem a nenhuma lei de ação e reação).

H) A Distribuição do Tempo

Este soneto trata do tempo – espinho, agulha, lança fina, *a nos escavar na praia imensa* --, invencível até mesmo para sofismas de amor. O eu lírico reconhece que a esperança em um minuto é mínima, depois do que restará a *mansa decisão entre morte e indiferença*. Mesmo assim, barganha com o tempo por mais um minuto para ele e para suas obras. De minuto em minuto, tenta manipular a duração do tempo.

1) Viagem de Américo Facó

Duas surpresas nos aguardam neste poema. Primeiro, o eu lírico, que se encontra à margem do rio -- travessia entre vida e morte – imagina a outra margem, onde se encontra o poeta amigo. Facó lhe ensina *a arte de bem morrer, fonte de vida*. Apenas rápida menção é feita à barca que faz a travessia. A surpresa se deve às poucas vezes em que Drummond aborda o tema da vida após a morte.

A segunda refere-se ao fato de o soneto concluir com um hino à poesia. E a surpresa debita-se à conta das raras vezes, na obra *Fazendeiro do Ar*, em que o poeta deixa transparecer a possibilidade de surgir do caos (desacorde humano) a poesia:

[...]
*uniste o raro ao raro, e compuseste
 de humano desacorde, isento, puro,
 teu cântico sensual, flauta e celeste.*

Outro momento em que essa ideia aparecerá na obra é em “Canto Órfico”, na menção à rosa trismegista.

Os poemas como este, denominados “elegíacos”, são uma maneira de acreditar na presença em nós daqueles que já partiram. Esse seria um jeito de sentir a presença dos amigos, uma espécie de continuação da vida após a morte. Apenas com a morte do poeta, que os mantém vivos na memória, os amigos realmente partiriam.

M) *O Enterrado Vivo*

Uma série de opostos e contrastes tenta amenizar a anáfora no início de todos os quatorze versos desse soneto de ritmo monocórdio. O tempo implacável – talvez o relógio, pela batida insistente, contínua – aprisiona o eu lírico numa vida que, por si mesma, é repetitiva até no que deveria ser novidade: os opostos e contrastes. Todo o poema serve de ilustração ao título.

N) *Cemitérios*

Divide-se o texto em cinco poemas sobre cemitérios e mortos. O primeiro, *I - Gabriel Soares*, dispõe sobre o enterro do eu lírico da forma mais pragmática possível: o vivo escolhe o funeral, na capela-mor de São Bento, a ser realizado ainda que seu corpo não esteja presente. O segundo, *II – Campo-Maior*, conforme já mencionado, descreve como os mortos do Jenipapo estão abrigados, pois têm um telheiro que os protege na ruína campeira. Diferentemente do eu lírico, que se supõe estar “na ruína campeira”, sofrendo chuva e sol.

O terceiro, *III – Doméstico*, relata o efeito cruel da passagem do tempo nos seres: *O cão enterrado no quintal / Todas as memórias sepultadas nos ossos*. O verdadeiro funeral, então, seria o das memórias. Além disso, há tantas novidades no mundo que o cão pode se tornar “um bicho daquele tempo”. O narrador parece ser a criança dona do quadro com a figura do cão.

O quarto poema, *IV – De Bolso*, parece uma brincadeira: leva o leitor a pensar que o eu lírico caminha de banda porque leva os mortos do lado esquerdo do corpo (coração). O título, porém, pode indicar que os leva no bolso esquerdo, como se fossem uma anotação. O fato de mencionar a palavra “bolso” vincula familiares e herança, significação separada apenas por uma preposição (“de” em vez de “no”). No fim, este poema remete a outro, “No Meio do Caminho”: talvez seus mortos sejam, na verdade, a pedra no meio do caminho.

Do lado esquerdo carrego meus mortos.

Por isso caminho um pouco de banda.

Em “Canto Órfico”, por pouco a poesia também não sobrevive (*Orfeu, dividido, anda à procura/ dessa unidade áurea, que perdemos*). Finalmente, os poemas “Escada” (“*Ai, nada mais restara*”) e “Elegia” (“*como ao que vai morrer se estende a vista*”) contêm o epicentro da obra relativamente a esses temas.

As imagens desses poemas, impregnadas de tristeza, às vezes de angústia profunda, mas não de revolta, serão reforçadas pelas metáforas, objeto de estudo do Capítulo III.

2.2.3 As Imagens Míticas de *Fazendeiro do Ar*

2.2.3.1 A Imagem Mítica de “Canto Órfico”

Para os gregos, a poética deriva do verbo “poéin”, que significa em sua origem, “fazer”, “fabricar”. Indica a realização de uma obra exterior ao sujeito que a produz. Da palavra “fazer” deriva o substantivo fazendeiro. De fazer, deriva também a poética, a poesia. A metapoesia é tema privilegiado de *Fazendeiro do Ar*. Mas as imagens míticas não são comuns nos poemas de Drummond. Daí a especial atenção, aqui, a “Canto Órfico”.

Na realidade, o terceiro período do estilo drummondiano, conhecido também como neoclássico, não se apoia no emprego da mitologia greco-romana. “Canto Órfico” parece uma nota isolada no quarteto dos volumes “existenciais” (*Novos Poemas, Claro Enigma, Fazendeiro do Ar e A Vida Passada a Limpo*).

Além disso, o poema, pertencente a uma fase entre cujas características está a ausência quase absoluta da história (em contraste com *A Rosa do Povo*, por

exemplo), representa a metapoética drummondiana sob uma perspectiva histórica. Suas imagens asseguram a densidade da reflexão sobre o estado histórico da palavra de Orfeu.

*A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou no movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.*

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

Conforme MERQUIOR (1976, p.175):

A questão da palavra poética é colocada em termos de “história da cultura”: para dizer o mundo, nosso tempo busca a unidade perdida. O “desencanto do mundo”, em que Max Weber viu um dos sintomas fundamentais desta racionalização da vida que define os tempos modernos, só deixou aos homens, cegos e isolados, a nostalgia da plenitude. A única presença do universo em nós é a lembrança já antiga de sua ausência –

*...E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós...*

Ainda segundo o crítico, essa “poética epocal”, escrita no mais rigoroso estilo “puro”, desvela melhor que qualquer outro poema do quarteto as intenções filosóficas do “modernismo classicizado” de seu autor.

O “Canto Órfico” é a tematização do fundamento *histórico-cultural* do lirismo “existencial” de Drummond. De resto, a própria extensão do poema, assim como o seu léxico, colocam-no naturalmente ao lado das duas elegias mais desenvolvidas e mais estruturadas do quarteto: “Elegia” e “Nudez”, em estrofes irregulares, ao mesmo tempo em que se mantém próximo do grande texto epistemológico de *Claro Enigma*, “A Máquina do Tempo”.

Juntos, estes quatro poemas articulam o eixo principal da produção filosófica de Drummond, eixo cujo suporte maior é a segunda coletânea-microcosmo do poeta, *Claro Enigma* (1951), lançada seis anos depois de *A Rosa do Povo*. (MERQUIOR, 1976, p. 180).

Orfeu é personagem de um mito descrito de diferentes maneiras pelos poetas e obscurecido por numerosas lendas. Entretanto, Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência que, com sua lira ou cítara, acalma os elementos desencadeados pela tempestade e enfeitiça plantas, animais, homens e deuses. Graças à magia da música, chega a obter dos deuses infernais a liberação de sua mulher, Eurídice, morta por uma serpente quando fugia das investidas de Aristeu. Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia. Em dúvida, no meio do caminho, Orfeu se vira e Eurídice desaparece para sempre. Orfeu acaba seus dias mutilado pelas mulheres trácias, cujo amor ele desdenhara. Esse mito inspirou certos autores cristãos dos primeiros séculos. Para eles, havia semelhança entre o vencedor das forças brutais da natureza (Dionísio) e o triunfo de Jesus sobre Satã. Dele se originou uma rica literatura esotérica. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 662).

Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como “sedutor em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 662). Mas, no fim, fracassa em trazer dos infernos sua bem-amada. Talvez seja o símbolo do lutador que só consegue fazer o mal adormecer, sem destruí-lo, e morre vítima dessa incapacidade de superar sua insuficiência. Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. Esse ideal transcendente nunca é atingido por aquele que não renunciou radical e efetivamente à sua própria vaidade e à multiplicidade de seus desejos. Simbolizaria a falta de força anímica.

Os autores apresentam uma curiosa passagem, de Jean Servier, que mostra a aproximação da proibição que Orfeu e Eurídice sofreram nos Infernos com certas proibições que cercam o período da lavoura no Mediterrâneo oriental:

Durante o traçado do primeiro sulco, o lavrador deve permanecer silencioso, como também ficam silenciosas as mulheres que fazem o trabalho de tecer, e mudos os homens que cavam a tumba. Ele não pode virar-se, nem andar para trás, assim como os homens de um cortejo fúnebre não podem se virar: forças invisíveis estão presentes, que poderiam ficar feridas com uma palavra pronunciada em vão ou irritadas por terem sido percebidas, furtivamente, por cima do ombro (SERP, 148, *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 663).

A título de conclusão, os dicionaristas afirmam: “Orfeu é o homem que violou a proibição e ousou olhar o invisível.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.663). Nessa explicação dos dicionaristas, vários paralelos se deixam entrever com a obra de Drummond. Duas aproximações sobressaem. A primeira, o fato de estar, na Lira de Orfeu, o poder do encantamento. Orfeu simboliza o artista, o poeta, aquele que, na Antiga Grécia, cantava ao som de sua lira e era capaz de ver o invisível. Nas palavras utilizadas pelos poetas também está o encantamento, como explica Friedrich citando Novalis:

Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. ‘Cada palavra é um encantamento’, uma evocação e um exorcismo da coisa que nomeia. Daí a ‘mágica da fantasia’ e ‘o mago é poeta’, e vice-versa. (FRIEDRICH, 1978, p. 28).

A segunda, por sua vez, diz respeito ao trabalho na lavoura, provavelmente uma das tarefas mais comuns do fazendeiro. Mais uma vez o autor reforça o título da obra, *Fazendeiro do Ar*. Outras comparações permitiriam ressaltar a importância da linguagem, a invisibilidade da hora do lusco-fusco e a existência de forças invisíveis, as quais o poeta *gauche* nega conhecer.

Em “Canto Órfico”, Drummond reflete sobre a “poesia sentimental” de Schiller: poesia da subjetividade, do dilaceramento da alma moderna, separada da natureza, estranha à realidade sensível, refugiada na ideia por falta de integração cósmica. (MERQUIOR, 1976). Nesse sentido, não se pode deixar de registrar as seguintes imagens do poema:

[...]

braços do não-saber. Ó fabuloso

mudo paralítico surdo nato incógnito

*na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.*

[...]

São palavras que descrevem o mundo de onde brota a poesia: do incógnito, dos “braços do não-saber”. Um incógnito nascido na raiz da manhã, assim que nasce o homem, e que, na tarde da vida, quando a linha do céu se esfuma, nos torna estrangeiros, não pertencentes a nós mesmos. Esse incógnito é completo: não fala, não se move e não escuta. É alcançável através do silêncio:

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,

A expressão abaixo reforça o exposto nos primeiros versos do poema, que já provocam estranhamento: a dança que não soa/ a música que deixou de ser palavra/ o canto que se alongou no movimento.

*[...] e mão completa
caminhando surpresa noutra corpo.*

O estranhamento surge também no intrigante paradoxo sobre mobilidade/ imobilidade: é móvel e aérea a palavra poética que voa sobre o oceano estático, mas não tanto (*oceano estático: balanço*). A poesia - asas de uma ave que batem como palmas lentas sobre o oceano – voa. Porém, as asas – palmas – são lentas. O termo “terra” mostra o contraste entre o planeta que gira e seu solo, que é estático. Aqui, a terra, por meio do mar, balança suas formas arredondadas (ancas) e representa, por ser matéria, a certeza da morte.

Pelo fato de ter cor e ser branco o canto surpreende. A simbologia da cor mantém seu valor tradicional. Se não for branco no sentido de ausência de cor, pode ser o branco das nuvens ou o branco das noivas. Seja volátil como as nuvens, ou puro como as noivas, o verso de cor branca é o verso universal, livre de amarras,

mais dinâmico que o mar, embora não tanto quanto gostaria o eu lírico (palmas lentas). Assim é o canto que sobrevive à morte.

[...] *O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.*

BRUNEL (1998, p. 771) cita, no *Orfeu* (1955) do poeta húngaro Sandor Weöres, esta imagem da morte que engendra o canto:

O tambor fúnebre toca, fico para sempre dançando em círculo, um canto enche o vale que meu sangue fertilizou, a vinha encerra o segredo de minha vida eterna.

Por sua vez, o ritmo suficiente, nostálgico, que o poema solicita é aquele que, ou se limita à “nervura das folhas”, ou “compõe no ar, que é todo frêmito, uma espera” assombrada de fustes. Imaginar no frêmito ar as hastes sem folha ou flor, à espera de que essas partes nasçam, e vincular essa imagem ao ritmo suficiente é o que nos propõe o poeta em seus versos.

O poema termina sob uma luz utópica, retomando a figura simbólica da rosa trismegista, tão cara a Drummond (em *A Rosa do Povo*, “A Flor e a Náusea”).

[...]
*Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circumspecto.*

*Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo.*

Como imagens conclusivas, temos o verso antes do canto, o verso universo, latejante no primeiro silêncio, o vazio musical povoado pelo olhar da sibila e a rosa que respira apenas com a ousadia de pronunciar o nome de Orfeu. Como se sabe, a rosa trismegista, na obra drummondiana, é o poema aurilavrado.

Cabe um comentário ao “olhar da sibila, circunspecto”. Sibila é o nome que se dava às lendárias profetisas, das quais a mais célebre foi Cassandra, por quem Apolo se apaixonou. Recusado, Apolo fez com que todas as profecias que ela formulasse fossem falsas. À sibila que profetizava em Delfos, em nome de Apolo, dava-se o nome de Pítia, relativo à serpente píton. Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT (1982), a sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, capaz de se comunicar com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação. Em outras palavras, o intermediário, o que tenta, como o poeta, preencher o intervalo entre a terra e o céu.

Assim, Orfeu, o poeta, como instrumento de uma revelação, aspira à rosa trismegista, à poesia em forma de universo (*verso universo*).

2.2.3.2 A Imagem da Escada

O poder de transformar o caos, não sendo dado à poesia, poderia ser dado ao amor? E a eternidade “intensa” de um amor carismático poderia tornar-nos impermeável à dor da finitude? Um lamento sobre a finitude é o que se encontra em “Escada”, um dos mais belos poemas eróticos do quarteto, segundo MERQUIOR (1976, p.158). Na opinião desse crítico, “Escada” simboliza a ascensão dos amantes à “eternidade” dos instantes mágicos do vivido.

A idealização da existência não é própria do lirismo drummondiano, penetrado de pessimismo e lucidez. Eros não convive com a quietude, embora a todo o tempo aspire a ela. Ao contrário, alimenta seus eleitos com um desassossego profundo e a finitude corroi a obstinação dos amantes. Antes, porém, experimentam uma paixão que os eleva acima do solo. Mas, “como sempre no agnóstico Drummond”, o céu é vazio.

A disposição das estrofes imita a arquitetura de uma escada em espiral e convém aos *enjambements* do poeta. A realidade da experiência erótica é analisada justamente no instante em que o poema revive o ato erótico dos amantes entrelaçados. E a poderosa associação entre o ato sexual e os movimentos de ascensão e queda instala-se a partir de vários níveis.

Esta é a imagem central: a evocação das possibilidades de ascensão e queda tradicionalmente associadas ao amor erótico. Conforme LIMA (1995, p. 128), a escada, em si mesma, “traduz a impressão subjetiva de que o ato erótico contém uma possibilidade de elevação, mas também uma ameaça de destruição.”

O poema “Escada”, como dissemos, vem conformar todas as imagens que tentam ligar a terra ao céu em uma escada barroca. Escada, além de ponte, travessia, remete a torre, que evoca imediatamente Babel, a porta do céu, cujo objetivo era o de restabelecer o eixo primordial rompido entre Deus e os homens.

Relativamente à travessia, a escada simboliza a última e definitiva ascensão da alma em direção às estrelas, com as quais se confundirão. Nesse sentido, só vem reforçar a imagem da barca, contida no poema “Viagem de Américo Facó”:

[...]

*da cinza dos contatos. Desta margem,
diviso, que se esfuma, a esquiva barca,*

*e aceno-lhe: Gentil, gentil espírito,
sereno quanto forte, que me ensinas
a arte de bem morrer, fonte de vida,*

[...]

Não custa reiterar que todos esses símbolos – escada, ponte, torre, barca – há milênios persistem contando a história da humanidade. Os egípcios já utilizavam pirâmides com escadas, a torre de Babel era um zigurate babilônico, a barca, como a de Caronte, encontra-se em várias lendas de todos os tempos e culturas. E a escada de Jacó figura no Antigo Testamento.

A escada também tem sido utilizada em poemas que se tornaram referência para a literatura ocidental. Um exemplo é o *Paraíso*, de Dante (*Vi uma escada de ouro que fulgia*).

Frye inclui a escada no conjunto das imagens apocalípticas, vinculando-a ao Apocalipse bíblico ou livro da Revelação. (FRYE 1973, p. 146). Sob esse prisma, a escada busca um mundo revelador, o céu, instância onde as categorias da realidade assumem a forma do desejo humano. A essa categoria pertence ainda a imagem do caminho, sempre presente na obra de Carlos Drummond de Andrade.

2.2.3.3 Outras Imagens Míticas

As Musas

Encontramos, como vimos, a referência às musas, no título do poema “Brinde ao Banquete das Musas”. Na Grécia antiga, eram filhas de Zeus, protetoras das letras, das artes liberais e ciências, mas especialmente da poesia. Os nomes e áreas que esses seres imaginários presidiam eram: Calíope (poesia épica), Clio (história), Tália (comédia), Urânia (astronomia), Melpômene (tragédia), Erato (poesia lírica ou elegia), Terpsícore (canto e dança), Euterpe (música), Polímnia (ode). Calíope é normalmente considerada a mais importante.

Na literatura, seu objetivo característico é o de ajudar e inspirar os poetas. A posição do poeta que pede inspiração está relacionada com o conceito platônico de poesia. Platão defendia que apenas a poesia épica era digna, porque enfatizava os grandes valores e não a paixão desequilibradora do homem. Além disso, defendia que a poesia é superior, perfeita, bem como sagrada e exterior ao homem. O poeta não seria mais que um veículo da voz de sua musa.

Camões, nos *Lusíadas*, invoca as tágides (ninfas portuguesas) no Canto I e Calíope no Canto III. Homero invoca-as no canto final da *Ilíada*, onde as musas cantam acompanhadas à cítara por Apolo, para alegrarem o banquete dos deuses.

No poema “Brinde no Banquete das Musas”, a poesia é o alimento servido no banquete. De tempos em tempos, ela parece morrer mas depois ressurge, recomeça. O brinde é justamente esse recomeço. Esse movimento cíclico se dá não apenas no transcorrer dos tempos, quanto também no transcorrer da vida do eu lírico (*e o que é perdido se salva...*).

A Estrela

Em “Estrambótico Melancólico”, há o seguinte verso:

[...] *A estrela-d’alva*
penetra longamente seu espinho

[...]

Estrela é fonte de luz. É também uma figura de cinco pontas. Traçada entre o esquadro e o compasso – ou seja, entre a terra e o céu – ela representa o homem regenerado, radioso, uma luz em meio às trevas do mundo profano. Por sua vez, o número cinco, assim como a estrela, também simboliza a perfeição.

A estrela-d’alva, conhecida como estrela da manhã ou planeta Vênus, possui significado especial. De cor vermelha, anunciadora do perpétuo renascimento do dia (princípio do eterno retorno), ela simboliza o próprio princípio da vida. Traz força e renovação. Entre os índios do Sudoeste da América do Norte, a Estrela da Manhã faz parte da Trindade Suprema, juntamente com o sol e a lua. Mas o importante é que, como as pessoas, seu brilho diminui de intensidade. Ela recua e retorna para o lugar de onde veio. Assim como as pessoas, que retornam ao pó, do qual vieram.

Fica claro, porém, que no poema o eu lírico não fala de perfeição. Nem relativamente à estrela, nem ao número cinco. Mantém-se apenas a comparação da figura de cinco pontas com os dedos das mãos. Toda a ênfase recai na penetração do espinho e na totalidade deles (cinco).

3. CAPÍTULO: AS METÁFORAS

3.1 Teoria da Arte e da Poesia

No segundo capítulo, foram estudadas as grandes imagens e os símbolos de *Fazendeiro do Ar*, em conformidade com a teoria bachelardiana.

Vimos que a imaginação permite ao sujeito em devaneio perpassar grandes imagens, presentes nas obras de arte de várias civilizações, em todas as épocas. Para Bachelard, tanto o devaneio quanto a imaginação não estão no campo da racionalização. Assim, ele não concebe imagens como metáforas. Não só porque as metáforas não têm a virtude direta de produzir uma expressão formada no devaneio, como exigem percepção e racionalização, o que não condiz com o estado fenomenológico que o filósofo preconiza. (BACHELARD, 2008, p.89).

A percepção humana, inegavelmente limitada por questões culturais de tempo e espaço, ao tangenciar com a fenomenologia, lega à humanidade o pressuposto de que a perspectiva do conhecer e a verdade que este conhecer alcança não podem ser, senão, relativas. “O reconhecimento da *relatividade da perspectiva* é, simultânea e necessariamente, o reconhecimento da *relatividade da verdade*.” (CRITELLI, 1996, p.13).

Diferentemente de Bachelard, Susanne Langer considera todas as obras de arte como formas perceptíveis, que parecem encarnar alguma sorte de sentimento. (LANGER, s/d, p. 82). Encontra nelas o que chama de “verdade artística”. (LANGER, 2004, p. 258).

Nosso estudo vai, assim, tentando uma aproximação gradual com a produção de metáforas. Das imagens bachelardianas à possibilidade de metáforas racionais

de Langer, complementada com a teoria de Jean Cohen, tentaremos perceber as intenções metafóricas contidas em *Fazendeiro do Ar*.

A concepção de Langer relativamente ao símbolo e seu significado advém da concepção de Cassirer. Segundo ela, a noção de “símbolo” era mais primitiva do que “a de um signo usado em consenso comum para fazer às vezes de um conceito associado; na sua acepção da palavra, um som, marca, objeto ou evento poderia ser um símbolo para uma pessoa, sem que essa pessoa conscientemente lhe alcançasse o sentido”. Esse conceito é também a base da sua teoria do mito. (LANGER, s/d, p. 61).

A maioria dos semanticistas abordou o estudo dos símbolos com vistas ao pensamento discursivo e sua comunicação, ou seja, as funções mais óbvias do discurso. Recentemente, a ênfase dos estudos transferiu-se para a comunicação. Mas, o que importa notar é a relevância que, por isso mesmo, se dá a duas propriedades dos símbolos, comumente tomadas como características essenciais: “a função de *referência*, ou direção do interesse do usuário a algo à parte do símbolo, e a natureza *convencional* da conexão entre o símbolo e o objeto por ele referido, conexão em virtude da qual a referência ocorre.” (LANGER, s/d, p. 62).

Outro aspecto menos óbvio dos símbolos é a *formulação* da experiência pelo processo de simbolização. Segundo Langer, foi Cassirer quem reconheceu o papel que representa a simbolização, ou a expressão simbólica, na formulação de coisas e eventos e na ordenação natural de nosso ambiente como um “mundo”. Essa função formulativa é comum a todos os símbolos, se bem que em alguns seja muito elementar. Qualquer signo – por exemplo, o pequeno ruído que constitui fisicamente uma palavra – por ser convencionalmente *atribuído* a qualquer objeto, evento, qualidade, relação, etc., para significá-lo, confere uma identidade conceitual àquilo que designa. A simbolização dá forma ao objeto. (LANGER, s/d, p. 64).

A percepção da forma surge do processo de simbolização e constitui uma abstração. Como percepção ou abstração, ela é intuitiva, da mesma maneira que o reconhecimento de relações, de instâncias e de significados. Constitui um dos atos

básicos da intuição lógica, e a sua ocorrência típica e primitiva se dá no processo de simbolização.

Como definição de símbolo baseada na função formulativa, por meio da qual alguma espécie de concepção é sempre abstraída de alguma experiência simbolizada, a autora reafirma: “qualquer artifício por via do qual façamos uma abstração é um elemento simbólico, e toda abstração envolve simbolização.” (LANGER, s/d, p. 64).

Langer, porém, reconhece que a abstração é um processo que admite graus e fases incompletas. No caso das obras de arte, que têm *sentido (import)* mas não *significado (meaning)* genuíno, elas são “quase símbolos”, uma espécie diferente de símbolo, pois não indicam, para além de si mesmas, algo que a partir de então se tornaria conhecido à parte do símbolo, nem são tampouco estabelecidas por convenção. É a sua poderosa articulação formal que nos capacita a perceber a forma em seu caso singular.

3.1.1 A Arte, segundo Langer

A arte, em seu sentido genérico, que abrange pintura, escultura, arquitetura, música, dança, literatura, drama e cinema, pode ser definida como a prática de criar formas perceptíveis expressivas do sentimento humano. “Perceptíveis”, e não “sensórias”, porque algumas obras de arte se oferecem mais à imaginação do que aos sentidos exteriores.

“Sentimento” (*feeling*), para Langer, tem um significado mais amplo do que o encontrado na psicologia, ou mesmo no discurso ordinário, onde às vezes significa sensação, às vezes sensibilidade, às vezes emoção ou uma atitude emocional direta, ou mesmo nossa condição geral, mental ou física, quando nos sentimos bem ou mal, melancólicos ou um tanto alegres.

“A palavra, como aqui a uso, ao definir Arte como criação de formas perceptíveis expressivas do sentimento humano, compreende todos esses significados, aplica-se a tudo quanto possa ser sentido. (LANGER, s/d, p. 83).

Langer esclarece também o significado de “forma”, e mais particularmente de “forma expressiva”, porque envolve a própria natureza da arte e sua importância cultural. Por exemplo, a “forma do soneto” não é o que se visa aqui. Explica a autora:

Emprego a palavra num sentido mais simples, que ela tem quando se diz, numa noite nevoenta, que se vêem formas vagas moverem-se por entre a bruma; uma delas emerge claramente e é a forma de um homem. As árvores têm formas gigantescas; fios de chuva traçam formas sinuosas na vidraça. Os fios não são coisas fixas; são formas de movimento. Quando observamos mosquitos a traçarem círculos no ar, ou bandos de pássaros a revoltearem, estamos vendo formas dinâmicas – formas produzidas pelo movimento. (LANGER, s/d, p. 84).

É nesse sentido de aparecimento à nossa percepção que uma obra de arte constitui uma forma. Pode ser uma forma permanente, como a de um vaso ou um quadro, ou uma forma transiente, dinâmica, como a de uma melodia ou uma dança, ou ainda uma forma sugerida à imaginação, como a passagem de eventos puramente imaginários, aparentes, que constitui uma obra literária. Mas é sempre um todo perceptível, com identidade própria. Como um ser natural, tem um caráter de unidade orgânica, autossuficiência, realidade individual. E é como aparência que uma obra de arte é boa, má ou apenas medíocre – enquanto aparência, não enquanto comentário de coisas além de si própria.

A palavra “expressão” possui dois significados principais. Num sentido significa “auto-expressão” – dar vazão a sentimentos. Nesse sentido, relaciona-se a um sintoma do que se sente. A “auto-expressão” é uma reação espontânea a uma situação real e presente; indica o estado físico e mental em que a pessoa se encontra, assim como as emoções que a estimulam.

Em outro sentido, porém, “expressão” significa a apresentação de uma ideia, usualmente pelo emprego próprio e adequado de palavras. Mas o artifício pelo qual se apresenta uma ideia constitui para Langer o que chamamos símbolo, não

sintoma. Destarte, uma palavra é um símbolo, como também o é uma combinação significativa de palavras.

A linguagem formula ideias novas, assim como comunica ideias velhas, de modo que todos acabam por conhecer muitas coisas acerca das quais meramente leu ou ouviu falar. A expressão simbólica estende o nosso conhecimento para além do campo da nossa experiência real.

Se uma ideia é claramente transmitida por meio de símbolos, dizemos que está bem expressa. Uma pessoa pode trabalhar longo tempo para dar ao seu enunciado a melhor forma possível, para acertar com as palavras exatas sobre o que deseja dizer, e para levar o seu relato ou argumento o mais diretamente possível de um ponto a outro. Mas um discurso assim elaborado não constitui decerto uma reação espontânea. Dar expressão a uma ideia é obviamente diferente de dar expressão a sentimentos. Narrar uma história coerentemente implica “expressão”, que não é “auto-expressão”, mas pode ser chamada de “expressão conceitual”. (LANGER, s/d, p. 85).

A linguagem é nosso principal instrumento de expressão conceitual. O que podemos dizer é, na verdade, o que podemos pensar. As palavras constituem os termos do nosso pensamento, bem como os termos em que apresentamos os nossos pensamentos, porque expõem os objetos do pensamento ao próprio pensador. Antes de a linguagem comunicar ideias, ela lhes dá forma, torna-as claras e, na verdade, faz com que sejam o que são. A linguagem confere à experiência exterior a sua forma e a torna definida e clara.

Há, contudo, uma parte importante da realidade que é inacessível à influência formativa da linguagem: o domínio da chamada experiência interior, a vida do sentimento e da emoção. A linguagem não ajuda a fazê-los concebíveis e a maioria das pessoas não pode conceber coisa alguma sem o andaime lógico das palavras. A inaptidão da linguagem para transmitir a experiência subjetiva é assunto mais fácil de entender para lógicos do que para artistas. Mas o essencial está em que a forma da linguagem não reflete a forma natural do sentimento, de modo que não podemos

conceber quaisquer conceitos amplos do sentimento com a ajuda da linguagem comum, a linguagem discursiva. As palavras por via das quais referimos o sentimento somente nomeiam espécies muito gerais de experiência interior. Mas não existe linguagem, por exemplo, que descreva exatamente como uma alegria difere, às vezes radicalmente, de outra. A natureza real do sentimento é algo que a linguagem como tal – como simbolismo discursivo – não pode exprimir. (LANGER, s/d, p. 86).

O sentimento humano possui um intrincado padrão dinâmico de tensões e resoluções indeterminadas e organicamente interdependentes, um padrão de cadência e ativação quase infinitamente complexas. A ele pertence a gama toda da sensibilidade – o sentido do pensamento intenso, atitudes mentais e disposições motoras. Essas são as mais profundas regiões que subjazem à superfície da emoção e tornam a vida humana uma vida de sentimento.

Para Susanne Langer, esse padrão dinâmico é que encontra expressão formal nas artes. E é como formulação de sentimento para a nossa concepção que propriamente se diz que uma obra de arte é expressiva. A função primordial da arte é objetivar o sentimento de modo que possamos contemplá-lo e entendê-lo. É a formulação da chamada “experiência interior”, da vida “interior”, que é impossível atingir pelo pensamento discursivo. Através da arte podemos conceber o que sejam vitalidade e emoção. (LANGER, s/d, p. 87).

Uma obra de arte expressa um sentimento que não é separável da própria expressão da obra. Falamos do sentimento *de* ou do sentimento *em* uma obra de arte, e não do sentimento que ela significa. A obra de arte apresenta algo como uma visão direta de vitalidade e emoção, permitindo o conhecimento da realidade subjetiva.

As artes com que convivemos formam nossa experiência emotiva. Cada geração possui seus estilos de sentir. “Uma época freme, enrubesce e desmaia, outra fanfarreia e outra ainda mostra sublime e universal indiferença.” (LANGER, s/d, p.87). Esses estilos de emoção real não são insinceros. São em grande parte

inconscientes – determinados por muitas causas sociais, porém *moldados* pelos artistas, geralmente pelos populares artistas da tela, pela *jukebox*, pela vitrina e pela revista ilustrada.

Essa influência da arte sobre a vida dá-nos um indício da razão por que um período de florescimento das artes é capaz de conduzir a um avanço cultural: tal período formula uma nova maneira de sentir. Sugere também outra matéria à reflexão: que um generalizado descaso pela educação artística equivale a um descaso pela educação do sentimento. Susanne Langer crê ser esse o próprio cerne da educação pessoal.

Existe uma outra função das artes que não favorece tanto o avanço da cultura quanto a sua estabilização – uma influência sobre vidas individuais. Essa função é o inverso e o complemento da objetivação do sentimento, a força propulsora da criação em arte: é a educação da visão, que adquirimos ao contemplar, ouvir ou ler obras de arte – o desenvolvimento do olho artístico, que assimila visões ordinárias ou sons, movimentos ou eventos à visão interior, e confere expressividade e importância emocional ao mundo. Sempre que a arte colhe um motivo da realidade, ela o transforma numa peça de imaginação, e preenche de vitalidade artística a sua imagem. O resultado é impregnar-se a realidade comum com a expressividade da forma criada. Isso é a objetivação da natureza, que torna a própria realidade um símbolo da vida e do sentimento. Assim, as artes não só objetivam a realidade subjetiva, como também subjetivam a experiência externa da natureza.

A imaginação, para Langer, talvez seja a maior força que atua sobre os nossos sentimentos. O que realmente acontece é, para o ser humano, apenas uma pequena parte da realidade; a maior parte é o que ele imagina, em conexão com o que vê e ouve no momento. (LANGER, s/d, p. 132).

No centro da experiência humana está sempre a atividade de imaginar a realidade, conceber sua estrutura através de palavras, imagens ou outros símbolos, e anexar a ela as percepções reais à medida que surgem – isto é, *interpretando-as* à luz das ideias gerais, usualmente tácitas. Esse processo de interpretação em sua

maior parte ocorre de modo inconsciente. Em vez de termos sensações e julgá-las significativas da existência de coisas e eventos, na verdade *percebemos coisas e acontecimentos* e nos tornamos diretamente conscientes de “fatos”.

Toda a estrutura intelectual de espaço e tempo, coisas e propriedades, mudanças, causa e efeito, e assim por diante, está implícita no modo como usamos os sentidos. A percepção de relações, conexões e especialmente de significado ocorre através das vias dos sentidos; esta espécie de percepção é a *intuição lógica* contida na experiência humana. Isso se reflete nas maneiras como as pessoas usam as palavras (a “sintaxe” de sua língua particular), das quais há variedades, mas todas as variedades de sintaxe servem para formular *proposições*, e dão origem ao discurso e ao raciocínio discursivo. Toda a nossa experiência – prática, ética ou intelectual – erige-se sobre uma base lógica, intuitivamente construída, conhecida como senso comum.

A capacidade da linguagem de acompanhar a expansão da experiência humana através do longo curso da história reside na tendência das palavras de significar mais do que designam ou diretamente simbolizam, pois elas tendem a simbolizar indiretamente *tudo aquilo de que a sua própria significação direta possa ser símbolo*.

A palavra “luz”, por exemplo, designa um fenômeno físico que percebemos com os olhos, mas a mesma luz constitui um símbolo, tão velho quanto o mundo, de conhecimento, inteligência, razão, intuição lógica, e também de uma vasta classe de sentimentos – alegria, alívio, amor e exaltação religiosa. A palavra “luz” adquire todos os significados que a própria luz habitualmente simboliza, na qualidade de significados metafóricos, o que se dá tão naturalmente que, ao estudar a história das palavras, é impossível decidir qual o significado mais antigo, se o físico, o emocional ou algum outro.

Max Müller, filósofo do século XIX, chamou ao significado físico de “metáfora de raiz”, dando por estabelecido que as palavras originariamente significam objetos e ações físicas, tal como significam de imediato para nosso senso comum. Todavia,

a verdade provavelmente é que, no seu primeiro sentido, a palavra tivesse todas as concepções que hoje consideramos como seus diversos significados, que esses não fossem diversos e sim que tivessem se separado aos poucos de uma matriz de significação vaga e ampla, a um tempo física e emocional, mais sentida que compreendida. A luz do dia era talvez experimentada como alegria e a noite como aflição, antes que algum pensador primitivo compreendesse que luz é uma coisa e alegria outra, escuridão uma coisa e aflição outra.

A metáfora de raiz é a imagem transmitida pela palavra, e essa imagem talvez signifique um sentimento, um ato, um objeto, ou mesmo uma personalidade ou lugar. Toda sorte de coisas pode aparecer *nessa imagem*, pode ser *imaginada sob essa forma*. A essência da mentalidade humana é o uso de imagens, não como simples traços mnemônicos, mas como símbolos que podem ser elaborados livremente, compostos e tratados como quadros mentais das mais diversas experiências, vale dizer: a capacidade de ver uma coisa em outra.

Porque vemos uma coisa em outra – a vida na chama da vela, a morte no sono, o tempo no rio a correr – uma vasta multiplicidade de experiências compõe o nosso mundo. Nossa visão simbólica é o que confere a tal mundo a sua unidade fundamental, mais profunda que a unidade de seu encadeamento causal – a gnomônica “semelhança na diferença”.

A maioria das coisas não possui conexões causais óbvias. “As coisas apenas acontecem no momento em que acontecem, e poderiam ter sido de outro modo.” (LANGER, s/d, p. 139). Se as pessoas acreditam que elas têm causas, essas têm de ser aprendidas ou admitidas por fé. O que vemos, porém, é que as coisas mais diversas repetem algumas formas fundamentais, razão pela qual se podem usar eventos familiares como modelos para entender eventos novos e objetos tangíveis como símbolos de realidades intangíveis. Isso auxilia a pessoa a haver-se de duas maneiras em seu mundo: tornando concebíveis grandes e remotos aspectos ou partes desse mundo e dando um valor simbólico a seus conteúdos mais simples.

Langer acredita que a importância das coisas do cotidiano, a reflexão de uma ordem cósmica na ordem da vida comum, é o que erige a imagem do mundo de uma pessoa, o quadro em que suas crenças, dúvidas e juízos fazem sentido. Mas não é apenas a unidade da natureza que se deve à capacidade de pensamento simbólico (o qual constroi espontaneamente modelos e metáforas conceituais a partir de objetos sensórios). As ideias sobre qualidades morais também parecem ter sido alcançadas com o auxílio de uma imagética concreta. A expressão de valores é tão sistematicamente metafórica que palavras como “alto” e “baixo”, “reto” e “torto” têm mais uma conotação moral do que geométrica. E o mesmo se dá com a concepção de funções e qualidades intelectuais.

Ainda mais: todo discurso envolve dois elementos, respectivamente, o contexto (verbal ou prático) e a novidade.

A novidade é o que o locutor está tentando salientar ou expressar. Para este propósito, usará qualquer palavra que lhe sirva. A palavra pode ser adequada, ou ambígua, ou mesmo nova; o contexto, visto ou declarado, a modifica e determina exatamente o que ela significa. (LANGER, 2004, p. 143).

Ao faltar-lhe uma palavra precisa para designar a novidade, o locutor recorre à *analogia lógica*: “o contexto evidencia que ele não pode estar significando a coisa literalmente denotada, e precisa indicar outra coisa simbolicamente”. E conclui: “seja tomada em sentido literal, seja em sentido metafórico, [a palavra, a expressão] tem de ser determinada pelo contexto”. (LANGER, 2004, p. 144).

Uma vez que o *contexto* de uma expressão nos diz qual o seu sentido – se devemos tomá-la literal ou figurativamente, e como, no último caso, cumpre interpretá-la – segue-se que o próprio contexto precisa ser sempre expresso literalmente, porque não dispõe, a seu turno, de um contexto para lhe suplementar e definir o nexos.

Toda ideia ou experiência nova provoca antes de mais nada uma expressão metafórica. Quando a ideia se torna familiar, a expressão “desbota” para um novo uso literal do antigo predicado metafórico, um uso mais geral que o anterior. É assim que ocorrem as primeiras “aventuras de abstração consciente” do ser humano. Os

símiles espontâneos são nosso primeiro registro de *similaridades* percebidas. (LANGER, 2004, p. 145)

As imagens metafóricas penetram fundo em nossa maneira de pensar orientada pelo senso comum. E, com frequência opomos aquilo que chamamos de “metáforas poéticas” ao “severo senso comum”. Todavia, o senso comum se constrói sobre metáforas poéticas, embora senso comum não seja poesia. (LANGER, s/d, p. 141).

A teoria exposta por Langer desfruta da vantagem de incorporar toda atividade mental à razão. É responsável por imaginação e sonho, mito e ritual, bem como pela inteligência prática. O pensamento discursivo dá origem à ciência, e uma teoria do conhecimento limitada a seus produtos culmina na crítica da ciência; mas o reconhecimento do pensamento não - discursivo torna tão possível construir uma teoria do *entendimento* que naturalmente culmina em uma crítica da arte. O tronco gerador de ambos os tipos conceituais, da formulação verbal e não verbal, é o ato humano básico de transformação simbólica.

A unidade básica de todas as artes é às vezes sustentada pelo aparente começo de todas as ideias artísticas na assim chamada “emoção estética”, que é geralmente tomada como sua fonte e, por uma inferência descuidada, como sua significação. Diz-se ser igual qualquer “emoção estética” que acompanha a criação das várias artes. Langer suspeita, entretanto, que essa excitação característica, intimamente ligada à concepção original e à visão interior, não seja a fonte, mas o efeito do trabalho artístico, da experiência emotiva pessoal da revelação criadora.

Algo parecido é gerado também na apreciação da arte, embora não na mesma medida. O fato de a diferença ser de grau torna plausível que a emoção brote da única atividade compartilhada pelo artista e pelo espectador em partes desiguais – a compreensão de uma ideia não expressa verbalmente. Para o contemplador, a obra é oferecida como fonte constante de uma compreensão (*insight*) que ele atinge de modo gradativo, mais ou menos claramente, talvez nunca em completude lógica.

Os símbolos artísticos são intraduzíveis; seu sentido está unido à forma particular que assumiu. É sempre *implícito* e nenhuma interpretação pode explicá-lo. Isto é particularmente verdade na poesia, pois, embora seu *material* seja verbal, sua significação não reside na asserção literal feita nas palavras, mas

na maneira como a asserção é feita, o que envolve o som, o tempo, a aura de associações vocabulares, as longas e curtas sequências de idéias, a riqueza ou a pobreza de imagens transientes que as contêm, a súbita captura da fantasia pelo fato puro, ou do fato familiar pela fantasia súbita, a incerteza do significado literal por causa de uma prolongada ambiguidade resolvida em uma palavra-chave há muito esperada, e o artifício unificador, oni-abrangente do ritmo. (LANGER, 2004, p. 237).

O poema em si é o portador da significação artística, como o é uma pintura ou um drama. Podemos isolar versos significativos, como podem ser isoladas belezas em qualquer obra, mas o seu significado deve ser determinado e sustentado pelo contexto, que é o poema todo. Qualquer descrição mais adequada do poema deveria ser mais, não menos, poética; deveria ser um poema melhor.

O material da poesia é discursivo mas o produto – o fenômeno artístico – não é. Sua significação está puramente implícita no poema como totalidade, como forma composta de som e sugestão, enunciação e reticência, e nenhuma tradução é capaz de reencarnar tal coisa. A poesia pode ser abordada em outras línguas e dar origem a novas versões surpreendentemente belas, que revelam novas possibilidades de suas ideias literais, esqueléticas, e artifícios retóricos; mas o produto é novo, como o é uma versão para piano de um quarteto em cordas ou uma fotografia de uma pintura.

A “verdade artística” é a verdade de um símbolo das formas de sentir – formas inominadas, mas reconhecíveis. Possui peculiaridades lógicas que a distinguem de sua verdade proporcional: não há operação pela qual seu valor de verdade possa ser invertido ou contradito. O poema, como toda obra de arte, não tem consequências. A arte proporciona o que Bertrand Russel chama de “conhecimento por familiaridade” da experiência afetiva, abaixo do nível da crença, no nível mais profundo de intuição e atitude. E, para essa missão, ela é adequada ou inadequada. Como as imagens, os símbolos primitivos de “coisas” são

adequados ou inadequados para transmitir uma concepção de “como” são as coisas. Entender a ideia é, portanto, como ter uma nova experiência, não existindo qualquer grau de verdade literal, mas verdade artística, que é toda significação, expressividade, articulação.

3.1.2 A Metáfora Poética

A poesia, especialmente a lírica, permite que a maioria das pessoas possa sentir, mesmo sem saber explicar, a diferença entre importe literal e importe artístico.

Por meio de palavras – que têm som e sentido, pronúncias e grafias, formas dialéticas, palavras relacionadas (cognatas), histórias e influências, significados arcaicos e modernos, além de gírias, e significados metafóricos – o poeta constroi o poema. O que ele cria não é um arranjo de palavras, pois as palavras são apenas o material com o qual produz elementos poéticos. Os elementos são o que ele desloca e equilibra, espalha ou intensifica, ou aumenta, a fim de compor seu poema.

Ainda segundo Langer, as aparências dos eventos, assim como nossas experiências, são fragmentárias, transitórias e frequentemente indefinidas. A tarefa do poeta é criar a “aparência de experiências, à semelhança de eventos vividos e sentidos, e organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e experimentada, uma peça de vida virtual”. Essa experiência virtual é criada a partir de várias impressões misturadas e um fundo emocional para manter unidos os variados itens em uma única ilusão de vida, ilusão primária de toda arte poética. Essa ilusão de vida é estabelecida já na primeira sentença do poema, que tem a função de desviar a atitude do leitor da realidade para a ficção.

Há inúmeros recursos para criar o mundo de um poema e articular os elementos de sua vida virtual, sendo a metáfora um dos mais apreciados. Jean

Cohen é mais enfático: acha que a metáfora constitui a característica fundamental da linguagem poética. E, como outros especialistas, adota como metáfora o “sentido genérico de mudança de sentido”, não importando se essa mudança se dá por semelhança (comumente atribuída à metáfora), contiguidade (comumente atribuída à metonímia), ou parte pelo todo (sinédoque). É esse também o sentido que adotamos neste trabalho (COHEN, 1978, p. 93 - 94).

Para Cohen, embora a metáfora seja uma figura, ela não pertence ao mesmo tipo das outras, como a rima, a elipse, o epíteto explicativo ou a inversão, que constituem desvios sintagmáticos. Ela é uma infração ao código da língua e se situa no “plano paradigmático”. Todas as demais figuras têm por objetivo provocar o processo metafórico. Os “planos sintagmático e paradigmático”, longe de se oporem, se complementam.

(A) metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste. A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor). (COHEN, 1969, p. 127, *apud* Lima, 2005).

Por isso se diz que o objetivo de toda poesia é obter uma mutação da língua, que é, ao mesmo tempo, uma metamorfose mental.

3.2. A Obra “Fazendeiro do Ar”

Carlos Drummond de Andrade surge com o Modernismo, embora na literatura esse estilo seja bem heterogêneo -- pois engloba poetas tão diferentes quanto Manuel Bandeira e Jorge de Lima, Cecília Meireles e Murilo Mendes, e prosadores tão diversos quanto Oswald de Andrade e Mário de Andrade, Lins do Rego e Graciliano Ramos. De qualquer modo, o Modernismo dominou a literatura brasileira desde a década de 20 até a de 60.

Apesar de sua diversidade, os modernistas têm um denominador comum: o emprego de uma língua literária maleável e nacionalizada, em reação ao hipergramaticismo do período pós-romântico. Merquior explica que “o modernismo é sobretudo o advento da pesquisa na literatura, a revogação das convenções literárias fossilizadas (de que o soneto parnasiano permanecia como o mais tenaz exemplo), a substituição de formas esclerosadas por formas vivas, numa palavra: a entronização do ‘experimentalismo’ no reino da escrita. (MERQUIOR, 1976, p.5).

Drummond, às vésperas do lirismo social de *A Rosa do Povo* (1945), adota uma poética fundada na experiência da linguagem. A poesia não será mais “a arte do objeto”, mas a arte “do nome do objeto”.

Com isso, além de *modernizar muito mais radicalmente a estética do modernismo*, indo, com a maior originalidade, ao encontro da alta tradição da poesia-sobre-a-poesia no lirismo pós-romântico no Ocidente (Mallarmé, Pound, Valéry), ele anexa às novas literaturas de expressão portuguesa uma dimensão temática nova, uma dimensão que é, em si, um indício eloqüente do enriquecimento intelectual da forma literária. (MERQUIOR, 1976, p. 77).

No período em que escreveu *Fazendeiro do Ar*, aliás desde *Claro Enigma*, o poeta, recusando-se às tendências formalistas da “geração de 45”, chegou a abandonar a representação realista.

Tudo leva a crer que isso teria ocorrido em virtude de uma metamorfose profunda, cujo sentido diz respeito ao *conjunto* da arte contemporânea, em suas mais altas expressões. (MERQUIOR, 1976, p. 194).

Nota-se, então, o desprezo pelas caracterizações individualizantes, em favor de uma abstração não teórica, como as narrações de Kafka, em resposta estratégica da arte contemporânea ao esteticismo. Ocorre, com o esteticismo, uma desintegração geral dos valores, acarretando conflitos entre os campos da política, da economia, da arte e da ciência, cada qual soberano, tentando desempenhar um papel social agora vago de religião.

A poesia de Drummond passa a ser uma “poesia do pensamento”. Sua distância em relação à representação realista, concretizante, do mundo é devida às exigências de seu questionamento existencial e de sua aptidão em interrogar, sob a forma de símbolo, a condição humana e a situação espiritual de nossa época. Por essa razão, conforme Merquior, Drummond vem a ser, após Fernando Pessoa, um dos raros poetas maiores em Língua Portuguesa que enriquecem a sabedoria poética do Ocidente.

Na tradição do lirismo português, o modernismo clássico de Drummond representa uma contribuição capital para a superação dessa voz biográfica – sentimental, pobre de pensamento, que até mesmo o modernismo por vezes cultivou em excesso. (MERQUIOR, 1976, p. 195).

Na obra *Fazendeiro do Ar*, o poeta é o descendente daquele clã familiar, patriarcal e pastoril. Mas, dissipados os bens, perdidas as terras, nada havia sobrado, a não ser o fazendeiro do ar (GARCIA, 1955), sendo o ar a poesia, sem o/a qual ele, o fazendeiro, não conseguiria sobreviver.

Carlos Drummond de Andrade trabalhou, nesta obra, entre outros temas, a questão do tempo, questão fundamental para que ele pudesse, mantendo o passado, enfrentar o presente e, se possível, preparar-se para o futuro. Poesia, para Drummond, era uma forma de “re-sentir” a vida (SANT’ANNA, 1980). Mas era mais. Ele precisava dela para lidar consigo mesmo. Para enfrentar o conflito entre sua timidez, sua tendência ao isolamento, e seu anseio pelo absoluto. A poesia também o ajudava a manter por perto parentes, amigos, companheiros de juventude e artistas, que lhe eram caros e que haviam falecido. Ajudava-o a retornar para dentro

de si e encontrar, mais que Minas Gerais, Itabira, e, assim, ao recuperar mundos e tempos perdidos, ajudava-o a recriar-se.

Além de trabalhar com o tempo, nesta obra ele trabalha com o espaço. No período em que a obra foi escrita, o progresso havia dado início à urbanização. Suas raízes familiares, que haviam ficado em Itabira, contrastavam com a vida que levava nas metrópoles de Belo Horizonte e, principalmente, do Rio de Janeiro, cidade onde se dedicou intensamente à literatura. Mas nem por isso ele deixou de “repeçar” essas raízes (*e outra cidade fora da cidade/ na garra de um anzol ia subindo – “Domicílio”*). Como pescador, enquanto se integrava à cidade grande, pescava a dor de estar longe dos seus. Entre tantas, pescava as lembranças dos seus. Pescava também a possibilidade de manter por perto os que já partiram. Os termos “pescador” e “fazendeiro do ar” são símbolos do que é ser poeta.

Antes de tudo, a poesia de Drummond, nesta fase que vai de 1948 a 1959, não é fácil: retorcida e matizada de tons que deprimem, ela é, sobretudo, feita de tensões filosófico-existenciais. Diferentemente de outros artistas, cujos poemas parecem fluir espontaneamente, os de Drummond são profundamente gestados, construídos, trabalhados. Mas nunca artificiosos. A Língua Portuguesa, assim como a Literatura Brasileira, exigem e recebem dele aprofundamento de mestre. Domina outras línguas, mas apenas para fins de leitura e tradução, pois suas viagens são sobretudo mentais. Drummond vive para e pela palavra. Para Drummond “escrever não significa antes de tudo ‘expressar-se’, mas sim viver entre as formas da linguagem”. (MERQUIOR, 1976, p. 75).

Ao voltar-se para trás, o poeta encontra Minas Gerais. Ar, vento e brisa trazem cheiros, palavras, memórias. Seu universo semântico lembra-nos, então, um poema de Léon Felipe (FELIPE, 2011). E, como Langer acredita que qualquer descrição mais adequada de um poema deveria ser um poema melhor, vimos no poeta espanhol a oportunidade de retomar essa percepção:

*Tua é a fazenda,
a casa,*

o cavalo
 e a pistola.
 Minha é a voz antiga da terra.
 Tu ficas com tudo
 e me deixas nu e errante pelo mundo...
 Mas eu te deixo mudo... Mudo!
 E como vais recolher o trigo
 e alimentar o fogo
 se eu levo comigo a canção?

(Para Franco)

Esses mesmos elementos semânticos, presentes desde os primeiros escritos do poeta (poema “Infância” do livro *Alguma Poesia*), também surgirão na obra em estudo. Entre aqueles escritos e *Fazendeiro do Ar* passaram-se mais de trinta anos. Mas será que o tempo verdadeiramente passou?

3.2.1 As Metáforas de *Fazendeiro do Ar*

3.2.1.1 O Tempo, a Perda, a Morte

O poema que abre *Fazendeiro do Ar* é “Habilitação para a Noite”. Nele, a velhice vem chegando, o eu lírico reconhece que já não vê as coisas como antes. Mesmo antes, só as enxergava através da sua limitante condição de pessoa, cultural, histórica e socialmente formada. A visão, não sendo mais confiável, faz com que se apoie no olfato, sentido que delimita o espaço. Mas o olfato também não é o mesmo (“*rastreio*”). E a percepção é questionada (*Dos cem prismas de uma jóia/ quantos há que não presumo.*).

Não há como se enganar. O tempo está levando, na verdade “rapinando”, roubando, tudo seu: *Outra noite vem descendo/ com seu bico de rapina*. Ainda assim, ele dispensa o consolo externo, seja de astros ou de deuses. Quer, até o fim, suportar o desgaste do próprio rosto. O desafio é este: o eu enfrentar a si mesmo, a fim de estar apto para enfrentar a velhice e a morte. Esse processo de lidar com o desgaste do próprio ser, para tornar-se capaz de enfrentar a “indesejada das gentes” (“Consoada”, Manuel Bandeira), parece necessitar de uma disciplina quase burocrática a que nos remete a palavra “Habilitação”. Enquanto as estrofes falam da passagem do tempo, o título provê ambiguidade de sentido, enfatizando perda/morte, uma vez que tempo aqui é perda.

No poema “Irmandade”, Octavio Paz (PAZ, 2011) verbaliza essa sensação nos dois primeiros versos:

*Sou homem: duro pouco
e é enorme a noite.*

A imagem da noite surgirá em várias obras do autor. Velhice, morte, período de profunda escuridão ou cegueira, frio, medo, insegurança, depressão, os símbolos referentes a ela são muitos. Mas, neste caso específico, o poema fala tanto de uma “habilitação para a noite” quanto de uma “outra noite”, que *vem descendo com seu bico de rapina*. A primeira parece única, com seu artigo determinante (“a” noite); a outra noite parece pertencer a uma sucessão de noites. A primeira não parece possível de ser roubada. A segunda desce com seu bico de rapina, a sugerir um roubo gradativo, pois os sentidos da pessoa vão sendo pouco a pouco levados, vão se enfraquecendo. Esta última noite poderia ainda significar várias camadas de noite, em razão da ambiguidade da expressão “outra noite” seguida do gerúndio “vem descendo”.

O poema nada tem de pessoal ou que diga respeito a uma vivência individual. O eu lírico trata da condição humana e aborda a vida em si, não fala a partir de uma determinada vida, mesmo quando exalta a instância da consciência pessoal (*E não quero ser dobrado*). Mas o que seria a noite para a qual se necessita habilitação?

Como se sabe, as imagens em Drummond têm um aprofundamento diferenciado, que caracteriza seu “certo modo de ver”. Em *A Rosa do Povo*, o poema “Noite na Repartição” fala de uma noite em determinado espaço físico, próprio da burocracia; em *Fazendeiro do Ar*, “Habilitação para a Noite” fala de uma burocracia interior, necessária para enfrentar a noite na (da) vida.

Por sua vez, o sentido da noite em camadas lembra-nos a expressão “a cada vez que me mataram”, seguida também de gerúndio, utilizada por Mario Quintana. O Soneto XVII, de Quintana (1985, p.30), começa assim:

*Da vez primeira em que me assassinaram
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, a cada vez que me mataram,
Foram levando qualquer coisa minha...
[...]*

Embora LANGER (2004, p. 144) explique que, “seja tomada em sentido literal, seja em sentido metafórico, (a palavra, a expressão) tem de ser determinada pelo contexto”, não estão longe de Drummond as tantas mortes que enfrentou, primeiro dos amigos, depois, nos últimos anos, a de sua mãe, em 1948, seguida pela partida para Buenos Aires de sua única filha. O tempo rouba, de diversas formas, nossos entes queridos.

Manuel Bandeira (1989, p.202) havia escrito sobre esse mesmo tema:

*Quando a indesejada das 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.)*

(Consoada)

Esses textos, é certo que Drummond os conheceu bem. A “noite”, porém, não é tratada por ele como quem convive diariamente com o risco da própria morte, caso de Manuel Bandeira. A morte, seja ela dos amigos, dos familiares ou dele próprio, não é tratada na sua obra de forma pessoal. Também não é apenas a morte de todos nós, uma universalização simplória. É mais como se fosse a espada de Dâmocles. Drummond, como todos nós, tenta conviver com mortos e vivos, “em torno da mesma mesa”.

Mesmo sabendo que, para Langer, o contexto do poema é o ambiente de sua interpretação, apoiemo-nos em Bachelard para buscar a imagem da noite em outros poemas drummondianos, publicados entre 1945 e 1954. A noite teria alguma outra significação para o poeta?

No poema “Anoitecer”, de *A Rosa do Povo*, Drummond utiliza uma metáfora parecida com a de “Habilitação para a Noite”, de *Fazendeiro do Ar*:

[...]

*É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.*

(1983, p.118)

O anoitecer deveria ser a hora em que o sino toca, a hora em que o pássaro volta, a hora do descanso, hora de delicadeza, gasalho, sombra, silêncio. E seria, sim, se fosse outro o local do anoitecer, que não uma metrópole grande. O eu lírico, perdido na correria da “hora de pico” do tráfego nessa metrópole, chega a duvidar da existência desse anoitecer no mundo (*Haverá disso no mundo?*).

Embora haja a contraposição de características de dois mundos diferentes, o interiorano ou rural e o das grandes aglomerações urbanas, a pergunta que o eu lírico se faz (*Haverá disso no mundo?*) é a de quem está mergulhado em um desses mundos:

“apitos/ aflitos, pungentes, trágicos,/ uivando escuro segredo;”

“multidões compactas/ escorrendo exaustas/ como espesso óleo”

*“o corpo não pede sono,/ depois de tanto rodar;/ pede paz – morte—
mergulho/ no poço mais ermo e quedo;”*

Se, no final de cada estrofe, há o bordão *desta hora tenho medo*, no final da quarta estrofe a ênfase no medo é ainda maior – *desta hora, sim, tenho medo*.

A esse poema segue-se outro, intitulado “O Medo”, também publicado em *A Rosa do Povo*, tendo como versos de abertura:

Em verdade temos medo.

Nascemos escuro.

[...]

Refugiamo-nos no amor,

[...]

Para nós, a sentença “nascemos escuro” corresponde a “nascemos no escuro da noite”, indicando a invisibilidade, a imprevisibilidade de toda uma vida no momento em que nascemos. E essa invisibilidade justificaria, nesses versos, o medo.

Justificaria também a escuridão de que trata o poema “Anoitecer”? As imagens elencadas (apitos uivando escuro segredo, multidões compactas escorrendo, corpo exausto pedindo paz, morte, mergulho e corvos bicando meu passado, meu futuro e meu degredo) lidam ainda com a questão da invisibilidade,

da imprevisibilidade da vida. O anoitecer da cidade grande seria essa hora do lusco-fusco. Seria ainda o lusco-fusco da nossa vida que dá medo: uma determinada hora ou época da vida em que não enxergamos bem o que virá à frente.

A noite é tudo isso para o poeta: uivo no escuro; corpo pedindo paz, morte, mergulho; corvo correndo, não as carniças, mas o que sobrou das lembranças e, assim, comprometendo o futuro. Essa seria a hora do lusco-fusco, da invisibilidade/ imprevisibilidade/ incerteza, quando se chega à meia-idade e se vê a vida indo embora. A hora do medo.

Veja-se outro poema de *A Rosa do Povo*, denominado “Passagem da Noite”:

*É noite. Sinto que é noite
 não porque a sombra descesse
 (bem me importa a face negra)
 mas porque dentro de mim,
 no fundo de mim, o grito
 se calou, fez-se desânimo.
 Sinto que nós somos noite,
 que palpítamos no escuro
 e em noite nos dissolvemos.
 Sinto que é noite no vento,
 noite nas águas, na pedra.
 E que adianta uma lâmpada?
 E que adianta uma voz?
 É noite no meu amigo.
 É noite no submarino.
 É noite na roça grande.
 É noite, não é morte, é noite
 de sono espesso e sem praia.
 Não é dor, nem paz, é noite,
 é perfeitamente a noite.*

[...]

(1983, p.128)

Essa é a noite que não é morte. A descrição comporta a imagem de um manto escuro azulado, que a todos encobre, que tudo dissolve. Mas, justamente porque a própria palavra “noite” traz símbolos ancestrais de morte ligados a ela, é que o poeta precisa explicitar no poema que *é noite, não é morte, é noite*. Como uma charada, fica a desconfiança de que essa noite possa ser a tristeza, a indiferença perante o viver, a depressão (se palpitamos, é no escuro que o fazemos). Após mais dez outros versos semelhantes a esses, estendendo o significado dessa primeira parte, vêm outros, diferentes, por contraposição saudando o dia que surge:

Mas salve, olhar de alegria!

E salve, dia que surge!

[...]

Tudo que à noite perdemos

se nos confia outra vez.

Obrigado, coisas fiéis!

Saber que ainda há florestas,

sinos, palavras; que a terra

prossegue seu giro, e o tempo

não murchou; não nos diluímos!

[...]

Clara manhã, obrigado,

o essencial é viver!

(1983, p. 128)

A noite nos leva algo, que a manhã supostamente nos devolve. O mundo parece se recompor com o dia que surge. Nesse sentido, a manhã é alívio, em oposição ao caos, à insegurança, ao medo. Assim se poderia entender a imagem de uma noite vir descendo com seu bico de rapina: para levar embora tudo que fosse seguro, claro como o dia.

Que o dia tenha nascido é um alívio imenso, porque o sono, à noite, também é uma preparação para a morte. Embora ela possa ocorrer a qualquer instante: *Acordo para a morte./ Barbeio-me, visto-me, calço-me.* (“Morte no Avião”, *A Rosa do Povo*).

Por que o eu lírico precisaria, então, de habilitação especial para enfrentar a noite? Porque, insistimos, em “Habilitação para a Noite” também há uma outra noite, na qual as condições físicas, os sentidos, vão se diluindo, se reduzindo (*Vai-me a vista assim baixando/ ou a terra perde o lume?/ Dos cem prismas de uma jóia, quantos há que não presumo./ Entre perfumes rastreio esse bafo de cozinha.*). E o eu lírico não quer se curvar a crenças externas. Pretende enfrentar “até o fim” o desgaste de suportar o próprio rosto.

O estado descrito pelo poema é um estado de lusco-fusco. A expressão “até o fim” indica que a noite não é a morte, mas o início de um processo que levará ao fim definitivo. É característico desse processo não permitir visibilidade à frente. Nesse sentido, a imagem da noite como ave de rapina pode completar-se com o rapto do tempo de vida, aquele tempo que se perde sempre e principalmente quando se dorme. De novo, dormir é semelhante a morrer.

Para enfrentar essa fase desconhecida – que é a noite em vida -- o eu lírico carece de habilitação: quer enfrentar-se com seus próprios meios até ao risco de perder sua identidade, de observar sua própria dissolução em outra noite (*Quero de mim a sentença/ como, até o fim, o desgaste/ de suportar o meu rosto.*). Essa outra noite, sim, é a morte, a que o poeta se refere com a expressão “até o fim”. Assim, as metáforas do poema de *Fazendeiro do Ar* levam-nos a vários tipos de noite, porém nenhuma delas seria aquela que nos traz o alívio de ver o dia nascer.

No poema seguinte, “No Exemplar de um Velho Livro”, o eu poético retorna no tempo. A primeira estrofe nos remete à obra, publicada na década de 30, *Brejo das Almas*. As duas estrofes que se seguem a essa, construídas com a mesma sintaxe, repetem anaforicamente o verbo “ser” no passado (*era/eram/era/eram*).

Descrevem o amor dos tempos de juventude (*um grave sentimento*) que hoje não existe mais. Não à toa faz memória de

*o que havia de inquieto
por sob as águas calmas!*

[...]

*Era um susto secreto,
eram palmas furtivas,*

[...]

era um desejo obscuro,

[...]

eram setas no muro

[...]

e um sentimento grave, que, infelizmente, já não punge.

Acha-se de tudo em livros antigos, principalmente os muito usados: anotações, santinhos, retratos. Um livro antigo é capaz de guardar inclusive um sentimento de primeira leitura, de sílabas gaguejadas quando do aprendizado das primeiras letras, rememorado ao ser manuseado mais tarde.

“Guardar”, do poeta Antonio Cícero, vai além. Afirma que um poema é feito para guardar (CÍCERO, 2011):

[...]

por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

(“Guardar”)

“No Exemplar de um Velho Livro” contém algo guardado, algo precioso para o eu lírico, considerando-se que sua falta, na idade madura, o atormenta. Os símbolos do amor juvenil estão presentes na segunda e terceira estrofes. Porém, o *grave sentimento* não punge, não existe mais.

É interessante estabelecer um paralelo entre os dois livros: *Brejo das Almas* e *Fazendeiro do Ar*. Embora não seja objeto desta dissertação, salta aos olhos, por exemplo, a diferença de lugar do amor juvenil (*Brejo das Almas*) e do amor na idade madura (*Fazendeiro do Ar*). Em *Brejo das Almas*, o amor está em todos os lugares, e em nenhum deles se acha confinado (“*Olha: o amor pulou o muro/ o amor subiu na árvore*”; “*Uma namorada em cada município/ os municípios mineiros são duzentos e quinze*”). Em *Fazendeiro do Ar*, ele se encontra no apartamento (“Domicílio”), no “Quarto em Desordem”, na *Urna.../ com as cinzas de seu amor tornado incorruptível* (“V -- Errante”), na memória (*Lembras-te, carne?*) e na saudade (*não punge, e me atormento.*).

Quintana escreveu que *a saudade que dói mais fundo e irremediavelmente é a saudade que temos de nós*. Esse sentimento de saudade, contido no lamento do eu lírico na estrofe final (*e um grave sentimento/ que hoje, verão maduro,/ não punge, e me atormento.*) de “No Exemplar de Um Velho Livro”, também aparecerá em outros poemas da obra drummondiana. Em “Estrambote Melancólico”, por exemplo, encontramos *Tenho saudade de mim mesmo, sau-/dade sob aparência de remorso*, onde a palavra “saudade” deixa literalmente uma parte sua para trás (no verso anterior), numa espécie de *enjambement* intravocabular. E, em “Domicílio”, o poeta, em vez de separar as sílabas da palavra “saudade” para concretizar a separação que o significado encerra, separa a sentença em duas estrofes, correspondentes aos versos do final da primeira estrofe e do início da segunda:

[...]

da vida por viver ou da inconsciente

saudade de nós mesmos. A pobreza

[...]

Se atentarmos apenas para esses dois versos, com o fato de a sentença terminar antes do fim do verso (*saudade de nós mesmos.*) e exigir a pausa marcada pelo ponto final, dá-se ênfase à palavra “pobreza”. Saudade, então, passa a ser alguma coisa que nos torna mais pobres. Pode-se imaginar ser essa uma licença interpretativa do poema, mas nas obras poéticas de Carlos Drummond de Andrade nada, nem mesmo (ou principalmente) a pontuação, é por acaso.

Outro poema que trata da saudade é “Domicílio”, que já se inicia com reticências. Ou seja, seu início já deixa alguma coisa para trás. Afora a mencionada questão sobre a *saudade de nós mesmos*, “Domicílio” apresenta uma das metáforas mais interessantes do livro, porque capaz de fazer surgir, em meio à grande metrópole, uma outra cidade, interiorana, literal e emocionalmente interiorana, por meio da pescaria.

[...]

*e outra cidade fora da cidade
na garra de um anzol ia subindo,
adunca pescaria, mal difuso,
problema de existir, amor sem uso.*

Do fundo do amor/mar (o terceiro verso da primeira estrofe fala de maresia) pesca-se uma cidade, fora da cidade em que o indivíduo se encontra. E o pescador não puxa de vez o anzol, mas este vai “subindo” e a cidade pertencente à memória vai se deixando entrever. Quando cada exílio se torna muitos e cidades surgem de outras cidades, onde então seria, na verdade, o domicílio? Como dito antes, pescador e Fazendeiro do Ar se unem neste poema, cujos verbos estão todos no passado.

No soneto “Retorno” o tempo presente se encontra no passado. Dois versos da primeira estrofe, a saber o primeiro e o terceiro, utilizam a mesma construção sintática e repetem quase as mesmas palavras em ordem inversa (epanástrofe):

Meu ser em mim palpita como fora

[...]

Meu ser palpita em mim tal qual se fora

[...]

Todas as rimas reforçam a mesma terminação em todos os versos das quatro estrofes, menos no último, quando aparece intercalada a palavra “devora”, o que ressalta a terminação da palavra “pura”. Teremos então *fora* (verbo ser) / *constritora* / *fora* (verbo ser) / *agora* / *decora* / *aurora* / *redoura* / *imorredoura* / *lavoura* / *elabora* / *hora* / *embora* / *flora*, a palavra “devora” intercalada e a final “pura”.

Podemos pensar em dois grupos de sílabas, de acordo com a pronúncia mais ou menos fechada dessas rimas: 1) *flora*, *agora*, *decora*, *elabora*, *embora* e *devora*; 2) *fora* (verbo ser)/ *constritora*/ *redoura*/ *imorredoura*/ *lavoura* e, finalmente, “pura”, havendo uma cadência decrescente na pronúncia delas, no tocante ao fechamento das vogais: ó/ô/u. Parece, assim, que o poeta está brincando com a construção do poema.

O soneto reafirma o título do livro, identificando o trabalho do eu lírico com o de um fazendeiro: *Sou eu nos meus vinte anos de lavoura*. E completa: [...] *sou eu embora/ não me conheça mais* [...]. E o fato de não se lembrar de si através do tempo redoura seu existir de “*morte imorredoura*”: isto é, ao esquecer-se de si mesmo o eu lírico pode se achar imortal.

Há no poema uma expressão a ser conferida: *lavoura de sucos agressivos* (1983, p.307). Tendo “sucos” os significados de líquidos, quaisquer líquidos ou, figurativamente, substância, essência, e tendo a palavra “sulcos” a significação de regos abertos por arado ou charrua, o termo originalmente utilizado poderia ter sido “sulcos” em lugar de “sucos”.

Por fim, a utilização dos termos “flora” e “fauna” reflete a simbologia que os acompanha, a saber, flora está estreitamente vinculada à racionalidade e à possibilidade de ascensão espiritual, enquanto fauna liga-se mais à parte animal, material, do ser humano.

Se, em “Retorno”, já se indagava o eu poético *Que aura mansa e feliz dança e redoura/ meu existir, de morte imorredoura?*, agora, em “A Distribuição do Tempo”, ele pede apenas um minuto, após o qual só resta *a mansa/ decisão entre morte e indiferença*. Basta um minuto para ele e também para as suas obras.

A construção deste poema se apoia na expressão “um minuto”, repetida seis vezes e usada em todas as estrofes, às vezes junto com a palavra “mais”. Ao trocar as palavras de lugar, o poema confere ambiguidade à solicitação de “apenas” um minuto, como se vê no último verso (*um minuto me baste, e a minhas obras*). E torna a solicitação uma sequência de minutos: *Mais um minuto só, e chega tarde*. (terceira estrofe, primeiro verso). Ao fazer isso, ele trata a duração da vida como a efemeridade de um minuto, mas não pede que a vida seja contida em apenas um minuto. Pede, sim, uma sequência de minutos, infelizmente efêmeros. A incerteza dos significados – e também dos sentidos –, conforme se vê, será uma constante neste livro.

Principalmente nos versos *um minuto, um minuto de esperança/ e depois tudo acaba e um minuto, não mais, que o tempo cansa*

[...] a oposição entre o brevíssimo instante de esperança e a eternidade da morte é evidenciada pelo impulso emocional que a repetição transmite, como se o poeta se detivesse sobre a palavra e tomasse consciência de sua relatividade e, ao mesmo tempo, soluçasse por um minuto mais de vida, [...]. (TELES, 1976, p. 98).

Assim, o tempo – espinho, agulha, fina lança –, visto em relação aos sentimentos do eu lírico, confere à duração da vida um período mínimo. Isto, quando não há morte em vida, como no poema “O Enterrado Vivo”. Este último apresenta em todos os versos, sem exceção, a anáfora “É sempre”/ “Sempre”. Com a repetição dessas iniciais e o mesmo ritmo marcado, o poema se mostra funcionando como um relógio, e a ênfase inegavelmente recai nos substantivos finais dos versos. A camisa de força que o relógio impõe pode ser o que “enterra” em vida seus seguidores. O poema também mostra um eu lírico ambíguo, mas, diferentemente do anterior, trata da sensação de incompletude do ser: aquele que é, mas não é totalmente, aquele que permanece a despeito de todas as ausências.

Um dos versos mais bonitos da obra é o que conclui esse poema: *E sempre no meu sempre a mesma ausência*. Esse verso pode ser entendido como a ausência de alguém ou como a dificuldade de se sentir completo em vida (um eterno vazio).

Em meio a tantos poemas que tratam da passagem do tempo, surge o título do poema “Eterno”. O texto parece, no início, brincar tanto com os conceitos, quanto com as palavras. Encontram-se combinados, de saída, a linguagem familiar, a enumeração irreverente dos dogmas cristãos, uma citação clássica de Pascal, outra de Machado de Assis e vários trocadilhos, todos colaborando para afirmar a presença da eternidade na própria finitude. A brincadeira estende-se ao movimento modernista:

E como ficou chato ser moderno./ Agora serei eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.)

Eternalidade eternite eternaltivamente/ eternuávamos/ eterníssissimo/ A cada instante se criam novas categorias do eterno.

Merece atenção a intertextualidade do poema com o conto de Machado de Assis intitulado “Eterno!”. No conto machadiano, o tempo modifica tudo. É capaz de transformar um punhado de lodo em diamantes, “quando menos, em cascalho”, tanto no que diz respeito à vida privada, quanto à vida pública. O escritor do Cosme Velho também brinca com o significado de “eterno”: criança eterna, amor eterno, eterno fiscal na rua. E conclui com o irônico diálogo (reproduzido no poema “Eterno”, por Drummond), em que busca demonstrar, como em outros textos seus, a precariedade do amor feminino.

--- *O que é eterno, Yayá Lindinha?*

--- *Ingrato! é o amor que te tenho.*

Dando sequência ao poema, o eu lírico se detém no que para ele é eterno:

[...]

é o menino recém-nascido

antes que lhe dêem nome

e lhe comuniquem o sentimento do efêmero

[...]

Não se nega que, nesta obra, os seguintes temas -- tempo, morte, perda, saudade, amor e poesia -- são tratados. A ênfase ao tempo, porém, está especialmente ligada à perda. Nesse sentido, o cerne da obra estaria neste poema, mais precisamente nos versos abaixo:

[...]

eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo

mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata

é minha mãe em mim que a estou pensando

de tanto que a perdi de não pensá-la

[...]

Somente a possibilidade de gerar um ritmo seria constante no tempo:

[...]

Que os séculos apodreçam e não reste mais do que uma essência

ou nem isso.

[...]

e entre oceanos de nada

gere um ritmo.

Convém ressaltar, ainda, o reflexo em “Eterno” de alguns versos de “Elegia”, ou vice-versa. Dizem respeito à morte e à perda. Compare-se:

“Eterno”: *(Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie)*

“Elegia”: *como ao que vai morrer se estende a vista/ de espaços luminosos, intocáveis: [...]*

“Eterno”: *é minha mãe em mim que a estou pensando/ de tanto que a perdi de não pensá-la [...]*

“Elegia”: *O inverno é quente em mim, que o estou berçando, [...]*

É preciso notar que, na poesia de Drummond, há uma série de formas geométricas que constituem a presença do ontem no hoje. Em seu estudo intitulado *A Poética do Espaço*, BACHELARD (2008) fala de algumas categorias de objetos cuja função é guardar outros objetos, espaços que condensam outros espaços. Com isso, ele explica inclusive a oposição interior-exterior do ser. Na obra em análise, encontraremos a “urna”, utilizada em dois momentos:

- no poema “Conclusão” : *vazam no verso de nossa urna diurna.*
- no poema “Cemitérios – V-- Errante”: *Urna/ que minha tia carregou pelo Brasil [...]/ urna a que me recolho para dormir enrodilhado/ urna eu mesmo de minhas cinzas particulares.*

Além da urna, há o *cofre dos fantasmas*, expressão utilizada em “Elegia”: *E vou me recolher/ ao cofre dos fantasmas [...]*. Também o bolso, no poemeto “Cemitérios – IV – De Bolso”, é um dos lugares onde guarda seus mortos. Volta-se, aqui, à questão de guardar fatos, pessoas e coisas no poema.

O poema “Cemitérios – V – Errante” mostra uma simbiose entre tia e urna, urna e feto (dormir enrodilhado; “recolho” favorecendo a lembrança de “encolhido”), confundindo-se sujeito e objeto (urna/tia; eu lírico/urna) sob o significativo título de “Cemitério Errante”. Também em “Elegia” a expressão é usada para confundir: coisas aparentemente mortas, no passado, estão presentes no mundo dos vivos, que, aliás, necessitam delas quando vão dormir (recolher).

Em *A Rosa do Povo* há o poema “Carrego Comigo”, que trata exatamente de carregar algo consigo:

*Carrego comigo
há dezenas de anos
há centenas de anos
o pequeno embrulho.*

[...]

*Ele arde nas mãos,
é doce ao meu tato.
Pronto me fascina
e me deixa triste.*

[...]

*Perder-te seria
perder-me a mim próprio.
Sou um homem livre
mas levo uma coisa.*

[...]

*Não estou vazio,
não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível.*

(1983, p. 114)

Sant’Anna vai além:

[...] essa coisa que contém e é contida, que é aparência e essência, não é nunca definida. Estabelece-se como *enigma*, que o poeta persegue, circunscreve e transita por toda a obra. (SANT’ANNA, 1980, p. 199).

Urna, cofre, bolso, embrulho são o que denotam. Nos poemas, porém, seus significados se expandem, gerando metáforas sucessivas. Na urna as cinzas do amor tornado incorruptível, no cofre os fantasmas, no bolso os “meus mortos”, no embrulho, algo sem o qual o eu lírico não sobrevive (o que não exclui nenhuma das

alternativas anteriores). De qualquer modo, um mistério. E de mistério também é feita a poesia.

[...] este julgamento está sempre associado à consciência de que a lírica é um mistério, uma zona fronteiriça conquistada ao apenas exprimível, um prodígio e uma potência. (FRIEDRICH, 1978, p. 162).

“Cemitérios” abre uma série de cinco poemas, à primeira vista sem nenhum indício de ligação entre eles. A surpresa é que, apenas após cuidadosa leitura, se percebe serem fragmentos de vida passada. O primeiro verso do poema com o subtítulo “V-Errante” trata do objeto contingente/conteúdo nos seguintes termos:

*urna de cristal urna de silhão urna praieira urna oitocentista
urna molhada de lágrimas grossas e de chuva na estrada
urna bruta esculpida em paixão de andrade sem paz e sem remissão*

Já no segundo verso da segunda estrofe, repete-se três vezes a palavra “urna”, para em seguida explicar: *como um grito na pele da noite um lamento de bicho*, onde, mais que um objeto que contém algo, a urna passa a se identificar totalmente com o conteúdo, como a que carrega as cinzas de um corpo amado se torna o próprio corpo. Mas, como se percebendo que tinha se exposto demais, o eu lírico se retrai para a galhofa: *talvez entretanto azul e com florinhas*, para, a seguir, admitir que a urna pode contê-lo e às suas cinzas particulares. Não há pontuação alguma entre os versos embora o poema lance mão do ponto final.

Note-se, para futura conferência com publicações anteriores da obra, que o primeiro verso da segunda estrofe (*vinte anos viajeira*), traz a palavra “viajeira” escrita com “j”.

Em “Cemitérios – IV – De Bolso”, há um pouco mais de humor, outra característica do poeta, principalmente em textos das primeiras décadas. Refere-se ao coração (do lado esquerdo), sem esquecer a possível menção a dinheiro no subtítulo (de bolso). A ruptura do sistema lógico dá a esses versos muita expressividade. Se o coração contém os seus mortos, o bolso contém o dinheiro. Se é o bolso esquerdo ou o coração do lado esquerdo, não está claro. Ou é um poema

“de bolso”? Caso seja o coração, então o coração é o cemitério. E, por conta de seu conteúdo, é que o eu poético caminha “um pouco” de banda.

Os demais textos de “Cemitérios” são “I – Gabriel Soares”, “II – Campo-Maior” e “III -- Doméstico”. O primeiro, não trata de cemitério, mas de planos do eu lírico para seu enterro. Nos planos, o importante nem é o corpo – este pode ficar “no mar” -- mas a “minha campa” e o “meu letreiro” (*Aqui jaz um pecador*), que reforça a participação da Igreja na morte das pessoas. A Igreja está presente em “São Bento”, nos “sinais” que se fazem por um pobre quando morre e na menção ao dobrar dos sinos. Sem nenhuma pontuação, inclusive final, o poema utiliza, no entanto, formas sintáticas clássicas (*O corpo enterrem-me*).

Por sua vez, “II – Campo-Maior” trata da arquitetura peculiar de um cemitério específico, onde um telheiro, se é que protege os mortos da chuva e do sol, não os livra da ironia do poeta. É telheiro mesmo, e não telhado (conjunto de telhas que cobrem uma construção), constituído de uma cobertura apoiada em pilares e aberta em todos os lados ou apenas parcialmente fechada. A asa imóvel, esta sim, é o telhado de duas águas e a ruína campeira, apesar de se referir diretamente às circunvizinhanças, levanta a possibilidade de também se dirigir aos mortos. Ruína debaixo do telheiro (mortos) e ao seu redor (ruína campeira). Além da ruína interior do eu lírico, por conta de seu sentimento de perda.

O último verso (*asa imóvel na ruína campeira*) parece formar trocadilho com “jaz imóvel”. O adjetivo “imóvel” talvez não se aplique tanto à asa, que nos posiciona frente ao telheiro, quanto àquele que observa a cena sob sol e chuva, estando desprotegido na ruína campeira.

Finalmente, deste conjunto de poemas, resta “III – Doméstico”. O subtítulo se explica pelo lugar: a casa, o quintal, a gravura de um cão, a mãe, a guria e as lembranças de criança. O verso *O cão enterrado no quintal* parece de início uma frase atirada, sem verbo e sem contexto. A segunda frase também não tem verbo, nem esclarece o contexto, mas é extremamente significativa na obra como um todo: *Todas as memórias sepultadas nos ossos*. A casa muda de dono. Em geral, casas

permanecem, os donos passam. Mas a casa – olha – foi destruída: esta casa, especialmente esta, foi destruída. A guria vê a gravura de um cão a 30 metros no ar. Não é “o” cão do primeiro verso; é “um” cão em gravura “a 30 metros no ar”, coisa difícil de se ver. E pergunta à mãe o que é aquilo, obtendo como resposta: *Era um bicho daquele tempo*. Aqui, pelos mistérios da poesia, a expressão *daquele tempo* reforça a expressão *memórias sepultadas nos ossos*. O poema termina com uma exclamação da guria, uma exclamação sem ponto de exclamação, ou seja, de entonação descendente, indicando a tristeza do eu lírico pelo tempo que passou.

Então, só então, o leitor percebe que existiu um cão enterrado, existiu uma casa que, ao trocar de dono, foi destruída (embora casas troquem de dono e permaneçam), existiu a gravura de um cão pendurada lá no alto, tão alto que, para a criança dona do cão, o espaço era de *30 metros no ar*, essa gravura podia ter sido do mesmo cão do início do poema, e tudo isso se refere a um tempo longínquo, cuja memória está sepultada nos ossos do narrador. Sem qualquer pontuação, e a tristeza e a saudade presentes a cada instante, este texto é uma pérola de construção poética.

Daí que ele nos reconduz a todos os demais poemas sob o título “Cemitérios”. Os cemitérios não são cemitérios comuns. São ruínas, memórias fragmentadas, restantes de momentos diversos. Parodiando Quintana, está nesses cemitérios o que sobrou de cada vez que assassinaram o eu lírico.

Dos cinco poemas, permanecem um enterro sem sino, quiçá sem corpo, a urna, uma tia, o telheiro, a ruína, o cão, a casa, a memória sepultada nos ossos. Principalmente a memória enterrada nos ossos, que abrange todas as demais metáforas. Ossos se deterioram mais depressa que casas. Mas não “esta” casa, que foi destruída. E lá se foram as memórias... O poema “Escada” traz uma imagem preciosa relativa à questão da memória na poesia. A poesia, que nos dias de hoje se alimenta da memória, é como os corvos, que se alimentam de carniça, do que já está morto:

[...]

*E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva, [...]*

Vejamos, agora, o soneto “Estrambote Melancólico”. Em um soneto estrambótico tem-se o acréscimo de um ou mais versos, comumente três, aos conhecidos catorze versos de um soneto normal. A palavra “estrambótico” também tem o significado de “esquisito”, de “excêntrico, extravagante” e de “ridículo, mau gosto”. No caso, “Estrambote Melancólico” acrescenta apenas um verso à forma anterior dos catorze.

Já se comentou essa espécie de *enjambement* “intravocabular”: *Tenho saudade de mim mesmo, sau/dade sob aparência de remorso, [...]*. Outra questão neste poema, a do remorso, retornará também nesta obra e será magistralmente tratada no poema “Morte de Neco Andrade”. Vamos nos concentrar, por ora, nos últimos versos deste soneto estrambótico:

[...] *Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava. A estrela-d'alva
penetra longamente seu espinho*

(e cinco espinhos são) na minha mão.

Na sequência dos versos, o eu lírico diz ter carinho pela perda que teve e/ou tem. Afirma existir uma corrente que o une a seus mortos e aos vivos. Nessa corrente é que se deu (ou se dá) a perda. Essa mesma corrente restitui aos mortos o que era deles e estava (ou está) guardado consigo. A seguir, constata que a estrela-d'alva penetra longamente seu espinho na sua mão e que esses espinhos são cinco.

O verso adicional do soneto encontra-se apartado dos demais. O termo “apartado”, utilizado aqui, contrasta com os termos “corrente” e “carreia”, utilizados no poema. Se o verso está apartado, o eu lírico está vinculado a uma corrente.

E tem carinho por tudo que perdeu nessa corrente que o carreia. Carinho por sua perda; mas o que está perdendo ou perdeu não era dele, pois a corrente restitui aos mortos o que era deles. Ele apenas guardava (guarda) o que era (é) para guardar. São necessárias muitas palavras para tentar dizer o que esses poucos versos sinteticamente dizem.

O carinho por sua perda não dispensa seu sofrimento por perdê-la (s). Cinco espinhos penetram em sua mão. No verso anterior a estrela-d’alva tinha apenas um espinho (*seu espinho*). Agora, cinco espinhos vão penetrando longamente na mão do eu poético. São da estrela também? Cinco pontas (cinco dedos) que nos remetem a outros versos desta obra:

[...]

este espinho, esta agulha, fina lança

a nos escavacar na praia imensa (“A Distribuição do Tempo”)

Sendo espinho alguma coisa que dói, principalmente um espinho que penetra “longamente”, entre os versos desta obra em que se pode perceber tal dor estão os seguintes (já citados, justamente por serem dolorosos ao eu lírico):

eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo

mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata

é minha mãe em mim que a estou pensando

de tanto que a perdi de não pensá-la (“Eterno”)

É sempre no meu sempre a mesma ausência. (“O Enterrado Vivo”)

Que restava de nós,

neste jardim ou nos arquivos, que restava

de nós, mas que restava, que restava?

*Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, [...] (“Escada”)*

Todas as memórias sepultadas nos ossos (“Cemitérios – III – Doméstico”)

Nessa perspectiva, talvez nem seja realmente importante o tempo continuar a passar, a vida esvair-se, a poesia deixar de existir. O eu lírico necessita conseguir enfrentar essa “noite” em vida. E para enfrentar essa noite, há que ter “habilitação”, preparo, coragem.

*Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto. (“Habilitação para a Noite”)*

O ritmo, porém, talvez permaneça:

*Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo. (“Canto Órfico”)*

Finalmente, cabe mencionar que no Capítulo II, na seção “Outras Imagens Míticas”, tratou-se da estrela d’alva e do número cinco, ambos remetendo à ideia de perfeição. Mas o poema não se aproveita desse significado. A estrela neste poema configura uma imagem de cinco pontas, que remete aos dedos da mão. O número cinco é comum à estrela e à mão, por isso é utilizado pelo eu lírico aqui.

3.2.1.2 Poesia sobre a Poesia

“Brinde no Banquete das Musas” trata de metapoesia. As peças metapoéticas dessa época são de um lirismo reflexivo. Na obra drummondiana, o poema não é meio para comunicar alguma coisa. Ele próprio é algo que se comunica. É uma operação que tem em si mesma sua finalidade. Como diz o eu lírico em *Procura da Poesia: A poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto*. Assim compreendida, “a poesia é uma procura que se realiza enquanto procura” e, como tal, ela se ergue como “produto autônomo, acabado e válido em si mesmo.” (SANT’ANNA, 1980). Esse também é o entendimento de Langer.

O início de “Brinde no Banquete das Musas” já causa estranheza: “poesia” é marulho e náusea (nada que dê estabilidade ou seja estável), é canção suicida (ligando canção a um suicida Drummond intensifica o verso com o paradoxo). Poesia que recomeça “de outro mundo, noutra vida”, como se cada fase da vida fosse uma outra vida e “de” cada uma delas viesse poesia. Da infância, da juventude, por exemplo, a madureza só conserva a memória e com ela faz poesia. Dá vontade de sempre mais, essa comida estranha, mas que não equivale a nenhum pão; uma comida que não alimenta, e aqui o poeta emprega uma imagem intrigante: a mosca deglute a aranha. O que não é comida (a aranha) é ingerido pela comida (a mosca)... a poesia impregna o homem, consome a vida do homem. Mas, embora seja “morte secreta”, ela se reintegra à essência do poeta. Fecha-se o círculo.

Cabe ressaltar, no poema, dois versos da terceira estrofe: *Poesia [...]: em teu regaço incestuoso,/ o belo câncer do verso*. Até pouco tempo a palavra “câncer” não era pronunciada, porque carregava o estigma da mais temível das doenças, uma doença incurável. Na década de 50, então, deveria ter causado um choque, ainda mais em poema sobre poesia.

A estética do feio, hoje comum na cultura ocidental, era então considerada subclasse da arte, por estar em desarmonia com a chamada “metafísica do belo”,

difundida como estética artística a partir do Renascimento. O “belo artístico”, tratado por Drummond no poema “Conclusão” (*Que é poesia, o belo? Não é poesia,*), tinha ficado associado a proporção, simetria, forma, perfeição, e ao bem, ao verdadeiro. O grotesco, surgido a partir do século XV, passou a se vincular ao cômico, ao burlesco, ao violento, ao mau gosto. Ou ainda a representações do fabuloso, do macabro, da aberração, para não falar das temáticas inerentes ao corpo, como sangue, nudez e sexo. Apenas no século XIX passará a ser visto como categoria estética. Depois que ganhou notoriedade, transformou-se em linguagem da contemporaneidade. Hoje, além do realismo exacerbado, é o grotesco que marca a cultura contemporânea. É essa a questão que Drummond levanta nesta obra da década de 50.

As nove deusas que presidiam às artes liberais se reúnem para homenagear, no banquete, a própria poesia. A palavra “marulho” indica não somente o movimento das águas do mar, como também o seu barulho, e ânsia é o enjoo causado pelo balanço da embarcação. Telúrico refere-se aqui a telurismo mesmo: influência do solo de uma região nos costumes e no caráter dos habitantes. No banquete, as musas brindam ao processo de reintegração da poesia à essência do poeta (*e o que é perdido se salva...*).

Feito com tanta teoria e abstração (*Poesia, sobre os princípios/ e os vagos dons do universo:*), seu ritmo de cantiga surpreende. É como se fosse preciso algum chão para se tratar da instabilidade, da insegurança necessária à construção de um poema. Do estranhamento, da instabilidade, do paradoxo, Octavio Paz (2011) também tira poesia, assim descrevendo, no poema moderno, esse “marulho e náusea”:

O RIO (Fragmento)

*A metade do poema sobressalta-me sempre um grande desamparo, tudo me abandona,
não há nada a meu lado, nem sequer esses olhos que por detrás contemplam
o que escrevo,*

*não há atrás nem adiante, a pena se rebela, não há começo nem fim,
tampouco muro que saltar,
é uma esplanada deserta o poema, o dito não está dito, o não dito é indizível,
[...]*

(Trad. Haroldo de Campos)

Em relação aos textos metapoéticos, além de “Brinde no Banquete das Musas”, há nesta obra o poema “Conclusão” e também o belíssimo “Canto Órfico”.

“Conclusão” explicita que não são poesia os impactos de amor. A memória da infância e a pobreza da velhice podem se extravasar no verso, mas não são o verso. O belo também não é poesia, porque pode não ter fala. Assim, a procura da poesia se faz pela negação. E, também neste poema, ela vive pelo estranhamento, pelos paradoxos (regaço incestuoso/ belo câncer de um verso). Sem ela, *resta a alegria de estar só, e mudo*. No final do soneto, a pergunta sem resposta: *De que se formam nossos poemas? Onde?* E o ressentimento do poeta (*se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?*), ressentimento que também vem de “re-sentir”, esse, sim, matéria de poesia.

A fala, para Drummond, parece se dar apenas pela poesia. Não sendo através do poema, não há como falar nada. (*Que é poesia, o belo? Não é poesia/ e o que não é poesia não tem fala.*) A mudez vai aparecer também no poema “O Quarto em Desordem”, em construção idêntica à de “Conclusão”. Vale comparar *resta a alegria de estar só, e mudo* com *na quinta-essência da palavra, e mudo*. A primeira trata de poesia sobre a poesia, sendo o silêncio definitivo; a segunda se refere ao amor, que emudece *de natural silêncio*.

A relação entre canto e poesia é genialmente explorada por Cecília Meireles (MEIRELES, 1983, p. 63), no poema “Motivo”, onde a palavra “mudo” possui o significado de morte do indivíduo, não da poesia, diferentemente do que se viu em “Conclusão”, de Carlos Drummond de Andrade.

*Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.*

Por sua vez, “Canto Órfico” é um longo poema, que contrasta pelo tamanho com os demais desta obra, à exceção de “Escada” e “Elegia”. Apresenta a metapoética sob uma perspectiva histórica. Nas palavras de MERQUIOR (1976, p. 175), “A questão da palavra poética é colocada em termos de “história da cultura”: para dizer mundo, nosso tempo busca a unidade perdida”. A questão órfica, da linguagem lírica, não reflete a harmonia do cosmos. O poema, no início, aproxima a ausência de sons da ausência da própria poesia (*A dança já não soa/ a música deixou de ser palavra*). Essa é a mesma ideia que aparece em “Conclusão” (*resta a alegria de estar só, e mudo*). Mudez quer dizer “sem poesia”.

A dança, a música, o canto e a poesia perderam sua unidade. Com a modernidade, o mundo se desintegrou e as pessoas desaprenderam como ver e sentir. Entre pessoas e artes há um abismo em que ressoam ecos de uma ciência muito antiga, agora debilitada.

Não sabemos o código para decifrar essa ciência. Se soubéssemos, também não conseguiríamos penetrá-la, pois o mistério ronda seu núcleo. E restam poucos meios de abordá-la, sendo todos eles “encantamentos válidos”. Talvez o principal seja o fato de que sentimos sua ausência. E essa perda se forma de todos os ganhos que obtivemos.

“Canto Órfico” contém, entre as da obra em pauta, uma das mais belas imagens sobre poesia:

[...]
*uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas*

sobre o oceano estático: balanço

de anca terrestre, certa de morrer.

[...]

Se o mar é *estático: balanço*, o canto é *agonia moderna*. O contraste incomoda, não só no movimento do mar, quanto na conquista da modernidade. Essa modernidade trouxe, com a consciência das mudanças e da imprevisibilidade, uma grande aflição decorrente da distância entre o homem e sua linguagem. *Canto branco* e *palmas lentas* substituem as asas brancas que sobrevoam o mar. E a poesia parte, com suas asas brancas, sobrevoando um oceano também imprevisível (imóvel/móvel), o oceano da modernidade.

Ainda assim, a consciência sobre o tempo de então pode reinaugurar um “ritmo suficiente” e só *de ousar-se teu nome, já respira/ a rosa trismegista, aberta ao mundo*.

De novo, aparece a rosa, que em Drummond possui vários significados. Enquanto em certos períodos literários rosa representa o perecível, aqui, ao contrário, representa o que pode ser duradouro, e se identifica com a própria poesia.

3.2.1.3 Amor

Dois poemas tratam especificamente do amor: “O Quarto em Desordem” e “Escada”. O primeiro merecerá alguns comentários neste capítulo. O segundo será estudado mais detalhadamente no Capítulo IV.

“O Quarto em Desordem” remete o eu lírico a um amor na idade madura. Utiliza expressões que denotam facilidade de associação, como “na curva perigosa... derrapei”, as quais parecem gerar um mecanismo metafórico de pouco desenvolvimento: um amor na quinta-essência da palavra e que, *mudo de natural silêncio*, não cabe nos gestos de colher e amar, enquanto o corpo se torna um objeto mais vago do que nuvem. Não há nada que indique futuro aqui, onde parece

que o quarto em desordem é também a confusão de sentimentos em que se encontra o eu lírico. Talvez um amor intenso, porém marcado, como bem diz Fernando Pessoa, pela “ausência de amanhã” (*Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã*, “Passagem das Horas”).

A par das rimas pobres (flor/ amor/dor), embora magistralmente utilizadas, o poema trata o desejo erótico também na condição do elemento “ar” (*nesse objeto mais vago do que nuvem/ e mais defeso, corpo! corpo, corpo,*) e utiliza o cavalo como símbolo de vitalidade, de virilidade animal.

Tanto neste poema, como no poema “Escada”, o que se vê é que o amor não fornece nenhuma resposta às questões existenciais do eu lírico.

3.2.1.4 Amigos

Os textos elegíacos contidos em *Fazendeiro do Ar* são três: “Viagem de Américo Facó”, “Circulação do Poeta” e “Conhecimento de Jorge de Lima”. Ao fixar no presente a vida passada, Drummond encontra uma maneira de estar com seus amigos. Assim como em “de bolso” e “urna”, o eu lírico experimenta a morte apenas em parte, através da ausência dos outros, cuja presença ele tenta eternizar no bolso, no cofre, na urna ou no poema.

“Viagem de Américo Facó”, poeta com origens em Mântua, Itália, possibilita ao eu lírico lidar com a vida e a morte (*a arte de bem morrer, fonte de vida*). O poeta se encaminha ao *inframundo deserto*, submundo onde vive a morte, e no qual a *corola noturna*, a lua, *desenrola seu mistério fatal* mas transcendente.

Américo Facó parte na *esquiva barca*. A barca é símbolo de uma viagem, de uma travessia, realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. A barca dos mortos é encontrada nos mitos de todas as civilizações. Em alguns lugares, a barca é meio de passagem para o Outro Mundo. Como não existe barqueiro da felicidade, a barca de

Caronte seria um símbolo ligado à indestrutível infelicidade dos homens. BRUNEL (1998, p. 122) explica que, para Bachelard, a primeira barca talvez seja o ataúde. A morte não seria a última viagem, mas a primeira verdadeira viagem.

Em “Conhecimento de Jorge de Lima”, Drummond parte de elementos temáticos que frequentam a obra do próprio Jorge – o livro “Invenção de Orfeu” e, principalmente, o romance “Anjo”, associando-os a elementos da simbologia cristã -- trombetas, salmos, carros de fogo, murmúrios de Deus a seus eleitos – a fim de criar um clima adequado à louvação do poeta cristão, católico e místico.

[...]

*de seu negro vergel. E eram trombetas,
salmos, carros de fogo, esses murmúrios
de Deus a seus eleitos, eram puras*

[...]

Cabe lembrar que o Apocalipse é o mito da criação literária. É o símbolo de todas as obras literárias. BRUNEL (1998, p. 62) reproduz texto de Danièle Chauvin, em que, ao comentar a obra *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, a autora explica:

O falso conduz ao verdadeiro e o signo cria o ser, ou o recria. A chave do enigma e a chave-da-abóbada da obra é a biblioteca-labirinto onde os signos alfabéticos se conjugam diferentemente para orientar a progressão ou para desorientar, para suscitar a reflexão e conduzir à verdade. Como a investigação, como o Apocalipse, como o Livro. “Porque se trata de uma história de livros, não de misérias cotidianas”[...]. Uma história de signos e não de acontecimentos,[...]

O verbo ser, na 3ª pessoa do imperfeito do indicativo, é repetido dez vezes no poema, o que lhe confere um tom dissertativo. E um dos versos possibilita que tomemos conhecimento do mundo em que viviam os poetas da época, inclusive Drummond:

(poesia antes da luz e depois dela),

O soneto “Circulação do Poeta” também relembra Facó, que, dormindo, vagava *na safira em que os seres se deliam*. A safira carrega todo o simbolismo do Azul. Os alquimistas a associavam ao elemento “ar”. É considerada a pedra da Esperança e poderes os mais diversos lhe são atribuídos, desde a cura de doenças até a libertação de prisioneiros. No Cristianismo, simboliza a pureza e a força luminosa do reino de Deus.

É interessante notar que os seres se deliam, se dissolviam, *entre pardais bicando luz, e pombas*. Os pássaros, símbolos da alma, têm poder de intermediação entre o céu e a terra, e as pombas são o símbolo da paz. Valéry conclui “O Cemitério Marinho” com o verso *teto tranqüilo, onde bicavam velas!*. E Chico Buarque, décadas depois, utilizará, em sua canção intitulada “Brejo da Luz”, a figura de crianças “comendo luz”.

3.2.1.5 Teatro na Poesia

O poema “Morte de Neco Andrade” inicia-se como prosa e seu cenário é palco, onde se exercita a imaginação de um menino: a forma é de prosa poética e o palco se confunde com o interior do eu lírico.

A história se desenvolve em níveis diferenciados. Tendo de representar num teatrinho de amadores, um menino, pouco antes de pisar no palco, inteira-se que um seu parente havia sido assassinado a faca. A imaginação da cena do assassinato começa a importuná-lo. O que seria o desenrolar da peça acaba por ser substituído pela imaginação do menino, tentando figurar como teria ocorrido a morte do primo. E o teatro da imaginação substitui as cenas do palco.

A superposição de tempo e espaço cumula a cena de surrealismo. O enterro do primo realiza-se no palco imaginário, e o menino já não enxerga nada mais do palco real. A criança de ontem se funde ao homem de hoje, perplexo e responsável por tudo que acontece dentro e fora de seu raio de ação.

Na primeira parte, intitulada “Quando Mataram”, percebe-se que há duas vozes para o narrador lírico. O eu lírico, negando o quanto de emoção havia sentido com a morte de Neco Andrade, justifica sua atitude pela responsabilidade de atuar no teatrinho de amadores àquela mesma hora. Relata o assassinato através de várias sentenças coordenadas aditivas, todas curtas e com verbos de ação. Encaminha-se para o palco do teatrinho com medo de enfrentar o auditório e de esquecer sua fala.

A seguir, descreve rapidamente “O Cavalo” na planície, utilizando a expressão *dedicação sem alvo*. Remete-nos ao poema “Domicílio”, no qual utiliza uma expressão parecida (*amor sem uso*). A dificuldade de relacionar-se também se evidenciará em “Cemitérios – V – Errante”, com o uso dos termos *paixão de andrade sem paz e sem remissão*. Passa a descrever a atitude do criminoso, *que, na medula, se sabe perdido*.

No parágrafo seguinte, palco e cena do crime se confundem, assim como se misturam o cadáver de Neco e o eu lírico, que imagina a si mesmo escondido, o que dá ênfase ao ambiente físico, às deixas e ao diálogo: *O cadáver de Neco atravessa canhestramente o segundo ato, da esquerda para a direita, volta, hesita, sai, instala-se nos bastidores, embaixo da escada. As deixas perdem-se, o diálogo atropela-se*. Este é o momento em que Neco se esvai *em silêncio* (e não em sangue) e o primo, o eu lírico, não sabe socorrê-lo, em verdade socorrer-se. O palco do drama torna-se o palco da vida e vice-versa.

“O Assassino” chega preso (à cidadezinha do faroeste?), a multidão acode à cadeia, onde ele *está sentado, mudo*. A expressão conduz a outras do livro: *e mudo/ de natural silêncio e resta a alegria de estar só, e mudo*. Na casa de Neco, o verso *luzes se armam em velório* indica o ânimo exaltado do pessoal.

No parágrafo subsequente, confundem-se palco e cavalo (*a forma baia e ondulante que progride, esmagando palavras*). O eu lírico tem medo de ser pisoteado pelo cavalo, que, no entanto, se afasta *no trote deserto*.

A parte denominada “Seria Remorso” retoma a narrativa do ponto de vista de apenas um narrador lírico, que se justifica por se consagrar ao espetáculo quando já sabia que Neco estava morto. Aproveita o ventre vazado do primo para mostrar o interior de um homem: os intestinos.

Finalmente, a última parte, intitulada “E Tudo”, é a da revelação final: o culpado é o eu lírico mesmo. É responsável pela morte de Neco, pelo crime de Augusto (somente agora o criminoso é nomeado), pela fuga do cavalo, pelo coro de viúvas pranteando. Ele terá de parar de representar porque é responsável. Repetida sete vezes em apenas um parágrafo, a palavra “responsável” impregna o texto. Uma sentença conclusiva compara sua responsabilidade com a das pedras e dos anjos.

Entre os vários níveis de interpretação desta peça, está a das opções de vida na década de 50: ou se é responsável, ou se é artista. Há até hoje certa visão na sociedade de que o artista não é pessoa responsável. O poema trata da dificuldade em se viver ao mesmo tempo as duas faces da mesma moeda: a vida social com suas exigências e a vida de artista, que é de uma “dedicação sem alvo”, como as pedras, mas principalmente como os anjos. Em várias ocasiões as duas se sobrepõem, como mostram as partes dois e três do poema.

A imagem do homem como ator e a metáfora do *theatrum mundi* aparecem sistematicamente em Drummond. Alguns de seus poemas revelam a própria estrutura de um espetáculo. Em *Fazendeiro do Ar* o fantástico se apresenta abertamente no esquema teatral de “Morte de Neco Andrade”. SANT’ANNA (1980) ressalta que todo o desfecho dramático conduz a uma culpa existencial, ao revelar um compromisso original do homem com os seres e as coisas dentro e fora do seu espaço vital.

3.2.1.6 A Luís Maurício, Infante

Difícilmente o pensamento lírico de Drummond irá celebrar a ordem do mundo. Pode-se, se muito, reconhecer no seu anticonformismo moderno alguns pontos de otimismo. A arte de viver de “A Luís Maurício, Infante” é um dos melhores exemplos, mas esses dísticos rimados não chegam a contrabalançar os textos desiludidos de *Fazendeiro do Ar*.

No mencionado poema, os dois primeiros versos lembram um conto de Dickens: alguém será apresentado ao mundo “real”. Sobressai no eu lírico uma preocupação de “explicar” a vida, com a paciência de uma pessoa muito vivida. A emoção é contida e um tom mais afetivo aparece no uso do diminutivo em duas palavras apenas: “tiquinho” (terceiro verso) e “netinho” (último verso). Em quase quatro folhas de recomendações, escritas a modo de carta (*Aqui me despeço...*), a repetição do nome do neto também é sinal de afetividade.

O poema guarda os conceitos de afetividade dos que foram criados na área rural do País, na década de 50: as demonstrações de amor não envolvem abraços e beijos, nem repetições intermináveis de declarações amorosas, próprias do mundo pós anos 60, cujo ápice se dá neste início de século. Envolvem outros fatores, relacionados à maior participação na vida comunitária. Somem-se a isso características pessoais do poeta, como retraimento e timidez, que o impedem de grandes manifestações emocionais.

Algumas passagens jogam luz sobre o que se tratou neste capítulo:

Admito que amo nos vegetais a carga de silêncio, Luís Maurício.

Mas há que tentar o diálogo, quando a solidão é vício.

[...] de luvas e sobretudo, vê passar (é cego) o tempo, que não enxergamos, o tempo irreversível, o tempo estático, espaço vazio entre ramos.

O tempo – que fazer dele? Como adivinhar, Luís Maurício,

*o que cada hora traz em si de plenitude e sacrifício?
Hás de aprender o tempo, Luís Maurício. [...]*

E, como assinatura do poeta *gauche*:
o poeta, sempre meio complicado;[...].

O capítulo seguinte debruça-se mais atentamente sobre os poemas “Escada” e “Elegia”.

4. CAPÍTULO: “ESCADA” E “ELEGIA”

Tendo, nos dois capítulos anteriores, estudado a obra *Fazendeiro do Ar* em seu conjunto, neste capítulo o objetivo será verificar se as conclusões até então encontradas se aplicam à análise individual de dois dos mais longos e complexos poemas da obra: “Escada” e “Elegia”.

O ponto de partida será o de analisar as grandes imagens, conforme proposta de Bachelard, e gradativamente aproximar-se das metáforas, segundo as teorias de Langer e Cohen. Neste capítulo veremos ainda como outros elementos poéticos podem reforçar as metáforas de base, formando um todo com a mensagem do poema.

Retomando Langer, um poema é essencialmente algo a ser percebido, e as percepções são fortes experiências que normalmente podem atravessar a “momentânea ordem trêmula em nossas mentes”, resultante de estímulos variados. Além disso, tudo em um poema tem caráter duplo: cada item é, ao mesmo tempo, um detalhe de um acontecimento virtual perfeitamente convincente e um fator emocional. (LANGER, 2006).

O principal poema de amor de *Fazendeiro do Ar* é “Escada”. Nesse poema, a experiência erótica é tratada como se fosse portadora de uma revelação de natureza mítica, que transcendesse os limites da existência. A busca dessa revelação é traduzida em imagens de ascensão e queda, “como se o movimento do amante implicasse ruptura do limite existencial, mas também o seu inevitável retorno.” (LIMA, 1995, p. 125).

Na mitologia, os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão ligados ao problema das relações entre o céu e a terra, termos que podem significar, além dos conceitos próprios da religiosidade, o “céu dos sentidos” e o “cotidiano chão” de nossas vidas.

A escada, símbolo da ascensão e da valorização, vincula-se ao simbolismo da verticalidade. Mas ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis. Quando se trata de valor, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima. A verticalidade seria a linha do qualitativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. Na arte, a escada aparece como o suporte imaginário da ascensão espiritual. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982).

Ela é também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra. Pode ser aérea, como o arco-íris, ou de ordem espiritual, como os degraus da perfeição interior. A noção de um contato primordial entre o céu e a terra, que teria sido posteriormente rompido, é quase universal.

4.1 Escada: O Amor vence o Tempo?

ESCADA

*Na curva desta escada nos amamos,
nesta curva barroca nos perdemos.*

*O caprichoso esquema
unia formas vivas, entre ramas.*

*Lembras-te, carne? Um arrepio telepático
vibrou nos bens municipais, e dando volta
ao melhor de nós mesmos,
deixou-nos sós, a esmo,
espetacularmente sós e desarmados,
que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.*

*E mortos, e proscritos
de toda comunhão no século (esta espira
é testemunha, e conta), que restava
das línguas infinitas
que falávamos ou surdas se lambiam
no céu da boca sempre azul e oco?*

*Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
que amor fizera um novo testamento,
e suas prendas jaziam sem herdeiros
num pátio branco e áureo de laranjas.*

*Aqui se esgota o orvalho,
e de lembrar não há lembrança. Entrelaçados,
insistíamos em ser; mas nosso espectro,
submarino, à flor do tempo ia apontando,
e já noturnos, rotos, desossados,
nosso abraço doía
para além da matéria esparsa em números.*

*Asa que ofereceste o pouso raro
e dançarino e rotativo, cálculo,
rosa grimpante e fina
que à terra nos prendias e furtavas,
enquanto a reta insigne
da torre ia lavrando
no campo desfolhado outras quimeras:*

sem ti não somos mais o que antes éramos.

*E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva,
escada, ó assunção,
ao céu alças em vão o alvo pescoço,
que outros peitos em ti se beijariam
sem sombra, e fugitivos,
mas nosso beijo e baba se incorporam
de há muito ao teu cimento, num lamento.*

(1983, p. 316)

O conceito de amor é central à poesia drummondiana deste período, em que o poeta se sente cada vez mais limitado e cercado de trevas. Na obra, o amor deixa a sensação de algo que não pode ser expresso, ligado à morte, tal como a poesia. (Em “Canto Órfico” temos: “*uma agonia moderna*”, “*balanço/ e anca terrestre certa de morrer*”. “*O canto é branco*” em dois sentidos: não rima, nem representa uma harmonia simples, e abre dentro de si o “espaço branco” do que não pode dizer). Por isso, “Escada” parece ser um dos mais perfeitos poemas de amor. Na sua intensidade poética, mostra o processo inelutável da destruição, a luta para libertar-se dele e as ligações contínuas e estreitas entre destruição e ânsia de liberdade.

Aqui, as palavras confundem um leitor despreparado. Natureza? Ramas, céu, jardim, passarinhos, laranjas, orvalho, flor, rosa, asa, campo desfolhado. Construção? Escada, curva barroca, esquema, bens municipais, arquivos, torre, cimento. Pessoas? Carne, arrepio, sós, mortos, proscritos, línguas, boca, entrelaçados, rotos, desossados, pescoço, peitos, fugitivos, beijo, baba, lamento. Frases-feitas, imagens estereotipadas, resíduos de leitura? No céu sempre azul, canto dos passarinhos, pátio áureo de laranjas, flor do tempo, campo desfolhado, lugar de exílio, faminta imaginação atada aos corvos, o alvo pescoço. Manter a

atenção do leitor sem lhe dar nenhuma certeza dos acontecimentos parece ser o objetivo do poema.

A palavra “barroca” (*nesta curva barroca nos perdemos*) indica uma profusão de minúcias em que se pode facilmente perder a visão do todo. A imensa variedade dos detalhes, própria de um edifício barroco, impede visualizar o conjunto. Gledson explica que este poema, tal qual uma escada barroca, é um “caprichoso esquema” que une formas entre ramas e convida o leitor a “ir pelas ramas”, para só depois chegar aos alicerces. (GLEDSON, 1981, p. 239).

“Até na sua forma métrica, o poema tem um plano caprichoso – o poeta mistura versos de 6, 10 e 12 sílabas em grupos irregulares porém rítmicos, mantendo e defraudando as expectativas do leitor, até o dístico final, de ritmo pesado e rima interna”. E a forma, como o próprio poema enuncia, é a de uma espiral que tem por base “o cimento” revelado no fim.

Segundo GLEDSON (1981), os tempos verbais possibilitam acesso ao poema. De início, quatro pretéritos (*amamos, perdemos, vibrou, deixou*) sugerem que algo ocorreu no passado, um imperfeito (*unia*), que há uma situação contínua e subjacente, e um presente (*lembras-te?*), que alguém se lembra ou pode se lembrar desse acontecimento. Para o crítico, as relações entre os três são um guia para a compreensão do restante do poema.

Nas duas estrofes seguintes prevalece o imperfeito, ou seja, focaliza-se mais a situação – morte ou exílio associado ao amor -- que a ação. Dois mais-que-perfeitos (*restara e fizera*) sugerem que algo ocorrera antes da ação, restringindo o curso subsequente dos acontecimentos. O retorno ao presente (*desta escada, nesta curva barroca*) é apenas para responder negativamente às perguntas anteriores (*de lembrar não há lembrança*) e retomar outra vez o imperfeito. O pretérito da estrofe seguinte (*Asa que ofereceste o pouso raro/ e dançarino e rotativo, cálculo,*) reafirma que o acontecimento passado foi real, mas foi apenas um clarão, ponto raro de estabilidade. No fim da penúltima estrofe, volta-se ao presente (*este, hoje*), que agora se tornou “o mesmo lugar do exílio” sugerido na terceira estrofe (*proscritos/ de*

toda comunhão no século) e que, no fim do poema, se revela permanente, estendendo-se ao passado e incluindo-o.

As conclusões desse crítico se expandem para a paisagem em que a ação se desenvolve. Há um edifício, indicado pela escada, e menos claramente os “bens municipais”, segundo ele, provavelmente ligados aos arquivos mencionados mais adiante. Os trechos do imperfeito fornecem vários detalhes, indicando um edifício barroco numa paisagem inóspita. Mas os detalhes, embora suficientes para sugerir um conjunto, não o constituem. Eles também mantêm a atenção em suspense. Se o eu lírico lembra um lugar significativo, o leitor não poderá adivinhar por inteiro qual seja esse lugar.

Mais de perto, a segunda e a terceira estrofe insinuam a ideia de morte. Língua e céu, em dois jogos de palavras, enfatizam o aspecto físico e espiritual do amor. Continua a incerteza sobre o estado de morte e de perda, mas algo se transmite aos cantos dos pássaros e volta a nós moribundo, embora ainda com vida (*podrido e trêmulo*). Da mesma maneira, na próxima estrofe, se seu espectro é *submarino*, sobrenada, porém, *à flor do tempo*.

Com o avanço do poema fica mais clara a luta entre vida e morte. E a vitória desta última é assegurada na imagem da sombra da torre, símbolo inequívoco do tempo. Na última estrofe, a metáfora dos corvos é precisa, embora paradoxal: a imaginação, a memória (e por consequência a poesia) só pode se alimentar do que já morreu, ou seja, do seu próprio passado, assim como os corvos se alimentam de carniça.

A poderosa associação entre o amor e os movimentos de ascensão e queda, em diferentes níveis, é enfocada por LIMA (1995):

Pelo ato erótico, os amantes ascendem ao céu dos sentidos e caem. Pela recordação, o poeta integra-se à amorosa ascensão, mas, não podendo estender essa intensidade lírica, também ele cai, desligando-se do “azul” recordado. Em um terceiro nível, o da própria construção poética, a linguagem “ascende” da circunstância historicamente delineada em que se

dá o encontro erótico, atingindo uma representação que perscruta além do físico e das circunstâncias. (LIMA, 1995, p. 128).

O lirismo drummondiano é penetrado de pessimismo e lucidez. Eros, sobretudo, alimenta seus eleitos de desassossego. A escada simboliza a ascensão dos amantes à “eternidade” dos instantes mágicos do vivido (*Na curva desta escada nos amamos,*). Sua paixão os elevava acima deste mundo (*Lembras-te, carne? Um arrepio telepático*). Mas a finitude corroi a obstinação dos amantes (*insistíamos em ser; mas nosso espectro,*). Se a escada eleva, ela também enseja a queda (*e já noturnos, rotos, desossados*). E a imaginação, alimentando-se do passado, favorece a poesia, que oferece ao céu o seu pescoço (*escada, ó assunção,/ ao céu alças em vão o alvo pescoço,*).

A elevação erótica fica marcada na carne (*Lembras-te, carne?*). O termo “desarmados” antecipa a morte trazida pelo amor (*que a nos amarmos tanto eis-nos morridos*). Não só isso, mas *Mortos, e proscritos/ de toda comunhão no século*, tal a solidão com que se depara depois o eu lírico. As palavras, porém, não conseguem ainda transmitir a expressividade que o poeta irá dar aos versos seguintes. Utilizando-se de uma técnica de antecipação da repetição ternária, que ocorrerá na quarta estrofe, o poeta prepara o caminho “para a maior intensidade do processo expressional”. A interrogação “vai se despojando de palavras: primeiro, perde o objeto indireto ‘de nós’, compensando-se o segundo termo com a conjunção ‘mas’, que acentua, entretanto, a angústia da pergunta; depois, ficam apenas o pronome e o verbo.” (TELES, 1976, p.154).

Mas não se pode negar o valor retórico das perguntas, que não se dirigem nem ao leitor, nem a Deus. Nada pode ser feito e as indagações são uma forma literária de levantar as mãos aos céus:

[...] *que restava*
das línguas infinitas
que falávamos ou surdas se lambiam
no céu da boca sempre azul e oco?

*Que restava de nós,
 neste jardim ou nos arquivos, que restava
 de nós, mas que restava, que restava?
 Ai, nada mais restara,
 que tudo mais, na alva,
 se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
 vinha até nós, podrido e trêmulo [...]*

A ideia do que sobrou da vida, o amor fazendo um “novo testamento” quando se sabe que não há herdeiros, encontra-se no final dessa estrofe.

Teles lembra-nos ainda que o confronto do imperfeito com o mais-que-perfeito, já despojado do pronome interrogativo, é também um elemento estimável no entendimento desse verso, onde a ideia de uma ação não inteiramente concluída, expressa na interrogação, se vê substituída por uma definitivamente terminada, afirmativa, tanto que o poeta mais adiante escreve: *Aqui se esgota o orvalho,/ e de lembrar não há lembrança.* (TELES, 1976, p. 154).

Essa segunda ação, inteiramente concluída, é que leva ao grito do poema, que na verdade não está se referindo ao amor em sua forma física apenas, mas ao amor capaz de transformar o mundo, um amor-rosa, um amor-poesia. Ora, nesses versos, até mesmo o poeta se questiona sobre isso. A primeira ação, a que ainda não terminou, continuará na solidão dos amantes entrelaçados (*nosso abraço doía*).

A disposição das estrofes mostra a arquitetura da escada em espiral. O “caprichoso esquema” provê o poema com *enjambements*. Na terceira estrofe, a revitalização da catacrese popular (céu da boca = palato) reúne os significados de sensualidade (beijo) e ascensão (céu). O céu é vazio, oco, como se o eu lírico fosse agnóstico. A última estrofe é exemplo do uso de rimas internas (alças/ alvo; cimento/ lamento), assonâncias e aliterações (assunção, ao céu alças; beijo e baba).

No fim, há uma dupla visão de escada: uma aponta para a palavra “cimento”, que representa a materialidade pura, destituída de toda vocação metafísica; outra

sugere a transformação da experiência em aventura estética, que permanece na linguagem, mesmo que o poema considere vã essa permanência. A experiência erótica e a estética são identificadas aqui como tentativas do homem de ascender a um plano metafísico, que, afinal, se revela oco. No plano semântico, Drummond transfigura sua escada, atribuindo-lhe um pescoço alvo, que a aproxima da imagem do cisne, e, através dele, de uma simbologia da poesia moderna para a própria criação poética. Ao evocar o símbolo baudelairiano, contrastando-o com outro, o dos corvos (Poe), o espaço do poema fica caracterizado como “lugar de exílio”. O movimento idealista da poesia fica registrado em *escada, ó assunção*.

Na opinião de MERQUIOR (1976, p.159), esta é uma peça brilhante de poesia metafísica: o mais sutil intelectualismo imagístico desenha a mais ardorosa e pungente das evocações eróticas. Mas tudo se inscreve nos limites dessa procura escatológica, dessa “preocupação de exame filosófico,” característica do terceiro período do lirismo drummondiano. O amor guia o poeta para as camadas profundas da experiência humana, para a interrogação incessante dos paradoxos existenciais.

Vejamos se é possível acrescentar a essas alguma outra sugestão, ao repassar verso a verso o texto, tentando interpretá-lo agora a partir da questão “amor *versus* tempo”. O poema começa com a ênfase na palavra “curva”, que aparece nos dois primeiros versos. Essa ênfase faz com que se visualize uma escada em curva, não em caracol, arquitetura essa que se tornou comum apenas a partir dos anos 60 e motivo de um interessante poema de Mário Quintana (*Quando as desce, a gente/ se desparafusa... [..]/ Quando a gente as sobe/ se parafusa.*).

Drummond descreve uma escada em lances, que faz curva formando patamares. O amor acontece na curva da escada, nítida na imaginação do poeta, a ponto de ele a sentir presente (“aqui”). Uma curva barroca, possivelmente um corrimão de madeira, foi trabalhada em ramas, tão entrelaçadas quanto as curvas, as formas vivas dos amantes. Amantes (“forma viva”), escada e ramas são os substantivos desta primeira estrofe, formando os amantes um “caprichoso esquema” entre as ramas, na curva da escada. Assim, escada e amantes, os dois amantes, as ramas do corrimão de madeira, tudo se entrelaça, curvam-se uns sobre outros.

A segunda estrofe dirige-se à carne. Pergunta, aguardando uma resposta positiva, se ela se lembra. Estaria a lembrança impressa na carne? O arrepio dos amantes se estendeu, telepaticamente, para os bens municipais, aos quais deve pertencer a escada, e, dando volta no *melhor de nós mesmos*, no amor deles, deixou-os sós, mais que sós, *a esmo,/ espetacularmente sós e desarmados,/ que a nos amarmos tanto eis-nos morridos*. Assim, a escada, que leva ao céu dos sentidos, é a mesma que ampara o retorno à realidade terrena (a queda simbólica).

A terceira estrofe se divide em duas partes. A primeira se vincula à estrofe anterior, a segunda se vincula à posterior. O primeiro verso da terceira estrofe está vinculado ao quinto verso da segunda, ao qual parece dar continuidade: *sós e desarmados, [...]/ E mortos,/ e proscritos*. Realmente a terceira estrofe vai enfatizar ainda mais a queda: *proscritos/ de toda comunhão do século*. Em um primeiro momento, ao passar a sensação de união intensa, que chega a ligar pessoas a coisas (inclusive municipais), os amantes se sentem incapazes de qualquer união posterior. Há quem testemunhe o acontecido (a espira), embora sua presença não seja de grande importância, pois está entre parênteses. A segunda parte prepara o leitor para a quarta estrofe. A expressão verbal final do terceiro verso (*que restava*) será repetida indefinidamente na quarta estrofe. Agora, no entanto, apenas parece introduzir a metáfora do céu, que lida direta e indiretamente com a sensação de elevação (dada também pela escada): *céu da boca/ céu azul/ céu do amor*. As línguas se falam e se lambem nesses céus.

O início da quarta estrofe constitui a síntese da ansiedade exposta na obra *Fazendeiro do Ar* relativamente ao tempo. A passagem do tempo deixa ruínas de tal monta que a sensação é a de que nada mais restou. Gritos de desespero, de intensidade crescente, podem indicar a abrangência de outros eventos, como uma catarse de um estado psicológico até então controlado. As mesmas estrofes que levaram à interpretação da grande saudade amorosa são as que suportam a ideia de que esse desespero sintetiza outros amores, também transformados em ruína pelo tempo. Essa estrofe poética de Drummond lembra, na pintura, o quadro “O Grito”, de Edvard Munch.

*Que restava de nós,
 neste jardim ou nos arquivos, que restava
 de nós, mas que restava, que restava?
 Ai, nada mais restara,
 que tudo mais, na alva,
 se perdia, [...]*

A angústia contagia inclusive o “canto de passarinhos”. Se o amor fez um novo testamento, esse testamento não encontra herdeiros. As prendas do amor jaziam num pátio branco e áureo de laranjas, em outro mundo, não naquele.

O tom da quinta estrofe é de determinação. Esgotado o orvalho, não restou nem a lembrança de lembrar. Toda a insistência dos amantes “em ser” transformamos em fantasmas de si mesmos, deixa-os rotos e desossados.

A sexta estrofe lembra que, sem o sentimento amoroso, não seríamos nem mesmo o que éramos antes dele, e, ainda que o tempo o corroa, é esse sentimento que nos auxilia, como seres humanos, a viver (oferecendo - nos o “pouso raro”). Por isso, o amor merece ser louvado. E o poema o faz, chamando-o pelo epíteto de “asa”, em contraposição à “carne” da segunda estrofe:

*Asa que ofereceste o pouso raro
 e dançarino e rotativo, [...]*

A estrofe ainda menciona que, enquanto o amor está nos prendendo à terra (no movimento de “queda da escada”), a reta insigne da torre, símbolo do tempo, vai lavrando outras quimeras no campo desfolhado. O tempo provê outros sonhos, ainda que o ser humano tenha sofrido desilusões (*campo desfolhado*).

Finalmente, a última estrofe traz a belíssima metáfora da escada ou do amor, qual cisne, alçando em vão ao céu o alvo pescoço, como num esforço imenso para apenas ascender e não cair. O poema até aceita que “outros peitos” possam se

beijar “sem sombra”, sem obstáculos, mas, no caso rememorado neste texto, o beijo e a baba dos amantes se *incorporam/ de há muito* ao cimento, à parte terrena, sombria, da escada.

4.2 *Elegia*

A palavra *elegia* foi usada por poetas gregos e latinos para indicar um canto triste, na maioria das vezes um lamento pela morte de um ente querido. Quanto ao étimo, parece ter-se derivado do armênio *elegn*, que significa “bambu”. Os cantos fúnebres, de dor, luto ou tristeza, eram acompanhados por flauta de bambu, instrumento pastoril de sopro, diferentemente das modalidades poéticas acompanhadas por lira ou harpa, de tom musical mais alegre. (D’ONOFRIO, 1995).

Drummond escreveu vários poemas sob o título *Elegia*. Este faz parte do livro *Fazendeiro do Ar*, publicado inicialmente em 1953/1954 e reunido pelo autor na coletânea *Nova Reunião*, de 1983.

ELEGIA

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

*E me pergunto e me respiro
na fuga deste dia que era mil
para mim que esperava
os grandes sóis violentos, me sentia
tão rico deste dia
e lá se foi secreto, ao serro frio.*

*Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?*

*Gastei meu dia. Nele me perdi.
De tantas perdas uma clara via
por certo se abriria
de mim a mim, estela fria.
As árvores lá fora se meditam.
O inverno é quente em mim, que o estou berçando,
e em mim vai derretendo
este torrão de sal que está chorando.*

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

*E vou me recolher
ao cofre de fantasmas, que a notícia
de perdidos lá não chegue nem açule
os olhos policiais do amor-vigia.
Não me procurem que me perdi eu mesmo
como os homens se matam, e as enguias
à loca se recolhem, na água fria.*

*Dia,
espelho de projeto não vivido,*

*e contudo viver era tão flamas
na promessa dos deuses; e é tão ríspido
em meio aos oratórios já vazios
em que a alma barroca tenta confortar-se
mas só vislumbra o frio noutro frio.*

*Meu Deus, essência estranha
ao vaso que me sinto, ou forma vã,
pois que, eu essência, não habito
vossa arquitetura imerecida;
meu Deus e meu conflito,
nem vos dou conta de mim nem desafio
as garras inefáveis: eis que assisto
a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo
de me tornar planície em que já pisam
servos e bois e militares em serviço
da sombra, e uma criança
que o tempo novo me anuncia e nega.*

*Terra a que me inclino sob o frio
de minha testa que se alonga,
e sinto mais presente quanto aspiro
em ti o fumo antigo dos parentes,
minha terra, me tens; e teu cativo
passeias brandamente
como ao que vai morrer se estende a vista
de espaços luminosos, intocáveis:
em mim o que resiste são teus poros.
Corto o frio da folha. Sou teu frio.*

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

*sete vezes por dia em sete dias
 de sete vidas de ouro,
 amor, fonte de eterno frio,
 minha pena deserta, ao fim de março,
 amor, quem contaria?
 E já não sei se é jogo, ou se poesia.*

(1983, p. 317)

O poema *Elegia* exprime uma tristeza comovente. As finas e frias notas musicais da antiga flauta de bambu ressoam, advindas da repetição da vogal “i”. Combinadas com os encontros consonantais “fr”, “br” e “tr”, formam uma tristeza fina e doída, que repercute até mesmo naqueles que não entendem muito bem o sentido das difíceis expressões do poema.

O clima antitético abre o poema e o eu lírico não responde de pronto à questão do por que ganhou ou perdeu o dia. Em suspenso, fica a dúvida: esse dia é dia mesmo? A coisa fria também chamada noite é a morte. E a morte se entrelaça ao poeta (*e o frio ao frio se entrelaça*) em bruma, num suspiro. As vogais “i” se fecham em “u”. Vemos, então, que o dia não é “dia de 24 horas”. É a vida do eu lírico.

A ilusão primária, denominada por LANGER (2006, p. 222) *ilusão de vida*, é característica de toda arte poética: é estabelecida, ao menos provisoriamente, pela primeira sentença do poema. Sua função é desviar a atitude do leitor ou do ouvinte do interesse pela conversação para o interior literário, isto é, auxiliá-lo a ir da realidade para a ficção. E assim ocorreu, neste poema.

O eu lírico volta-se para si mesmo: se pergunta e se respira. O que aconteceu? O dia era mil dias, tantos que podia esperar da vida grandes paixões e glórias, sentia-se pleno de energia. Mas a vida foi-se esgueirando, fugindo como em segredo (como as enguias), desfazendo-se na cerração. A síntese de frio e bruma é o inverno, que corresponde à fase da velhice.

Na terceira estrofe a palavra “perda” ou o verbo “perder” (perdi, já perdera, me perdi, estou perdido, perda) é utilizada cinco vezes em seis versos. Perdera a alma na mocidade (flor do dia), ou antes ainda? O pronome “sua” refere-se à alma. Reforça, além da perda, sua frustração (quando me perdi?) sua introspecção (não só me respiro, mas me nasci). Estaria destinado (votado) desde o nascimento a nenhum resultado, a nada?

Gastou a vida; perdeu-se nela. Com tantas perdas, o que seria caminho (clara via) tornou-se também limite, marca final, lápide: outra antítese. A expressão “de mim a mim” retoma as anteriores “me nasci” e “me respiro”. O eu lírico passa a ignorar a realidade exterior. Identifica-se com a natureza, nesse processo de reflexão sobre si mesmo, de meditação (as árvores lá fora se meditam). Desdobra-se em duas partes, e uma parte acalenta a outra (está berçando o inverno nele mesmo) e assim vai derretendo o torrão de sal em lágrimas.

Os próximos versos da estrofe contêm termos do mesmo campo semântico de “forte pranto”: chega de lamentar, de dizer seja o que for a quem não tem rosto nem justiça (provavelmente Deus). Ninguém escutará. Nada mudará. Parece haver aqui uma intertextualidade bíblica com a história de Jeremias e o muro das lamentações. Fiar um tapete de águas, distraidamente, como uma piscina seria aquilo a que aspira no momento o eu lírico: suficiente e isolado, alienado mesmo, gostaria de ficar alheio do mundo e de sua própria vida.

Na estrofe seguinte o texto sugere, de novo, a morte, sem nomeá-la, ou as mortes, que guarda dentro de um cofre de fantasmas. O poema poderia terminar nessa parte, que já teria desenvolvido o tema inicial. Mas as imagens se sucedem e são um estímulo acústico também pela repetição do “i” tônico final (vigia, enguia, fria) reforçando a imagem do primeiro verso.

A segunda parte do poema retoma o primeiro verso da primeira parte, como a começar tudo de novo. Se antes o poeta considerava a “fuga” da vida (do dia), agora reduz esse significado, falando em *espelho de projeto não vivido*, esboço de um

projeto, ou seja, quase nada, talvez sonhos não vividos. A imagem *viver era tão flamas* é paralela aos *grandes sóis violentos*. Note-se a palavra “deuses” no plural. Os *oratórios já vazios* referem-se ao que já está esvaziado de transcendência metafísica. A alusão à alma barroca completa o tom convencional com que trata essa espécie de divindade. O termo “vislumbra” enfatiza o clima de imprecisão e mistério, e mais uma vez “o frio noutra frio”: o eu lírico e a morte.

Na estrofe subsequente outro valor se impõe. Conta-se com duas expressões que fazem intertextualidade com a religião cristã: *Meu Deus* (como quem está orando) e *meu Deus e meu conflito* (como se fosse “meu Senhor e meu Deus”). Mais uma antítese. Consubstancia-se o estado de crise. Reforçado por *alma barroca* e *oratório vazio*, o poema se realiza como poema barroco aqui: sua expressão é sofrida, o pensamento se comunica com dificuldade através de uma sucessão de imagens antagônicas.

São muitas as expressões inconsequentes, que, a partir de agora surgem. Logo é o tempo que *anuncia e nega* simultaneamente, depois o amor - fonte de eterno frio, em vez de calor como geralmente se aceita, “fechando o poema com uma frase alternativa tão ambivalente quanto a que o iniciou.” (RAMOS, 1974). Deus é uma essência estranha (ao vaso e à forma, ao princípio do ser, ao elemento existencial), uma forma vã, um vaso que não abriga nada. Segue-se uma oração explicativa: eu essência não habito a arquitetura divina imerecida. Deus é Deus e conflito para o eu lírico, que nem dá conta de si a Deus, nem O desafia.

Na medida em que o poema vai esgotando o seu tema de vida e morte, de onde extrai a perplexidade do homem diante do mistério da existência, a palavra vai se transformando em *coisa*. Dobrando-se, cada vez mais perto da terra, a testa se alonga (velhice), baixa a coisa fria (instala-se um clima de depressão psicológica antes apenas sugerido), sente o cheiro da memória (o fumo antigo dos parentes). Reverencia a terra. Evidencia as contradições (*ao teu cativo passeias/ como ao que vai morrer se estende a vista de espaços luminosos, intocáveis*). Se houver alguma abertura para o mundo exterior, ela estará na terra, com que o eu lírico se identifica.

O frio, agora, faz parte de uma série de aliterações: frio da folha, frio que me fecho, etc. As antíteses vão se repetindo: sou teu frio/sou meu próprio frio/ amor desabitado e líquido/ amor em que me amaram, me feriram. O culto da palavra faz-se ostensivo na repetição do número sete, que, pela sua qualidade cabalística, parece levar a um mundo mágico, lúdico, de encantamento, no qual o eu lírico se surpreende decepcionado consigo mesmo “ao fim de março” (uma circunstância poética e não histórica) por ver sua pena “deserta”, a rabiscar o papel sem ter mais o que dizer. É perplexo que se interroga: amor, quem contaria? Quem diria?

A palavra “jogo”, do último verso, além de expressar o caráter lúdico assumido pela linguagem, principalmente a partir das estâncias finais, estabelece um movimento de retorno ao primeiro verso do poema, em razão da afinidade entre o jogo e o ato de ganhar ou perder.

A estrutura em espiral, do poema “Escala”, ou o círculo vicioso, do poema “Elegia”, são um coroamento do processo barroco. Maria Luíza Ramos explica que o barroco se caracteriza por dois princípios estéticos essenciais - o movimento e a metamorfose. E, se ele é a expressão do dualismo, do conflito do homem diante da aceitação ou negação dos valores transcendentais, o que o leva a expressar-se por meio de uma linguagem metafórica e antitética, poucos poemas ilustrarão melhor a estética barroca do que “Elegia”, de Carlos Drummond de Andrade. (RAMOS,1974, p. 171).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao aprofundar como fenomenólogo o estudo sobre a psicologia do maravilhamento, a teoria de Bachelard postula que a menor alteração verificada numa imagem deve servir para motivar nossas investigações. Conclui também que a sutileza de uma novidade reanima origens, renova a alegria de maravilhar-nos. Para Bachelard, a arte tem a dimensão da felicidade. Tratando-se da lírica poética, então, redobra-se a tomada de consciência, com a ampliação da linguagem. É nesse âmbito que ela é criada, valorizada, amada. Essas atividades aumentam a consciência de falar. O ato da criação do texto lírico torna-se, assim, alegria: uma fala singular, irrepetível, única.

Conforme Oliveira (2009), a imagem poética não se compara a uma metáfora comum, pois se instaura como uma válvula que libera a nossa percepção, proporcionando-nos esse maravilhamento. O poeta é visto como um emissor especial, em quem a dicção abre um porvir da linguagem. Do enlace entre a imaginação criativa do artista e a imaginação criadora do leitor gera-se um tempo de extrema tensão, no qual não existe passividade.

Do leitor, como produtor de sentidos, e da ambiguidade da obra poética surgem as possibilidades de interpretações, que, na teoria poética formal, sempre privilegiam o que está escrito, com apenas breves referências à biografia do escritor ou ao período em que o texto foi escrito.

A interpretação, explica STAIGER (1975), separa em partes distintas o que em sua origem é enigmaticamente uma coisa só. Essa unidade é que dificulta ou mesmo impossibilita a tradução em línguas estrangeiras. Por outro lado, com relação à lírica,

[...] se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos.
(STAIGER, 1975, p.23).

Na *Poética do Devaneio*, Bachelard vincula a imaginação à memória. Não se refere, porém, à memória historiadora, que impõe seus privilégios ideativos, mas a uma memória do cosmos. Ao mesmo tempo, distingue lembrança de memória. A verdadeira memória, do ponto de vista filosófico, consiste em uma imaginação muito viva, fácil de emocionar-se e suscetível de evocar as cenas do passado em apoio de cada sensação, apresentando-as como encantamento da vida. Lembrança, por sua vez, seria uma espécie de instinto que faz com que uma grande alma componha a imagem que vai ser confiada à memória. O devaneio permite a realização dessa composição estética.

Para LANGER (2006), a diferença entre as grandes formas de literatura, como verso e prosa, é uma diferença de recursos usados na criação literária. Na poesia é mais fácil apreender os recursos de criação literária. Na poesia lírica, por exemplo, as pessoas podem sentir, ainda que não possam explicar, a diferença entre importe literal e importe artístico mais facilmente que em outros tipos de literatura. Além disso, os materiais puramente verbais – acentuação métrica, valores de vogais, rima, aliteração, etc. - são mais explorados que na prosa, de modo que a técnica de escrever se torna mais visível no verso. Finalmente, todas as formas de arte literária, inclusive a chamada “não-ficção” dotada de valor artístico, podem ser compreendidas pela especialização e extensão de recursos poéticos. Uma vez compreendido o princípio da criação poética, a transição para a literatura em prosa é facilitada.

Por meio de palavras – que têm som e sentido, pronúncias e grafias, formas dialéticas, palavras relacionadas (cognatas), histórias e influências, significados arcaicos e modernos, além de gírias, e significados metafóricos – o poeta constroi o poema. O que ele cria não é um arranjo de palavras, pois as palavras são apenas o material com o qual produz elementos poéticos. Os elementos são o que ele desloca e equilibra, espalha ou intensifica, ou aumenta, a fim de compor seu poema.

Ainda segundo Langer, as aparências dos eventos, assim como nossas experiências, são fragmentárias, transitórias e frequentemente indefinidas. A tarefa

do poeta é criar a aparência de “experiências”, à semelhança de eventos vividos e sentidos, e organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e experimentada, uma peça de “vida virtual”. Essa experiência virtual é criada a partir de várias impressões misturadas e um fundo emocional para manter unidos os variados itens em uma única ilusão de vida, ilusão primária de toda arte poética.

A obra *Fazendeiro do Ar*, ao se iniciar com “Habilitação para a Noite” e terminar com “A Luís Maurício, Infante”, poderia assinalar uma atitude de aceitação frente à passagem do tempo: vão-se despedidas antigas para que novas possam chegar. Embora isso possa ser deduzido pela posição dos poemas de abertura e fechamento da obra, os demais poemas contrariam essa interpretação e mostram a tentativa drummondiana de sempre tentar reter as despedidas antigas e de ainda imaginar um mundo em que pessoas do passado e do presente, vivos e ausentes, todos participem.

Essa visão de mundo é reforçada pelo poema “Comunhão”, publicado em *Boitempo I*:

*Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos [...]*

A dor maior é desconfiar de que nada resiste ao tempo, nem o amor, nem as paixões, nem a poesia. Em *Fazendeiro do Ar*, no poema “Escada”, a poesia ameaça deixá-lo:

*E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva [...]*

Daí, no mesmo poema, o grito angustiante do eu lírico:

[...] *que restava*
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, [...]

Os poemas de *Fazendeiro do Ar* parecem não querer dar aos leitores nenhuma visão do todo. Como se só houvesse fragmentos; como se estivesse tudo por construir, em meio à possibilidade de não haver futuro. Em “Canto Órfico”, o eu lírico tenta redimir-se:

[...]
Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo.

Fiel a si mesmo, às suas origens, à sua terra, à sua família, em toda a sua obra, e nesta não poderia ser diferente, o poeta consegue unir, melancólica mas corajosamente, a terra e a palavra, a poesia e a vida, nessa obra singularíssima que é *Fazendeiro do Ar*.

Por isso, Carlos Drummond de Andrade continua sendo um dos maiores poetas modernistas da Língua Portuguesa, senão o maior. (Tristão de Athayde, *apud* CDA, 2002).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Introdução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

------. *Nova Reunião: 19 livros de poesia. Volume I*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.

------. *Poesia Completa*. Fixação de Textos e Notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI JR, Davi (seleção). *Os Melhores Contos: Rubem Braga*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 1996.

AURÉLIO, Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

------. *A Poética do Espaço*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

------. *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus Editora Ltda., 1993.

------. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

----- *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 16ª. edição, 1989.

BORTOLONI, Marcelo. *Drummond antes de Drummond.* Artigo publicado na Revista Veja, página 207, de 11 de novembro de 2009.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética.* São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

CRITELLI, Dulce Mara. *Analítica do Sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica.* São Paulo: Educ Editora Brasiliense, 1996.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética.* São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e Narrativa: estruturas.* São Paulo: Duas Cidades, 1978.

----- *Teoria do Texto.* Dois volumes. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

----- *A Imaginação Simbólica.* Lisboa: Edições 70 Ltda., 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, José. *O Interior da Letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades Editora, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara: palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

GLEDSOON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Literatura*. São Paulo, Editora Cultrix, 1975.

LANGER, Susanne K. *Ensaaios Filosóficos*. São Paulo: Editora Cultrix, s/data.

----- *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

----- *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

----- *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of Reason, Rite and Art*, London: Harvard University Press, 3rd edition, 1957.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Três Liras Performativas*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

----- *Leitura e Poesia I*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

----- *O cão sem plumas: o objeto do olhar*. Artigo publicado em *Identidades Prováveis, Interpretações Possíveis*, org. por Heleno Godoy. Goiânia: ACEPEL, 2005.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência Mineira* (O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade). São Paulo: Edusp, 1995.

MARTINS, Hércio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

MEIRELES, Cecília. *Flor de Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *A Força Criadora do Devaneio Poético*. Artigo. Mestrado em Letras da PUC Goiás, Goiânia, 2009.

PAIVA, Rita. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Editora Annalume; Fapesp, 2005.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1985.

QUINTANA, Mario. *Nova Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

REIMER, Ivoni Richter. *Como Fazer Trabalhos Acadêmicos*. Goiânia: Editora da UCG e Editora Oikos, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

------. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

SCOTT, Brewster. *Lytic*. London and New York: Routledge, 2009.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma Teoria do Poema*. Brasília: Thesaurus, 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I: Teoria e Prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

------. *Drummond: A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

TERNES, José. *Modernidade e Linguagem*. Artigo. Mestrado em Letras da PUC Goiás. Goiânia, 2009.

WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: how to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001.

Fontes da Internet:

CDA - cronologia bibliográfica: Projeto Releituras: <http://www.releituras.com>, acesso em 29.08.2011.

CÍCERO, Antonio. *Poema "Guardar"*: <http://www.tanto.com.br/antonio-cicero.htm>, acesso em 29.08.2011.

FELIPE, Léon. http://www.pstu.org.br/jornal_materia.asp?id=7466&ida, acesso em 29.08.2011.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Notas sobre Levantados do Chão*. Artigo especial para a Folha de São Paulo, publicado na internet, em 29.04.2010, endereço www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_levantad.htm .

PAZ, Octavio. <http://www.culturapara.art.br/opoema/octaviopaz/octaviopaz.htm>, acesso em 29.08.2011.

------. Projeto Releituras: <http://www.releituras.com>, acesso em 29.08.2011.