

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SARA DE CASTRO CÂNDIDO

O SENTIMENTO DO SER E DO ESTAR NO MUNDO

GOIÂNIA
2014

SARA DE CASTRO CÂNDIDO

O SENTIMENTO DO SER E DO ESTAR NO MUNDO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima G. Lima

GOIÂNIA
2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Cândido, Sara de Castro.

C217s O sentimento do ser e do estar no mundo
[manuscrito] / Sara de Castro Cândido. – 2014.
92 f. : il. ; grafs. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2014.

“Orientadora: Profa. Dra M^a de Fátima Gonçalves
Lima”.

Bibliografia.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 2.
Poesia lírica. 3. Imaginário. I. Título.

CDU 82.09(043)

SARA DE CASTRO CÂNDIDO

O SENTIMENTO DO SER E DO ESTAR NO MUNDO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima - PUC-GO (Presidente)

Prof. Dr. Antônio Donizete da Cruz - UNIOESTE

Prof. Dr. José Fernandes - UFG

Prof. Dr. Divino José Pinto – PUC-GO

Prof. Dra. Maria Terezinha Martins – PUC-GO (Suplente)

Este trabalho é dedicado à Selmira de
Oliveira Cândido Castro, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa – Fapeg – na pessoa de Maria Zaíra Turchi, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

À Maria de Fátima Gonçalves Lima, orientadora e mestra, amiga e parceira, inspiração e conhecimento.

Aos meus pais, Selmira de Oliveira Cândido Castro e Antônio Candido Neto, e meus irmãos Ana Elisa de Castro Cândido e Pedro Ricardo de Castro Cândido pela esperança e apoio.

A Tiago Rodrigues do Prado, companheiro de vida.

Aos professores do Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás pelas aulas e orientações.

Ao Poeta e Professor José Fernandes, pela paciência e inspiração.

À Leila Viana, secretária do Programa, pelo cuidado.

Ao amigo querido Pablo Lenine Assis Noronha, mestre do absurdo.

E também aos colegas da turma 2012/2013 por compartilharem o saber, em especial aos amigos Marta Maria Cançado e Eurípedes Leôncio Carneiro.

Mas como se põe o mundo com relação à filosofia? [...] A polêmica torna-se encarniçada. Um instinto vital, ignorado de si mesmo, odeia a filosofia. Ela é perigosa. Se eu a compreendesse, teria de alterar minha vida. Adquiriria outro estado de espírito, veria as coisas a uma claridade insólita, teria de rever meus juízos. Melhor não pensar filosoficamente. [...] A filosofia aspira à verdade total, que o mundo não quer. A filosofia é, portanto, perturbadora da paz. [...] Quem se dedica à filosofia põe-se à procura do homem, escuta o que ele diz, observa o que ele faz e se interessa por sua palavra e ação, desejoso de partilhar, com seus concidadãos, do destino comum da humanidade.

Karl Jaspers

Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A pesquisa ora apresentada focalizou-se em reflexões e análises sobre a lírica de Carlos Drummond de Andrade, em *Sentimento do Mundo*, obra publicada em 1940, com o objetivo de desenvolver estudos do ser, transfigurado em imagens na poesia. De forma específica, tivemos a pretensão de analisar o papel do poeta quando assume a “vida presente” como matéria de sua produção. “Sentimento do mundo”, “Congresso internacional do medo”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Inocentes do Leblon”, “Os ombros suportam o mundo”, “Mãos dadas”, “Lembrança do mundo antigo”, entre outros que estão inseridos na obra, exemplificam a marca do exercício incansável, em forma de poesia, a respeito da existência do homem. A principal metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, aplicando teorias sobre o texto poético, conceitos e análises a partir da crítica fenomenológica, envolvendo o pensamento de Martin Heidegger acerca do ser e do tempo. Isso porque a fenomenologia auxilia no resgate da experiência existencial, busca a apreensão da realidade em toda a sua complexa pluralidade, além de se preocupar com o rigor na análise crítica. Teóricos como José Fernandes, Albert Camus, Gilbert Durand, e Afonso Romano Sant’Anna forma abordados na composição do estudo, dividido em três partes: uma primeira que contemple as observações acerca do ser da poesia; um segundo momento em que possamos vislumbrar as imagens em *Sentimento do Mundo*; e por fim, a verificação do mito de Sísifo na poesia drummondiana enquanto expressão do homem moderno. Espera-se que o trabalho possa contribuir para o desenvolvimento de cogitações acerca da poesia de Carlos Drummond de Andrade, relacionadas a conceitos pertinentes ao ser e ao tempo transfigurados em forma de versos que mostram a importância da literatura desse poeta e de sua força criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica; Carlos Drummond de Andrade; Ser; Mito de Sísifo; Imaginário.

ABSTRACT

This research is aimed on the reflexion and analyses on Carlos Drummond de Andrade lyric, on "*Worlds Feeling*", work published in 1940, with the objective to develop studies about being, transfigured into images and poesy. Specifically, we intended to analyse the role of the poet when he assumes the "*Present life*" as a subject of his production. "Worlds Feeling", "International fear Congress", "The overcoated dead", "The Leblon's Inocents", "The shoulders endure the world", "Holding hands", "Ancient world's memory", among others which are inserted on the work, are examples of tireless mark, poesy structure, about the existence of the man. The main methodology used was the bibliographic research, applying theories about poetic text, concepts and analyses from the phenomenological critics involving the thinking of Martin Heidegger about the being and time. That is why the phenomenology helps to recover the existentialism experiences, trying to acquire the reality in its whole complexity and plurality, besides worrying about the hardness of the critic analyses. Theorist such as José Fernandes, Albert Camus, Gilbert Durand, e Afonso Romano Sant'Anna were approached to form the study, divided in three parts: the first regards the observation on the poetic being; the second is a moment where we can see the images in "The World's Feeling"; and finally, examine the Sísifo's myth in Drummond's poesy as expression of the modern man. Hoping that this work is able to contribute to the development of reflexions on Carlos Drummond de Andrade poetry, related on concepts about the being and transfigured time in poetic structure that shows the literature importance of this poet and his creative strength.

KEY-WORDS: Lyric; Carlos Drummond de Andrade; Being; Sísifo's myth; Imaginary.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 O POETA E A POESIA: RECRIAÇÃO DO EU E DESVELAMENTO DA ARTE... 13	13
1.1 O estar no mundo.....	16
2 IMAGENS E SÍMBOLOS ARTÍSTICOS EM SENTIMENTO DO MUNDO	26
2.1 A noite que dissolve os homens.....	30
2.2 A cidade e o estar no mundo	35
2.2.1 Tristeza do Império.....	38
2.2.2 O operário no mar	39
2.2.3 Morro da Babilônia	42
2.2.4 Brinde no juízo final.....	46
2.2.5 Inocentes do Leblon	49
2.2.6 Indecisão do Méier	50
2.2.7 La Possession Du monde.....	51
2.3 A ilha e o mundo	53
2.4 O Congresso Internacional da Angústia	59
2.5 O tempo de depuração.....	61
2.5.1 Confidência do Itabirano.....	63
2.5.2 Os Mortos de sobrecasaca.....	64
2.5.3 Canção de berço	66
2.5.4 Lembrança do mundo antigo.....	68
2.6 Poesia e imaginário.....	71
3 O MITO DE SÍSIFO COMO EXPRESSÃO DO HOMEM MODERNO	73
3.1 Poema da necessidade.....	79
3.2 Os ombros suportam o mundo	81
3.3 Mãos dadas.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudar Drummond é um desafio, pois sua obra revela o próprio Homem. E, diante da vastidão de sua poesia, surge a dificuldade de se inovar; muitos pesquisadores já se dispuseram a realizá-lo, e vários deles com brilhantismo. Portanto, não há, neste trabalho, nenhuma pretensão dessa natureza, mas, certamente, muito cuidado e zelo – em especial com relação ao embasamento teórico das afirmações feitas aqui - sem deixar de lado a admiração pessoal por esse artista das palavras.

E foi exatamente o gosto pela poética de Drummond que motivou esta produção, já que com ele vieram também a curiosidade e o desejo de investigar. A convivência com o poeta permitiu um processo de escrita trabalhoso, certamente, mas que, sobretudo, gerou encantamento a cada leitura, a cada despertar, a cada descoberta. Afinal, a pesquisa realizada apenas com a rigidez e o método, desprovida do prazer, mais afasta que aproxima a Literatura como objeto de apreciação.

Assim, há aqui não só o compromisso com o respeito à obra, mas aos pesquisadores e aos críticos literários, além da vontade de viver o privilégio que é ler de forma mais profunda a poesia de Carlos Drummond de Andrade apresentando este texto que é apenas o marco zero de um longo e aspirado caminhar.

E como começo, o trabalho teve o objetivo de desenvolver estudos sobre o livro *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1940, observando o ser ôntico a partir das imagens presentes na poesia. De forma específica, pretendeu-se perceber o sentimento do estar no mundo e o papel do poeta enquanto intérprete de seu tempo, quando assume a “vida presente” como matéria de sua produção.

A principal metodologia utilizada foi a de pesquisa bibliográfica, aplicando teorias do texto poético, conceitos e análises, a partir da crítica fenomenológica, convidando, para isso, os teóricos José Fernandes, Gilbert Durand, Octávio Paz, Afonso Romano Sant’Anna e Albert Camus. Isso porque a fenomenologia auxilia no resgate da experiência do homem, na busca da apreensão da realidade em toda a sua constituição plural, além de se preocupar com o rigor na análise.

O estudo foi distribuído em três capítulos. O primeiro, intitulado *O poeta e a poesia: recriação do eu e desvelamento da arte*, pretendeu tecer reflexões acerca da

poética drummondiana no contexto da Literatura Brasileira, além de buscar desvendar aspectos ocultos e revelados do ser que se manifesta nessa obra. O segundo, *Imagens e símbolos artísticos em Sentimento do Mundo - as experiências e os sentidos*, quis analisar os poemas publicados em 1940 a partir imagens ctônicas, urbânicas, nesóticas, da angústia e do tempo neles contidos, a fim de relacioná-los ao sentimento do estar no mundo. Por fim, *O mito de Sísifo – a obra de arte como aventura de um destino espiritual*, aspirou à comparação entre a filosofia camusiana e o fazer poético drummondiano enquanto experiência com a linguagem. Os estudos conduziram à percepção de que, por meio da linguagem, ocorre a passagem para a condição de ser ontológico.

Enfim, espera-se que o trabalho possa contribuir para o desenvolvimento de reflexões acerca da poesia de Carlos Drummond de Andrade, relacionadas a conceitos pertinentes transfigurados em forma de versos que mostram a importância da Literatura desse poeta e de sua força criadora.

1 O POETA E A POESIA: RECRIAÇÃO DO EU E DESVELAMENTO DA ARTE

Desde 1930, quando estreou em livro, a figura de Carlos Drummond de Andrade não parou de crescer, tornando-se um dos mais extraordinários nomes da Literatura Brasileira. Gilberto Mendonça Teles (1971) situa a obra poética drummondiana em um dos pontos altos de nossa produção, marcada, sobretudo, pelo acervo cultural que movimenta, e diz que Drummond é um clássico moderno, apontando como importante característica “o equilíbrio entre o passado e o presente, assimilado e superado, o qual se entrega aos trabalhos cotidianos que vão da técnica à ação”. Alfredo Bosi (2006) também percebe essa expressão poética como a que mais pronta e radicalmente se alterou com a viragem modernista, por conta do rompimento realizado com os “códigos vigentes” a partir de uma nova linguagem. O destaque está na escolha dos temas, em especial, na dimensão política. E assinala os termos “prosaico”, “irônico” e “anti-retórico”, como fundamentais na análise acerca da relação entre Drummond e o Modernismo.

Sobre a ironia, traço marcante da poética drummondiana, Afonso Romano Sant’Anna (1980) indica que ela “funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social”. E continua expondo sobre a sua natureza dupla: ora como sinal de desajustamento do indivíduo em relação às pessoas (ou à pessoa), ora como elemento de comunicação entre eles. Para os existencialistas, porém, a ironia seria uma brecha para que o ser possa enfrentar o mundo, na construção de um processo dialético de negação. Pode-se sugerir que, nesse sentido, o poeta estaria gozando daqueles que o acusam de alienado, vez que a ironia, sob uma visão filosófica, não visa a afirmar, e sim a negar.

Voltando ao contexto histórico, importante lembrar que a poesia de 30, segundo Maria de Fátima Gonçalves Lima (2012), amadurece as propostas de 1922, “através da criação de uma expressão verdadeiramente brasileira, sem deixar de ser universal e integra sabiamente nossa expressão poética ao sistema contemporâneo ocidental”. Poetas como Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, além da voz dominante de Drummond, confirmam essa visão. Interessante o pensamento apresentado pela autora acerca do fazer poético, pois ela defende que Drummond já nasceu poeta, contrariando alguns críticos que afirmam que este se constrói diuturnamente. Segundo a autora, em 1930, ao publicar *Alguma Poesia*,

“o itabirano já era um poeta maduro” e que sua obra representa a síntese, a unidade entre a primeira e a segunda geração do modernismo brasileiro.

Por falar em síntese, o próprio poeta, em 1962, lançou sua *Antologia Poética*. Foi em nove seções, relacionadas a nove núcleos temáticos, que nela distribuiu seus poemas:

Núcleo Temático	Poemas em <i>Sentimento do Mundo</i>
Um eu todo retorcido	Dentaduras duplas
Uma província: esta	Confidências do itabirano; Canção da Moça-fantasma de Belo Horizonte
A família que me dei	-----
Cantar de amigos	Ode ao cinquentenário do poeta brasileiro
Na praça de convites	Sentimento do mundo; Lembrança do mundo antigo; Elegia 1938; Mãos dadas; Congresso internacional do medo; Os ombros suportam o mundo
Amar-amaro	-----
Poesia contemplada	-----
Uma, duas argolinhas	-----
Tentativa de exploração ou de interpretação do estar-no-mundo	Os mortos de sobrecasaca

Diante disso, ele reconheceu que muitos poemas seus poderiam estar contidos em mais de uma dessas seções; porém, é possível sugerir que poucos são aqueles que, no conjunto de sua grandiosa obra, não se encaixariam em alguma delas. Não por acaso a maioria dos poemas de *Sentimento do Mundo* que compõem a coletânea se ligam ao núcleo temático “Na praça de convite”.

Afonso Romano Sant’Anna (1980) apresenta reflexões acerca das divisões, estipuladas, geralmente, como fases da poesia de Drummond - a irônica, a social (onde se circunscreve *Sentimento do Mundo*) e a metafísica - como uma fragmentação. Para ele, essa visão é fruto de inobservância daqueles que se retiveram em pormenores, em vez de levarem em conta um dado básico: a estrutura dramática do conjunto da obra. De acordo com esse autor,

Há nitidamente um personagem (o poeta gauche) disfarçado em heterônimos (José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusóe) descrevendo uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*. O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser, mas, ao se disfarçar em vários atores, não deixa nunca de ser espectador de seu próprio drama existencial. (SANT’ANNA, 1980, p. 15)

Sobre esse exercício de imbricamento entre o mundo subjetivo e o objetivo presente na poesia drummondiana, claramente Maria de Fátima Gonçalves Lima nos diz:

O artista da palavra dirige-se, pois, para dentro de seu mundo interior, à procura daquilo que o revela, enquanto ser dotado de fantasia criadora e vivências. Porém, no reflexo da própria imagem, o poeta vê o *sentimento do mundo* refletido em si mesmo. Desta forma, os mundos subjetivos e objetivo aderem-se, imbricam-se, formando uma só entidade subjetiva e objetiva ao mesmo tempo, retratando a vida, com a predominância do primeiro. A poesia é a revelação espiritual da vida, revela o mundo e cria outro, o poético. (LIMA, 2012, p. 53)

E é por isso que vale a pena dizer que o lirismo presente em *Sentimento do Mundo* tende ao confessional, pois que se volta para vários aspectos da existência. O eu lírico revela não apenas os seus sentimentos, mas amplia a sua voz para abarcar a de todos os homens. Ao mesmo tempo em que confessa o sentimento de culpa por estar “anterior às fronteiras”¹, indica que o que ele sente representa a voz de uma coletividade. Não que o eu lírico espere que os homens os compreendam, mas tenta construir com eles uma espécie de aliança, como se todos fossem cúmplices de um sentimento coletivo. E assim, em “Congresso Internacional do Medo”², percebe-se que “Provisoriamente não cantaremos o amor, / que se refugiou abaixo dos subterrâneos”, como o afastamento do lirismo passional e a proximidade com uma lírica que carrega em si os limites da condição humana.

São 56 anos de produção poética reconhecida e admirada. Isso nos lembra de que Drummond está além das classificações históricas, ele é o século XX. Em *Fazendeiro do Ar*, podemos ler: “E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno”.³ Assim, argumentos não faltam para justificar a necessidade de observação e pesquisa sobre esse grande representante de nossa lírica. Porém, anterior a qualquer aprofundamento na análise, fundamental se faz notar como a temática do ser atravessa a obra *Sentimento do Mundo*, sendo, portanto, cogitada a partir de agora como fio condutor do debate. É por isso que questões acerca da teoria do conhecimento serão levantadas para fundamentar as afirmações que se seguem neste trabalho.

¹ *Sentimento do Mundo*, *Sentimento do Mundo*, 1940.

² *Congresso Internacional do Medo*, *Sentimento do Mundo*, 1940.

³ *Eterno*, *Fazendeiro do Ar*, 1954.

1.1 O estar no mundo

A questão do ser é elementar para a observação da poesia drummondiana em *Sentimento do Mundo*. Nesse livro, percebe-se a representação de um eu deslocado do mundo, logo, de seus semelhantes - observando tudo de um modo particular - ao passo que há também o desejo de responder a indagações acerca do homem e do tempo, porém, sem necessidade de transcender-se, de transpor os limites da matéria e, notadamente, os do espírito. Por isso, plenamente concordando com José Fernandes, em orientação realizada em 05 de março de 2014, “o ente se liga apenas ao ôntico, ao estar no mundo, ao lançado na existência”. A partir desses pressupostos, então, é possível realizar um mergulho mais profundo na poesia de Drummond.

Sentimento do Mundo é o terceiro livro de poesias de Carlos Drummond de Andrade, de 1940, contendo 28 poemas escritos entre 1935 e o ano de sua publicação. Datas importantes para a percepção geral da obra, pois esta se encontra no contexto de fim de Primeira Guerra Mundial e surgimento de ideologias nazifascistas/ totalitárias como as de Hitler, na Alemanha, Mussolini, na Itália e de Getúlio Vargas, no Brasil. É nesse momento que o poeta se depara com o absurdo⁴. Segundo Afonso Romano Sant’Anna, nesta obra há um deslocamento do *canto-província* e,

À medida que a enorme realidade pesa sobre seus ombros, vai se sentindo diminuto e quebrantado. Descobre o tempo-espaço, se locomove das montanhas fechadas de seu Ser para o mar do tempo; expõe-se ao desgaste, debate-se entre o claro e o escuro das horas, descobre as mil e uma dobras da aparente tricotomia: passado-presente-futuro. Inicia, então, uma “viagem” pelo “secreto latifúndio” de seu Ser, depois de ter se apercebido como um “Ser para a morte”. (SANT’ANNA, 1980, p.16)

Diante dessa inscrição da obra no contexto histórico - do mundo e do poeta -, pode-se então iniciar a observação de seu título: a palavra *sentimento* origina-se do latim, do verbo *sentire*, e tem como significação primeira *opinião, afeição*. Os dicionários de Língua Portuguesa, resumidamente, trazem como definição: estado

⁴ Para José Fernandes (1986, p. 79), o absurdo da vida é decorrência do absurdo do mundo. Ao ser do homem é o mundo inapreensível; irreduzível, portanto, ao humano. [...] O ser do homem é, mas não existe, porque impedido de desenvolver-se [...], dilacerado que é em seus fundamentos. É ele tragado pelo mundo e pela sociedade industrial, havendo uma ruptura entre a ordem ontológica do ser e a lógica que rege o universo.

ou disposição emocional; sensação íntima; emoção, alma. Já o *sentir* vai além. Trata do perceber; experimentar; ser sensível a; compreender; ressentir-se. Interessante é que o processo de substantivação pelo qual a palavra passou ao se transformar em *sentimento*, deu a ela a possibilidade de nomear a própria ação, sendo assim algo consolidado e não mais passível de transitoriedade.

Ao se partir do princípio de que o sentimento se relaciona intimamente com a emoção, a alma, pode-se sugerir que ele será movido, simbolicamente, pelo sopro e seus derivados, já que *alma*, segundo os conceitos apresentados por Chevalier & Gheerbrant (2012), evoca o *animus* – princípio pensante e sede dos desejos e paixões; de registro masculino – e *anima* – princípio da aspiração e expiração do ar; de registro feminino:

A famosa discussão sobre animus e anima, [...] está longe de ter exprimido todo o conteúdo de intuições humanas, tão ricas em sua incoerência, em relação a esse princípio vital que faz mais do que simplesmente unir uma porção de matéria e um sopro de espírito, pois une-os em um mesmo sujeito. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.36)

Tais apontamentos valorizam a escolha em associar sentimento à emoção, à alma: parte de um ser vivente, em oposição à razão, ao raciocínio, ao conhecimento.

Heidegger considera o sentimento arraigado na substância humana (na estrutura ontológica de sua existência). Para ele, a situação afetiva é a manifestação essencial do ser do homem no mundo – a abertura do ser-aí. Em tempo, Abbagnano (1998) cita Heidegger, que confirma a noção de sentimento como capacidade de apreender o valor que um fato ou uma situação apresenta para o ser que deve enfrentá-la. Sentimento é ação. O sentimento é uma forma de consciência e, sem ela, não há mundo a ser apreendido, portanto, compreender é um estar no mundo, sendo o homem corpo e pensamento simultaneamente nesta relação.

Sobre mundo, que deriva do latim *mundus*, há uma interessante perspectiva apresentada por historiadores da língua sobre a sua etimologia. Ao mesmo tempo em que se refere a conjunto de corpos celestes, firmamento, universo, percebe-se a existência de uma variação de *mund-* a partir da declinação do latim para *mundare*, que, neste caso, teria como sentidos, arejar, purificar, limpar – o oposto de imundo. Conta-se que os romanos viviam nas colinas por ser a parte baixa inabitável, mas que, aos poucos, foram descendo e limpando, arejando, tornando o imundo, mundo.

Ou seja, o mundo seria, nesta visão, lugar que se tornou habitável.

Na visão dos símbolos destacados por Chevalier & Gheerbrant (2012), com seus três níveis (celeste, terrestre e infernal), o mundo corresponde a três níveis de existência ou a três modos de atividade espiritual. Eles estariam verticalmente dispostos, de modo hierárquico, o que justificaria um movimento e uma dialética de ascensão, que acentua sua significação psíquica e espiritual. O mundo de baixo seria o símbolo do movimento, enquanto o de cima, o imóvel, a eternidade. O movimento do primeiro pode sugerir que ele seja o lugar da provação, da mutação anterior “com vistas à ascensão espiritual, mas com o risco do aviltamento, da perversão, da queda para o inferno”. Fato é que significando o planeta Terra, as coisas que há nele, sua população ou a própria raça humana, pode-se sugerir que representa o próprio homem.

Sobre isso, Abbagnano (1998) apresenta a noção exposta por Heidegger, e aceita pela filosofia da existência, de que mundo pode representar o campo constituído pelas relações do homem com as coisas e com os outros homens. Heidegger diz que é errôneo utilizar essa palavra para designar a totalidade das coisas naturais ou para indicar a comunidade dos homens, já que o significado mais ou menos claro é que este visa à interpretação do *Dasein*⁵ humano em seu relacionar-se com o ente em seu conjunto. Seria mundo, portanto, integrante da expressão "ser-no-mundo": conjunto de relações entre o homem e os outros seres.

Em tempo, percebe-se que o título *Sentimento do Mundo* é formado, estruturalmente, por substantivo, mais preposição, mais substantivo, que assume, também, papel de adjetivo. De toda forma, é possível sugerir que a expressão *do mundo* trata-se de uma locução adjetiva, o que geraria um elemento qualificador da palavra *sentimento*. Se essa perspectiva fosse aceita, poder-se-ia traduzir *Sentimento do Mundo* para *Sentimento Mundano*, por exemplo, ou seja, aquilo que se relaciona diretamente ao mundo material, em oposição ao espiritual. Todavia, se considerarmos que a preposição *de* assume, de acordo com os usos e os preceitos da gramática normativa, valor de posse, especificação de matéria, conteúdo ou

⁵ Segundo Maria Sá Cavalcante Schuback, no prefácio de *Ser e Tempo*, edição de 2011, “Dasein não é um conceito, mas uma indicação formal [...] é uma indicação de experiência. [...] é um verbo substantivado, o verbo que conjuga o si mesmo como outro, que conjuga o em-si como ser em-si e para além de si. Transcendência de Dasein significa uma redundância, pois Da-sein diz propriamente tradução, ou seja, conduzir-se para além de si, ser em si outro. O paradoxo de um em-si que já é outro exprime-se na morfologia da palavra alemã Dasein.”. (p.19)

origem, principalmente, vemos a intenção clara do poeta ao criar uma ambiguidade (ou polissemia) no título do livro. Assim, *Sentimento do Mundo* poderia gerar o sentido de *sentimento que pertence ao mundo*, e não mais um tipo de sentimento. E uma terceira possibilidade carece de ser levantada, que é a de o eu lírico ao falar ora na primeira pessoa do singular, ora na primeira do plural, assumir o sentimento do mundo como seu e se assumir enquanto representante de um sentimento que é universal. O eu lírico torna-se, portanto, porta voz da coletividade.

Essas últimas observações se somam àquilo que já é matéria pacificada em relação aos conceitos apresentados por parcela dos críticos de Drummond e as associações simbólicas entre *sentimento* e *mundo*: a questão do *tempo*. Afonso Romano Sant’Anna certifica que em *Sentimento do Mundo* inicia-se a descoberta e conquista do tempo:

O gauche que vivia a espiar de um canto sombrio e torto começa a se mover e a explorar o espaço e o tempo ao seu redor. O título do livro [...] bem sugere esse avanço que vai do retalhismo de *Alguma Poesia* passando pelo localismo de *Brejo das Almas*, até atingir o multifoliado e o universal, que se configuraria ainda melhor em *Rosa do Povo*. [...] A consciência do tempo estava praticamente ausente dos primeiros livros, porque aí o ego, maior que o mundo, não se permite relacionar nem criar raízes, pois se bastava a si mesmo. O sentido temporal que faltava àquele mundo chão é o sentido temporal que falta ao personagem-autor, pois o tempo não existe fora da consciência do tempo. (SANT’ANNA, 1980, p. 82-83)

Vejamos passagens dessa associação entre sentimento-mundo-ser-tempo: “Tenho apenas duas mãos/ do E o sentimento do mundo,/ mas estou cheio de escravos, /minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige na confluência amor” (p. 67). Mesmo com a presença dominante dos verbos no presente do indicativo, a relação entre passado e presente se estabelece por mediação da memória, das lembranças. Tal movimento também pode ser visualizado em “Mundo grande”⁶:

Não, meu coração não é maior que o mundo
É muito menor.
Nele não cabem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar,
Por isso me dispo.
Por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos. (p. 87)

⁶ O poema será analisado de forma integral no terceiro capítulo.

Embora o verbo “precisar” assuma dois possíveis significados, apontando para essa construção do *ser* a partir da relação com o outro, conforme pensamento defendido por Heidegger, nessa sinergia *ser-tempo*, percebe-se o que José Fernandes chama de a “incomunicabilidade com o outro”. O deslocamento da província permite a percepção das pessoas ao redor, porém em um mundo onde o ser não possui condições humanas para refletir sobre a existência, um mundo dirigido pelo sistema que o determina. Assim:

A solidariedade e a companhia advêm do outro – surdo e mudo. Vive-se um mundo de objetos moventes, surdos e mudos aos apelos do humano do homem. A solidão e a angústia, insaturáveis, levam-no à náusea, forma única de se brincar com o absurdo do mundo. Mundo de seres modificados pelo sistema e pela necessidade de sobrevivência, mesmo na manifestação da precariedade do humano. Comunicar é colocar a vida em perigo. O ser é [...] enquanto e como o outro vê, mas voltado unicamente para seu interior, sua solidão. A solidão e angústia incomensuráveis atingem o extremo, quando o ser procura duplicar, para se transformar em outro e não se sentir no abandono completo, pelo menos à hora da morte. (FERNANDES, 1986, p. 80)

Diante dessas circunstâncias, o eu lírico descobre também que o sentimento do mundo é precário, frágil, tênue: “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”. Há aqui, “o esforço de permanecer no ser, mesmo sem existir em plenitude”, já que o absurdo não é “exclusividade situacional, uma contingência da existência; é um estado ontológico que estigmatiza o ser e seu estar no mundo”, nas palavras do Professor José Fernandes. Vejamos, de forma completa, a primeira estrofe do poema⁷ de abertura:

Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo, mas estou cheio de escravos, minhas lembranças escorrem e o corpo transige na confluência do amor (p. 67)

O verbo *ter* indica, no primeiro verso, a existência de um sujeito elíptico, desinencial, subentendido ou, na visão de alguns gramáticos, oculto. A pessoa do discurso – a primeira pessoa do singular – só nos é revelada a partir dessa estratégia do poeta em se mostrar se escondendo, para dizer que possui nada,

⁷ Os poemas de Sentimento do Mundo citados neste trabalho estão contidos em: ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Poesia completa: conforme as disposições do autor** / Carlos Drummond de Andrade; fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. – 1. ed. , 3. impr. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

marcado pelo advérbio *apenas*, sinônimo de somente, de só, de exclusivamente – “apenas duas mãos” – e tudo – o sentimento do mundo. Adiante, veremos que esse movimento de distanciar-se e aproximar-se atravessa a obra, em especial, no que concerne a observação acerca da cidade como o lugar do conflito.

A construção sintática de “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo” nos permite observar não apenas o trabalho com o sujeito, mas também com outros elementos do período como o uso da conjunção *e*. Esta pode ser entendida como aditiva, a partir do momento que reconhecemos a soma dos fatores: duas mãos mais sentimento do mundo; ou como adversativa, concedendo aos versos o significado de *Tenho apenas duas mãos, mas tenho o sentimento do mundo*. A segunda opção constrói a justificativa da presença do eu lírico entre os homens, desejoso de dar-lhes as mãos, na construção de um caminhar coletivo, o que não se materializa de fato, pois para isso há necessidade de um processo de transcendência. Interessa, neste momento, verificarmos os significados simbólicos da palavra *mão* para percebermos esse jogo antitético construído pelo poeta. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2012), a mão remete à ideia de atividade, de poder e de dominação, lembrando-nos de que a palavra *manifestação* tem a mesma raiz que *mão*: aquilo que pode ser alcançado pela mão, manifesta-se. E completam:

Colocar as mãos nas mãos de outras pessoas é entregar a própria liberdade, ou melhor, desistir dela, confiando-a a outra pessoa, é abandonar a própria força. A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. [...] Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 592)

São as mãos que compõem o poema, as mãos são a oferta para a construção coletiva e a aproximação dos semelhantes; são elas que devem agir diante do absurdo, e revelam, agora, o tamanho do eu lírico: menor que o mundo. E é então que ele sugere, adiante, em “Mãos dadas”: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”; e reafirma a necessidade de compromisso com os homens. Surge a ideia de solidariedade. Tudo isso simbolizado pelas mãos, que ao se darem, indicam a ação que tira “apenas duas mãos” da condição de nada e a eleva à condição de tudo, pois as mãos dadas representam a humanidade.

O terceiro verso apresenta a conjunção adversativa por natureza “mas”,

iniciando o contraste com os dois anteriores. Ou seja, apesar daquilo que o eu lírico possui de ordem positiva para oferecer a seus companheiros, traz ainda, individualmente, resquícios de um tempo de alheamento, agora configurado em ressentimento: “mas estou cheio de escravos”. A percepção daquilo que ainda o limita, permite insinuar que mais uma antítese se constrói na abertura da obra entre a alienação e a consciência, a qual estará expressa em poemas como “Inocentes do Leblon”, “Morro da Babilônia”, entre outros, conforme veremos mais adiante.

Retornando ao verso, é possível vê-se que os escravos referidos pelo eu lírico possuem relação com o ressentimento que ele mesmo carrega, diante do absurdo que é o mundo. Abbagnano (2007) cita a noção elaborada por Nietzsche, em 1887, ao refletir sobre a moral contemporânea, e por Scheler, em 1901 de que o ressentimento é o ódio impotente contra aquilo que não se pode ter ou não se pode ser:

Segundo Nietzsche, a moral cristã é fruto do ressentimento, no sentido de ser manifestação do ódio contra os valores da casta superior aristocrática, inacessíveis aos indivíduos inferiores. Outra manifestação do ressentimento, ainda segundo Nietzsche, é a raiva secreta dos filósofos contra a vida, em vista do que a filosofia foi até agora "a escola da calúnia": calúnia contra o mundo real ou sensível, que os filósofos tentaram substituir pelo mundo ideal da metafísica e da moral. Por sua vez, Scheler insistiu na ação do ressentimento no campo moral, embora negando que ele possa ser aplicado à concepção cristã, à qual Nietzsche fazia alusão. Segundo Scheler, os produtos do ressentimento são o humanitarismo e o altruísmo modernos, e não o amor cristão. O conceito de igualdade entre os homens, a afirmação do subjetivismo dos valores e a subordinação de todos os valores à utilidade são outros três produtos do ressentimento na vida moderna, segundo a concepção de Scheler. (ABBAGNANO, 2007, p. 855)

É importante apontar que quando Nietzsche filosofa acerca da moral contemporânea constata que o ressentimento se torna criador e gera valores a partir da revolta dos escravos, seres aos quais foi negada a principal reação, a da ação, e que faz com que isso seja compensado na construção de uma vingança imaginária. E é deles que o eu lírico está cheio. Nesse sentido, ainda se encontra preso, assim como os escravos, limitado em sua reação ao absurdo.

Estar cheio de escravos, em outra perspectiva, pode representar a dificuldade do eu lírico em se libertar de um alheamento reinante que impede a compreensão da realidade, do mundo como tal e qual. Aqui se podem iniciar elucubrações acerca da relação temporal presente no quarto verso “minhas lembranças escorrem” como marco dessa tomada de consciência, vez que o movimento dado pelo verbo *escorrer*

auxilia na construção da imagem do passado fluindo, esvaindo-se, dissipando-se, pois o tempo presente é a matéria do eu lírico. O tempo presente e sua intimidade com o real. Não há mais espaço para o alheamento e isso é conflituoso, já que “o corpo transige na confluência do amor”, o corpo cede enquanto as lembranças escorrem. O movimento dos versos sugere o correr das águas, dos rios turvos, menores que o mar, que é o próprio mundo. Adiante, lemos: “*Quando me levantar, o céu estará morto e saqueado, eu mesmo estarei morto, morto meu desejo, morto o pântano sem acordes.*” (p. 67)

As variações da palavra “morte” se repetem nesses cinco versos por quatro vezes, e revelam o sentimento do eu lírico ao se levantar de um estágio de não consciência e se deparar com o mundo-absurdo – aquele cuja guerra destruiu e naquele onde o homem possui apenas uma óbvia certeza. O advérbio de tempo presente no início do sétimo verso reforça as percepções sobre o conflito entre a consciência e o alheamento, pois o que se pode sugerir é que o eu lírico não se levantou, distancia-se da realidade e, talvez, no momento em que ele se levantar, suas ações não terão mais validade, porque tudo estará morto. E continua:

Os camaradas não disseram que havia uma guerra e era necessário trazer fogo e alimento. Sinto-me disperso, anterior a fronteiras, humildemente vos peço que me perdoeis. (p. 67)

As imagens do combate ainda perduram nos versos acima, a palavra guerra está expressa. Porém, vê-se o tratamento dado pelo eu lírico aos homens: *camaradas*. Esta palavra é típica entre os militantes de esquerda, como uma forma de reconhecimento pela luta e pelo compromisso coletivo, mas significa também, o companheiro, o amigo, o bom sujeito, aquele que caminha junto. Depois, humildemente, desculpa-se por se encontrar, ainda, anterior à fronteira a qual já deveria ter cruzado. A angústia surge na compreensão do lugar ocupado pelo eu lírico: o limite da fronteira. Sente-se disperso por não ter trazido o fogo⁸ e o alimento, o mínimo necessário para qualquer batalha. É possível sugerir, de acordo com Camilo (2007), que o sentimento do mundo se revela como sentimento de culpa, já

⁸ Para Durand (2012), com a reprodução do fogo “introduz-se uma nova dimensão simbólica de domínio do tempo. O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um produto definitivo, um progresso que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios de sua própria produção [...]” (p.338)

que o eu lírico encontra-se alheio ao mundo, levando-o ao já mencionado pedido de perdão:

Esse pedido, aliás, representa a primeira *retratação* (no duplo sentido do termo) da *culpa* social (e, como diz Merquior, *sentimento do mundo* é também *sentimento de culpa*), que se intensificará nos livros seguintes, de forma cada vez mais violenta. Assim, ao quadro geral da alienação reinante na realidade com que se depara, soma-se ainda a alienação do próprio eu lírico, configurada por suas limitações, sua decisão e ação tardias, e o total despreparo para a luta, a ponto de não saber sequer da existência de uma guerra e, portanto, não dispor do básico para enfrentá-la – o que parece, no fim das contas, comprometer irremediavelmente o alcance de seu empenho solidário. (CAMILO, 2007, p. 66)

Além de se desnudar e de se perceber talvez, como inútil à luta por conta de sua chegada tardia, o eu lírico ainda revela a sua própria solidão nos versos que seguem:

Quando os corpos passarem, eu ficarei sozinho desfiando a recordação do sineiro, da viúva e do microscopista que habitavam a barraca e não foram encontrados ao amanhecer (p. 67)

O tempo é novamente marcado pela presença do advérbio *quando*, indicando a percepção do eu lírico acerca do futuro que o aguarda; é possível sugerir que ele se percebe, enxerga-se naqueles que não tiveram tempo de encontrar o amanhecer, ou seja, não vivenciaram a transcendência. Mas é preciso contar a história de cada um, como forma de garantir sua permanência no mundo, o qual é também temporalidade. Percebe-se, também, nos versos dessa estrofe uma espécie de perplexidade do eu lírico diante da destruição, e este permanece no mundo absurdo, denunciando seu caráter perecível, e, conforme Camus (2012) “procura seu caminho no meio dos escombros”.

Por fim, os dois últimos versos: “esse amanhecer / mais noite que a noite”. (p. 67). O amanhecer, simbolicamente, representa a esperança, o despertar, o recomeço. Porém, ele se apresenta como escuro e sombrio, revelando, possivelmente, a percepção do eu lírico acerca do futuro: também construído pelo absurdo. O futuro é incerto, ou certo no sentido de apontar para o nada. O despertar da consciência é ainda duvidoso, não se sabe se há tempo para o amanhecer coletivo. É possível dizer que o poema de abertura, homônimo à obra, anuncia que ao falar de si, o poeta fala sobre o mundo, sugerindo a análise de cunho

existencialista como pertinente à obra.

O livro *Sentimento do Mundo* é preenchido por imagens contrapostas circunscritas num momento de transição de um modelo poético inicial para uma poesia que abarca questões históricas e sociais, e que permite reflexões sobre a condição do estar no mundo. Além disso, a liberdade dos versos; a construção de retratos da vida cotidiana burguesa para revelar uma crítica mais profunda a essa classe social, alheia aos sentimentos do mundo; o humor provocativo; as paisagens cariocas; a linguagem direta e a profundidade na percepção das angústias diante do absurdo elevarão essa obra a uma das mais ricas composições da nossa lírica, contribuindo para o acervo grandioso do poeta maior, Carlos Drummond de Andrade.

2 IMAGENS E SÍMBOLOS ARTÍSTICOS EM SENTIMENTO DO MUNDO

Poesia e imagem são indissociáveis. De acordo com José Fernandes (2012), a linguagem para se transformar em arte, “necessita passar por transformações que a elevem de um nível meramente físico para uma dimensão metafísica, em que as palavras ressurgam semanticamente recriadas, a fim de produzir o belo estético”. (p.53). A imagem, no discurso poético, destarte, permite ao poeta “dilatara semântica vocabular para que ela revele a essência do ser lírico transformada em linguagem”. Nesse sentido, acredita-se que para compreender o ser em *Sentimento do Mundo* deve-se observar a construção das imagens e como essas se inscrevem nos poemas. E para balizar as afirmações que se seguirão, serão apresentados alguns conceitos elaborados por respeitáveis teóricos acerca do assunto.

A imagem pode ser conceituada como “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”, nas palavras de Alfredo Bosi (2000, p.19). Já Octávio Paz (2012) assevera que a imagem possui um fundamental papel no mundo moderno: “transmutar o homem e convertê-lo, por sua vez, em imagem”, isto é, o homem se constrói e se reconstrói quando se transforma em imagem, já que se torna outro. Para ele, “toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si [...], submete a unidade à pluralidade do real”. E, tendo em vista esse movimento, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do impossível verossímil, de Aristóteles”. Entendemos, porém, que quem melhor sintetiza o conhecimento produzido acerca do assunto e traz a resposta sobre a relação entre imagem e ser é José Fernandes, dizendo que:

As imagens têm sua própria lógica e seu próprio universo, porque os seres poéticos se caracterizam como seres de linguagem. Isso não impede, entretanto, que, em sua essência, sejam elas a mais perfeita expressão do estar do homem no mundo. Mesmo que a verdade do poema pareça um disparate, revela unicamente o desvario da existência. Por mais disparatadas que sejam as imagens e por mais inaudível que seja o seu silêncio, trazem elas um sentido [...] O sentido profundo das imagens é o desvelamento da existência. Se o poeta teima em unir os impossíveis, esta teimosia representa a teimosia do existir, porque a maioria dos homens vivem teimosos. O absurdo da existência é o absurdo das imagens [...] o sentido da imagem, pelo menos na poesia moderna, é a existência. (FERNANDES, 1987, p. 63)

Assim, as imagens que atravessam o livro de 1940, consolidando o sistema proposto desde o poema de abertura, homônimo à obra, capturam significados para o estudo do *ser*, em especial, para a observação do estar no mundo.

Ampliando a busca por definições acerca da imagem, interessa-nos, também, conhecer o que Durand (2012) elaborou em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. O autor apresenta, nessa obra, compreensões sobre imagem e símbolo. No primeiro momento, explica a desvalorização sofrida pelas funções da imaginação, seja na perspectiva ontológica, seja na psicológica - especialmente dada pela filosofia francesa. Segundo esse pensador, isso se deu pela elaboração de ideias que consideravam a imaginação como “fomentadora de erros e falsidades, férias da razão, pecado contra o espírito e infância da consciência”, em face principalmente do cartesianismo. Depois, tece comentários reflexivos sobre como alguns importantes filósofos se posicionaram acerca dessas questões. Para ele, Bergson é o primeiro a “golpear” o associacionismo, porém, este “não liberta a imagem do papel de subalterno que a psicologia clássica a fazia desempenhar”.

E é Sartre quem nota que não se pode confundir o imaginado com o lembrado. E então, passa a discorrer sobre como este último filósofo trata do assunto. Para Durand, Sartre ao preconizar o método fenomenológico, evita “coisificar” a imagem e revela que:

A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada transcendente. A segunda [...] é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é enquanto o saber perspectivo se forma lentamente por aproximações sucessivas. [...] uma terceira característica: a consciência imaginante *concebe o seu objeto como um nada*; o não-ser seria categoria da imagem, o que explica a última característica, ou seja, a sua espontaneidade [...]. É assim uma espécie de nirvana intelectual que chega a análise do imaginário, este último não passando de um conhecimento desenganado, uma *pobreza essencial*. (DURAND, 2012, p. 23)

Afirma também que Sartre possui mérito incontestável ao se esforçar para descrever o funcionamento específico da imaginação e para distingui-lo do comportamento perceptivo ou mnésico. Porém, critica a postura contraditória que o filósofo assume ao “ter tentado o estudo do fenômeno da imaginação sem se dignar a consultar o patrimônio imaginário da humanidade que a poesia e a morfologia das realidades constituem”.

Após tratar sobre como a fenomenologia psicológica contribuiu para confundir o papel da imagem mental com os signos da linguagem definidos por Saussure, afirma ser de suma importância perceber que na linguagem, se a escolha do signo é insignificante por ser esse último arbitrário, o mesmo não acontece no domínio da imaginação, pois a imagem é ela mesma portadora de um sentido o qual não existe fora da significação imaginária: “O sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo”. (p. 29) E ainda diz que o *analogon* que a imagem constitui não é um signo arbitrariamente escolhido, pois que é motivado. Portanto, é sempre um símbolo.

Continuando o percurso em busca de definições, para esse pensador, a imaginação é origem de uma libertação, e as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas “flores poéticas e místicas que revelam”. Isso depois de levantar estudos sobre os símbolos – que é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas motivações do meio. E é aí que nos apresenta a via da *antropologia*. Ele nos lembra de que ao utilizar o termo signo, o fará apenas em sentido geral, sem a atribuição de um sentido preciso de algoritmo arbitrário, de sinal contingente de um significado. E como esquema, tem-se que é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, “constitui a factividade e a não-substantividade do imaginário” (p.60). Para ele, o ser humano é dotado de uma inquestionável capacidade simbolizadora, o que nos leva a concluir que a criação artística e literária tem sua morada garantida na Poética do Imaginário. Esta, por sua vez, trabalha com os símbolos e as imagens recorrentes como projeções dos arquétipos em que se configuram as profundezas do inconsciente coletivo.

Em sua filosofia do imaginário, Durand aponta dois regimes - diurno e noturno - para agrupar essas imagens, realizando ligações entre a Psicanálise, o Surrealismo, e a Fenomenologia de Gaston Bachelard. Assim, explica:

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os meios e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 58)

Para o autor, o desenvolvimento de seu estudo só foi possível porque ele

partiu de uma concepção simbólica da imaginação, ou seja, que postula o semantismo das imagens “o fato de elas não serem signos, mas sim conterem, materialmente, de algum modo, o seu sentido” (p. 59).

Ao tratar do Regime Diurno, afirma que este é antitético, exatamente pelos símbolos e imagens se apresentarem em uma lógica de contraposição. Assim, para se pensar em ascensão, é necessário lançar mão daquilo que representa a queda. A primeira se liga à valorização, significação ativa, espiritual, terapêutica da elevação psíquica⁹; já a segunda é o resultado direito da morte, é a vertigem, fator representativo da humana e presente condição terrestre¹⁰:

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Este maniqueísmo das imagens diurnas não escapou aos que abordam o estudo aprofundado dos poetas da luz. [...] (DURAND, 2012, p.67)

Já o Regime Noturno se desenha diante da face terrível do tempo, tentando exorcizá-lo através das atitudes de fundir e harmonizar. Nele estão agrupadas a *noite*, a *morte* e a *ilha*, que interessam para a continuidade deste estudo. Nas palavras do autor:

O Regime Noturno da imagem estrará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. O primeiro grupo de símbolos [...] é constituído por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. O processo de eufemização esboçado já ao nível de uma representação do destino e da morte, que, no entanto, não tinha ilusões, vai-se acentuando para chegar a uma verdadeira prática da *antífrase* por inversão radical do sentido afetivo das imagens. O segundo grupo vai ser axializado em torno da procura e da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por sintetizar as aspirações da transcendência ao além e as intuições imanentes do devir. [...] é então que no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemisa em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do sai, promessa indubitável da aurora. (DURAND, 2012, p.198)

Vale lembrar que na imagem opera-se a fusão de essências que, muitas vezes, sequer se tocam. Isso pode ser comprovado a partir dos estudos realizados por José Fernandes (1987) acerca da poética de Manoel de Barros.

⁹ Estruturas Antropológicas do Imaginário, p. 126, 127.

¹⁰ Idem, p. 111, 113.

Após toda essa captura de conceitos, que reforçam a importância de se observar o imaginário como ligação obrigatória entre o sentido e a experiência sensível - logo, fundamental para a crítica literária - iniciar-se-á a análise dos poemas selecionados para a identificação das imagens marcantes no livro *Sentimento do Mundo*. Em primeiro lugar, é preciso compreender que as imagens no poema e as relações estabelecidas com as estruturas figurativas do imaginário são fundamentais na interpretação poética a partir dos sentidos construídos por elas. E em *Sentimento do Mundo* a riqueza de referentes dessa natureza é inquestionável, e certamente, muitas são as possibilidades de abordagem. Elegemos, porém, aqueles que podem se perceber como alusivos à observação do estar no mundo, quais sejam: a morte, a noite, a cidade, a ilha, a angústia e o tempo. Importante frisar que a morte será abordada em consonância com as reflexões acerca do *Mito de Sísifo*, obra de Albert Camus, pois que se consolida como basilar para tal leitura.

2.1 A noite que dissolve os homens

Além de dizer que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão, Durand (2012) esclarece que esta se associa à angústia, que se baseia no medo infantil do negro, “símbolo de um terror fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade” (p.91). Diz que “a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nessa situação moral”. E como comprovação daquilo que nomeamos como sentimento-mundo-ser-tempo, ainda nas reflexões do autor: “A noite negra aparece assim como a própria substância do tempo”. Chevalier & Gheerbrant (2012) apresentam interessante significado para noite como símbolo do “desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível”; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico (p. 640). Ressaltam que apesar de simbolizar também o tempo das gestações e das conspirações que vão desabrochar no fim do dia, entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros; pois ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, ele se libera. Seria, portanto, a noite um *devir*? Na concepção dos autores, a noite apresenta, assim como qualquer símbolo, um aspecto duplo, “o das trevas onde fomenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida”.

As trevas se ligam, ainda, à cegueira, que, tal como a caducidade, é uma enfermidade da inteligência (DURAND, 2012, p.91). Caduco significa, literalmente, que perdeu em parte a razão, em consequência de idade avançada; obsoleto. Vejamos: “Não serei poeta de um mundo caduco. / Também não cantarei o mundo futuro¹¹; Trabalhas sem alegria para um mundo caduco / onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo”¹². O sentido moral da cegueira vem duplicar, semanticamente, o sentido próprio; assim, a representação do inconsciente nas lendas e fantasias da imaginação se dá sob o aspecto do tenebroso, estrábico ou cego, nas palavras do autor. Para demonstrar, exemplifica com as figuras de Eros-Cupido e Édipo. Aos olhos do Regime Diurno da Imagem, acima da figura grotesca do velho rei, mesmo que muito próximo do poder, é a caducidade (ou a loucura) que prevalece, e que “colore o inconsciente de um matiz degradado, assimila-o a uma consciência decaída”. (p. 94)

Ainda pensando sobre a imagem ctônica, percebe-se a presença da palavra *fantasma* – imagem etérica - associada com *estrábica, louca, degradada e pobre*, na perspectiva sartreana, segundo Durand (2012). Tais termos se veiculam ao tom pejorativo, colorindo a cegueira, em confronto com a clarividência. Vejamos, então, um trecho de “A moça-fantasma de Belo Horizonte”:

Eu sou a Moça-Fantasma que espera na Rua do Chumbo [...] Eu nunca fui deste mundo: [...] As moças que ainda estão vivas (hão de morrer, ficai certos) têm medo que eu apareça e lhes puxe a perna... Engano. (p. 71)

O poema nos lembra de que a palavra *alma* traz em si a antítese, a contraposição entre material e imaterial, mortal e imortal, que, apesar de “apresentar-se invisível”, manifesta-se como algo misterioso e é, ao mesmo tempo, um centro energético. Aqui, percebe-se a volatilidade paradoxal da alma:

Se o fantasma não sofresse, se eles ainda me gostassem e o espírito consentisse, mas eu sei que é proibido, vós sois carne, eu sou vapor. Um vapor que se dissolve quando o sol rompe a Serra. (p. 71)

Abaixo, vemos a repetição da palavra *noite*¹³ no livro:

¹¹ Mãos dadas.

¹² Elegia 1938.

¹³ A palavra noite e cognatas.

Poema	Ocorrências
Sentimento do mundo	2
Confidência do Itabirano	1
Poema da necessidade	-
Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte ¹⁴	2
Tristeza do Império	-
O operário no mar	1
Menino chorando na noite	3
Morro da Babilônia	1
Congresso internacional do medo	-
Os mortos de sobrecasaca	-
Brinde no juízo final	-
Privilégio do mar	-
Inocentes do Leblon	-
Canção de berço	-
Indecisão do Méier	1
Bolero de Ravel	-
La possession du monde	-
Ode no cinquentenário do poeta brasileiro	2
Os ombros suportam o mundo	-
Mãos dadas	1
Dentaduras duplas	-
Revelação do subúrbio	2
A noite dissolve os homens	12
Madrigal lúgubre	-
Lembrança do mundo antigo	-
Elegia 1938	2
Mundo grande	-
Noturno à janela do apartamento	2
Total: 24 ocorrências da palavra <i>noite</i>.	

O que foi levantado conduz à necessidade de uma percepção mais aprofundada acerca do estar no mundo em relação às imagens ctônicas. Para isso, o texto selecionado foi “A noite dissolve os homens”, poema dedicado por Drummond a Cândido Portinari, artista plástico brasileiro, autor de memoráveis obras, que tem como uma de suas mais expressivas pinturas o painel *Guerra e paz*, da sede na ONU em Nova Iorque. Portinari retratava questões sociais importantes no seu fazer artístico e também era ativo na política, candidatando-se a cargos eletivos pelo Partido Comunista Brasileiro ao lado de Caio Prado Júnior e Jorge Amado.

¹⁴ Madrugada.

Composto por duas estrofes “A noite dissolve os homens” delimita dois estados de espíritos do eu lírico, que se percebe em um tempo presente – o absurdo – e o tempo futuro. A palavra noite se repete na primeira estrofe por nove vezes e mais uma, se considerarmos a cognata *anoiteceu*, que aparece em tom hiperbólico, gerando a imagem do escuro absoluto do tempo, dos seres, dos pensamentos, já que a noite anoiteceu tudo. Isso também nos dirige a refletir sobre a relação com a simbologia do número 1, posto que 10 é 1: a unidade assinala a distinção, a individualidade, logo, o homem, mas o homem em meio ao caos, dissolvido no caos.

A imagem da noite como absurdo, como a consequência do contexto de guerra e horror, demarca também a própria relação do eu lírico com os homens, os quais ele não consegue enxergar ou perceber em razão desse momento. O absurdo não permite que dê ouvidos a suas questões individuais: “E nem tão pouco os rumores que outrora me perturbavam”. Isso porque, nas palavras de José Fernandes (1986) acerca do absurdo, “conviver com os humanos ainda é suportável, mas a partir do momento em que suas atividades, seus comportamentos assimilaram a miséria do homem, não houve mais salvação. Humanizar-se é condenar-se à miséria e à morte”. (p. 84). A noite é sujeito que desce, espalha medo e incompreensão, cai, dissolve homens e pátrias, anoitece; e seus qualificadores são: tremenda, sem esperança, mortal, completa, sem reticências. O campo semântico para a caracterização da noite e seu poder de destruição leva o eu lírico a concluir que diante de tanto horror, não há remédio para o mundo e que aqueles que optaram por deixá-lo, agiram com razão. Isso mostra que a imagem é “uma cifra da condição humana”, conforme Octávio Paz, pois que a criação de imagens poéticas se liga ao estado de ser do sujeito lírico. Vejamos, agora, Camus:

Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. [...] Trata-se apenas de confessar que isso “não vale a pena”. Viver, naturalmente, nunca é fácil. [...] Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. (CAMUS, 2012, 19)

Para esse filósofo da existência, em um mundo privado de luz e ilusões, o homem se sente um estrangeiro, já que está distante da lembrança de uma terra que não mais existe ou de uma que foi prometida. Não se percebe nem o passado,

nem o futuro: “Já não enxergo meus irmãos. / E nem tão pouco os rumores que outrora me perturbavam”. (p.83). Lembra-nos José Fernandes que “o estrangeiro”, em Camus, não é da terra, é estrangeiro de si mesmo, porque o seu elo foi arrancado ou ele não chegou a sair do estado de ente. Ele é apátrida de si mesmo¹⁵. E o sentimento do absurdo nasce do rompimento entre o homem e sua vida:

No apego de um homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor do juízo do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar. Nesta corrida que todo dia nos precipita um pouco mais em direção à morte, o corpo mantém uma dianteira irrecuperável. A esquiva mortal [...] é a esperança. Esperança de uma outra vida que é preciso “merecer”, ou truque daqueles que vivem não pela vida em si, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai. (p. 22)

Na segunda estrofe, surge a esperança (como um sinal verde e peremptório), junto com a metáfora da aurora, que mesmo tímida, escondida, é inevitável. Em contraste com “esse amanhecer, mais noite que a noite”, de “Sentimento do Mundo”, poema de abertura da obra, o tempo futuro, aqui, que sucederá a noite, é carregado de mudanças:

Aurora, entretanto eu te diviso, ainda tímida, inexperiente das luzes que vais ascender e dos bens que repartirás com todos os homens. Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações, adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna. O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos, teus dedos frios, que ainda se não modelaram mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório. (p.83)

Aurora, na mitologia romana, é a deusa do amanhecer, assim como Eos o é na grega. Irmã do deus Hélios, o Sol, voava pelo céu anunciando a sua chegada. E nesse sentido, podemos entendê-la como o devir. A esperança do eu lírico é a de que o tempo futuro não só livre os homens da escuridão e do absurdo, mas que seja o anúncio da justiça e da igualdade. E assim, essa luz¹⁶ pode ser vista não só como aquilo que derrotará as consequências da guerra, mas também o consolo àqueles que resistiram:

¹⁵ Orientação realizada em 05/03/2014.

¹⁶ Durand (2002) nos diz que enquanto os esquemas ascensionais têm por atmosfera a luz, os esquemas de descida íntima coloram-se da espessura noturna.

Minha fadiga encontrará em ti o seu termo, minha carne estremece na certeza de tua vinda. O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes e enlaçam, os corpos hirtos adquirem uma fluidez, uma inocência, um perdão simples e macio... Havemos de amanhecer. (p.83)

Resta saber, porém, se filosoficamente, não há aqui um posicionamento irônico do eu lírico sobre a questão da esperança. Ao apresentá-la junto com a caracterização de um mundo impossível, demonstra o desconforto a partir da uma presença reconfortante. Para isso, em primeiro lugar, é preciso considerar o que diz José Fernandes sobre o homem diluído no nada:

O homem é vítima do sistema que domina toda a humanidade. São situações que, para serem solucionadas, e poder transformar o mundo e torná-lo humano para os humanos, pressupõe o perfeito entendimento entre os estadistas de todas as nações do mundo e que se voltasse a humanidade para si mesma, para a imprescindível necessidade da existência, e todo o egoísmo fosse destruído e houvesse a perfeita harmonia e solidariedade entre os homens. Será isso possível algum dia? Viver é, realmente, muito perigoso, porque o que se vê no mundo, a cada dia, é repetir-se a condenação de Joseph K... (FERNANDES, 1986, p. 91)

Percebe-se que na segunda estrofe, a solução para a condição absurda em que vivem os homens aparece de forma sobrenatural, desvinculada das ações sugeridas acima, conduzida apenas pela esperança. É como se ela representasse uma teimosia diante do futuro certo, que é o nada. Para o homem imerso nessa situação, a esperança surge como um grito de desespero, mesmo que inútil. Consonante a isso, Camus (2012) indaga: “Nos limites da condição humana, que esperança maior do que aquela que permite escapar dessa condição?” (p.155). E responde: “O homem então se ocupa da esperança. Mas este não é o seu problema. Seu problema é evitar o subterfúgio”. (p.157).

A luta do poeta com as palavras, transformada em arte capaz de “manifestar a essência do ser do homem no caos da história”, nas palavras de José Fernandes, traz a multiplicidade de significados arraigados a sua essência, o que nos coloca diante da possível construção irônica drummondiana acerca do futuro, ou desse impossível amanhecer.

2.2 A cidade e o estar no mundo

As imagens urbanas pululam em *Sentimento do Mundo*. A cidade torna-se

uma espécie de extensão do eu lírico, sendo fundamental para a percepção do estar no mundo, já que é nela que ele vê os homens e convive com eles. A cidade é a morada da sociedade. Assim, o Rio de Janeiro, no livro de 1940, se transfigura, e nesse sentido, deve-se observar o percurso do poeta e a sua relação com esse lugar. Oportunamente, evocamos, aqui, Octávio Paz para nos falar acerca da relação entre o poema, as palavras e a comunidade, que os alimenta e é alimentada por elas:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são dos outros. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são datadas. Por outro, são anteriores a qualquer data: são um começo absoluto. Sem o conjunto de circunstâncias que chamamos de Grécia não existiriam a *Ilíada* nem a *Odisseia*; mas sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia. O poema é um tecido de palavras perfeitamente datadas e um ato anterior a todas as datas: o ato original com o qual toda história social ou individual se principia; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética, tampouco há sociedade [...]. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de construir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade (PAZ, 2012, p. 192).

Nesse sentido, as imagens urbanas são de fundamental importância para a observação acerca da construção do ser na poética drummondiana, pois alimentam a expressão um do outro.

Drummond chega ao Rio de Janeiro em 1934, e é a partir de então que a maioria dos poemas que compõem *Sentimento do Mundo* é escrita. Nessa cidade, à época capital federal, trabalhou como chefe de gabinete do ministro da educação e seu amigo Gustavo Capanema. Drummond assume um cargo político de confiança, mas não um compromisso com o programa ideológico getulista. Esse momento de mudança para a capital federal aparece de forma concreta no livro de 1940, revelando o Rio de Janeiro em suas diferentes e contrastantes paisagens, inspirador para a própria observação do poeta acerca das desigualdades sociais, elemento gerador de angústia e reflexões profundas acerca do estar no mundo.

Sobre o contexto político e social, é necessário resgatar alguns elementos. Há uma crescente aceleração do crescimento da força de trabalho, exatamente por conta do posicionamento populista das cúpulas burguesas; essa força de trabalho passa a atender à demanda das cidades, das indústrias, em detrimento da produção

rural, cujas relações estavam ainda impregnadas no comportamento do homem dessa época; como consequência, o consumismo construído pela lógica do sistema passa a pautar não somente o princípio de mercantilização da força de trabalho, mas também das próprias relações humanas.

O movimento econômico mundial pós quebra da bolsa de Nova Iorque junto com a iminência de outra guerra geram uma transformação urbana carregada de fome, desemprego e falta de moradia, portanto, materializando o absurdo. Absurdo que é reforçado pela condição da sociedade anterior à Declaração Universal dos Direitos Humanos, que passará a existir apenas na segunda metade da década de 40. Diante desse contexto, Afonso Romano Sant’Anna analisa o comportamento do poeta:

O conflito espacial do ex-cêntrico deslocado num canto, à esquerda dos acontecimentos, assume um novo aspecto na fórmula província versus metrópole que, por sua vez, é outra das faces do conflito Eu versus o Mundo. [...] A transferência do poeta para uma cidade litorânea influenciaria sua obra, demarcando-lhe mais nitidamente o conflito espacial, ao mesmo tempo em que lhe possibilitará fazer uma reinterpretação da província idealisticamente. (SANT’ANNA, 1980, p. 71)

Para além dessas questões históricas - que certamente estão refletidas na poesia de Drummond, pois que a experiência é capaz de transformar autor e obra – está a imagem como representação sensível dessa realidade exterior¹⁷. Nesse sentido, é possível realizar uma analogia entre a cidade e a casa, ambas estão no plano no microcosmo. Para Durand (2012), “a casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. [...] redobra, sobredeterminada a personalidade daquele que a habita” (p.243). A casa é imagem da intimidade, logo, relaciona-se com o ser.

Diante dessas questões, a tentativa, agora, é a de aplicar as teorias do texto poético no momento da análise dos poemas, buscando compreender a relação entre as imagens urbanas e a construção do estar no mundo, no livro de 1940. Para isso, os poemas selecionados foram: “Tristeza do Império”, “O operário no mar”, “Morro da Babilônia”, “Brinde no júzo final”, “Inocentes do Leblon”, “Indecisão do Méier”, “La possession du monde”.

¹⁷ Octávio Paz nos alerta sobre a arte se nutrir sempre da linguagem social, que é, sobretudo, uma visão de mundo: “Como as artes, os Estados vivem dessa linguagem e têm suas raízes nessa visão de mundo”. (PAZ, 2012:296)

2.2.1 Tristeza do Império

“Tristeza do Império” se diferencia dos demais poemas de *Sentimento do Mundo* pelo uso da linguagem. No livro, o poeta opta por uma relação mais coloquial, aproximando-se da fala dos homens comuns, porém, esse poema traz na construção do discurso também a relação com um tempo passado, marcado pelo alheamento, que se estende até o presente. Percebe-se o descompromisso histórico das classes dominantes em relação às consequências geradas pelo absurdo, até porque, ele existe inclusive para o sustento delas.

Os primeiros versos descrevem os conselheiros do Império, enquanto símbolo da classe dominante, frente às donzelas alvas nos vestidos da época, com o colo à mostra, certamente decorados por joias pesadas, ao piano, produzindo canções que buscavam um refúgio não justificado, vez que a condição degradante de vida pertencia ao povo. O poema está inscrito a partir do olhar em relação ao outro, e o uso da terceira pessoa do discurso associado ao surgimento do corpo das donzelas se opõe à busca pela interioridade, o que revela a presença da identidade ôntica. “*Os conselheiros angustiados ante o colo ebúrneo das donzelas opulentas que ao piano abemolavam “bus-co a cam-pi-na se-re-na pa-ra li-vre sus-pi-rar”*”, (p.71).

Os conselheiros do Império ignoravam, estavam alheios às iniquidades - a guerra do Paraguai, devastadora para aquele país principalmente, a condição dos imigrantes e a dos negros, sejam como pessoas escravizadas ou enquanto produto de um sistema massacrante: “esqueciam a guerra do Paraguai, / o enfado bolorento de São Cristóvão, / a dor cada vez mais forte dos negros” (p.71). Os dois últimos versos se apresentam estruturalmente como a melodia da canção entoada pelos presentes. Para Durand (2012) o simbolismo da melodia é o tema “de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo”. O conteúdo revela o desejo de retorno ou de fuga a um lugar onde a realidade - que é a existência do ser no mundo - está banida pela canção que afirma o desejo de estar distante dela.

A alienação se afirma pela atitude mecânica de sorver uma pitada de rapé, substância culturalmente consumida, que gerava contradições em relação ao seu uso: para uns, inalar o tabaco em pó era tomado como hábito elegante, para outros

como um mero vício. Seja qual for a perspectiva, é possível dizer que há uma representação do entorpecimento, da condição anestesiada em que se encontravam os homens naquele salão. O ato de sorver o rapé parece transportar as personagens para o tempo presente, imbricando realidades distantes. Assim, o poeta sobrepõe o mesmo lugar, provando que o destino dos homens é o nada, pois que a relação entre passado e futuro revela a vitória do sistema e a imersão do homem no absurdo:

E sorvendo mecânicos uma pitada de rapé, sonhavam a futura libertação dos instintos e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone automático. (p.71)

E entre o Rio de Janeiro Império e o Republicano, contrastes e semelhanças se constroem. O eu lírico, de forma irônica, demonstra a sua percepção sobre os herdeiros do Império, que com gestos mecânicos e antidemocráticos, simplesmente assumem o sistema do mundo atual, iludidos por ele em relação a uma segurança representada pelos bens materiais e pelas tecnologias disponíveis à época, porém, estabelecidas pelos mesmos paradigmas do século XIX. A cidade se consolida como o espaço do conflito: o Rio de Janeiro de outrora comporta, ainda, os modelos de alheamento enquanto refúgios de uma classe que não se compromete com o mundo e com a relação entre os homens.

2.2.2 O operário no mar

“O operário no mar”, sexto poema de *Sentimento do mundo*, poema em prosa, constrói, a partir de uma linguagem poética inovadora, que se aproxima da própria fala dos trabalhadores, das pessoas do povo, a caracterização do operário - figura popular responsável por edificar, levantar, erguer a cidade. Rico em imagens urbanas, associa o olhar do eu lírico que narra perplexo o caminhar solitário e transgressor de um homem-milagre ao mesmo tempo em que se coloca em sua condição frágil de ser lançado do mundo, incapaz de compreender o fenômeno que se põe a sua frente. Alguns críticos afirmam ser este poema uma crônica de base surrealista, pois as imagens se constroem em dimensões diversas, em caráter fantástico.

O cenário urbano, lugar do operário, é apresentado pelo campo semântico composto por *rua, fábrica, anúncio, fios, Câmara dos Deputados*, tudo isso descrito por um eu lírico que de longe percebe o caminhar desse homem que carrega a dureza de sua condição – “Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes”. (p. 72) – e o misticismo, numa releitura poética da história bíblica de Cristo, o trabalhador de todas as horas, que caminha sobre as águas. O operário, ícone dos movimentos sociais, ao mesmo tempo em que marcha firme pela rua, em seu alheamento, fruto das opressões do sistema político e econômico, não é capaz de perceber as discussões ideológicas, a própria dominação estadunidense e o processo de transformação da cidade:

Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? (p. 72)

O sentimento de culpa se firma, quando o eu lírico reconhece as diferenças e o distanciamento existentes entre ele e o operário, o qual não pode ser chamado de irmão.

Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados, pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei? (p.72)

Vale a pena chamar a atenção para uma importante imagem presente na transfiguração do operário: o peixe. Para Durand (2012) o peixe é quase sempre “significativo de uma reabilitação dos instintos primordiais. É essa reabilitação que indica as figuras onde uma metade de peixe vem completar a metade de um outro animal ou de um ser humano” (p.216). Além disso, é o símbolo da fecundidade, da procriação, que escorre das mãos do operário enquanto este sorri para o seu lírico, que mais de uma vez se pergunta para onde ele vai, afinal, a fábrica – seu lugar - já está lá atrás. As mãos que deveriam voltar o trabalho repetitivo, mecânico e alienante carregam agora o símbolo do continente dobrado, ou, nas palavras de Durand, “a confirmação natural do esquema engolidor engolido”.

Adiante, a imagem da janela, assim como as trincheiras, reafirma o esconder-se e mostrar-se de um eu lírico que se percebe menor que o mundo, reconhece o absurdo e a necessidade de se juntar aos homens, mas se sente vulnerável, receoso, temeroso com a aproximação. E o caminhar do operário o conduz ao mar, na instalação de uma imagem surrealista, fantástica. Vejamos o que nos revela Martins:

O surrealismo do ímpeto desencadeia a visão fantástica do operário “caminhando no mar”, privilégio que o poeta pensava ser exclusivo de “alguns santos e de navios”. Mas não há “santidade” no operário, nem “rodas” ou “hélices” no seu corpo que possam explicar o milagre. Cansado, o operário se volta para o poeta com um “sorriso úmido” [...] é como se o poeta visse o operário através de uma “lente bifocal”, uma parte da lente ideológica, a outra realista – a primeira mostrando o operário como “um herói mitológico vitimizado” (como em um conto, peça teatral ou discurso político); a última, como “homem distinto do poeta”. Acrescentaria a essas lentes uma terceira dimensão: a visionária que, transcendendo a consciência das diferenças, concebe um espaço comum para o humano. É esse ímpeto humanístico que leva o poeta à “fascinação” que “quase [o] obriga a pular a janela” para sustar a marcha do operário, e recebe o “sorriso úmido” que, atravessando todas as barreiras, vem oferecer “esperança de compreensão”. (MARTINS, 2002, p.186)

O eu lírico reflete sobre o irremediável distanciamento entre ele e o operário, numa inalcançável possibilidade de transcendência, afinal, o eu lírico não está apenas com os pés na terra, mas encontra-se em terra firme, enquanto o operário se volatiliza. As palavras *esperança* e *compreensão* mediam a ação do operário e o questionamento do eu lírico, o qual narra o milagre, mas espera compreender a condição desse ser, que não é santo, é um homem como outro qualquer – *apenas mais escuro que os outros* – mas que traz em sua construção a imagem do herói,

que esteve ligado ao poeta por um significativo instante; frágil, porém, como um beijo.

Pode-se dizer que o eu lírico percebe que há limites entre a classe trabalhadora e os intelectuais, o que resulta em limites no próprio engajamento, porém, de forma conflituosa, espera que se realize uma aproximação, vez que essa se faz necessária: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. Esse questionamento que encerra o poema permite notar a luta vã em penetrar não somente o “reino obscuro das palavras” (FERNANDES, 2005, p. 130), mas de “revelar a verdade do ser”. Ao descrever o operário que segue em direção ao mar, há a reflexão não apenas a respeito do estar no mundo, mas sobre o próprio sistema que escraviza a humanidade.

2.2.3 Morro da Babilônia

No poema “Morro da Babilônia”, podemos perceber, já no título, uma relação muito íntima com a cidade do Rio de Janeiro. Afinal, um dos elementos que constroem a topografia desse lugar e as características de sua população é o morro. E é possível ir além, já que o Morro da Babilônia é um lugar real. O morro e as favelas revelam a transformação da cidade e das relações que o homem vivencia com seu espaço. No Brasil, o Estado passa a assumir a responsabilidade pela infraestrutura e pelas edificações entre as décadas de 30 e 40. Portanto, no período em que *Sentimento do Mundo* foi escrito, as mudanças eram visíveis: mudanças na paisagem, nas condições de vida dos cidadãos, acentuação dos contrastes. Fica evidente que o poder público não foi capaz de proporcionar dignidade à população das classes sociais menos favorecidas, que foi expulsa para o subúrbio diante da necessidade da ocupação do centro da cidade para concentrar a logística da produção de bens e prestação de serviços. E diante dessa incompetência do Estado, a sua presença enquanto tal se vê limitada à coerção da desordem pública ou da criminalidade.

Acima de todas essas questões históricas e políticas, contudo, está a riqueza das imagens urbanas no poema, cujo título, por si só, é capaz de manifestar a ironia. Isso se faz a partir das palavras *Morro* – já qualificado como o lugar das classes marginalizadas – e *Babilônia* – menção ao rico e luxuoso império babilônico,

consolidado por meio do desenvolvimento da agricultura e arquitetura. Pode-se sugerir, ainda, uma aproximação entre a palavra Babilônia e a palavra Babel, que remete à história bíblica da construção da Torre, e que está ligada à multiplicidade de línguas faladas e culturas divergentes, além do possível sentido de “confusão”. Outros significados podem também ser apreendidos no plano dos símbolos, pois:

Babilônia é a antítese da Jerusalém celeste e o Paraíso. Entretanto, de acordo com sua etimologia, Babilônia significa: porta do deus. [...] O símbolo da Babilônia não é o de um esplendor condenado por sua beleza, mas o de um esplendor viciado, que a si próprio se condenou ao desviar o homem de sua vocação espiritual. Babilônia simboliza o triunfo passageiro de um mundo material e sensível, que exalta apenas uma parcela do homem e que, conseqüentemente o desintegra. (CHEVALIER& GHEERBRANT, 2012, p.112)

Em termos fonéticos, *morro* é palavra homônima (homófona e homógrafa, ou seja, homônima perfeita) do verbo morrer, conjugado na primeira pessoa do singular do tempo presente do modo indicativo. A sonoridade atua como elemento rico na observação acerca do título. Sobre o Morro da Babilônia, localizado entre os bairros de Copacabana e Leme, sabe-se que:

Junto ao Morro da Babilônia ficava a Chácara de Torquato Couto, depois alugada a Chaves Faria. Também residiu nela a família de Wilhelm Marx, (pai do paisagista Roberto Burle Marx), que construiu a Ladeira da Babilônia, atual Ari Barroso, famoso compositor que ali morou. Embaixo se ligava à Rua Araújo Gondin (atual Gal. Ribeiro da Costa), onde os padres dominicanos fundaram a Igreja N. Sra. do Rosário, construída entre 1927 e 1931. O início de ocupação das encostas do Morro da Babilônia se deu em 1915. A partir de 1934, a ocupação aumentou consideravelmente, dando origem às Comunidades da Babilônia e do Chapéu Mangueira. No alto do Morro da Babilônia (238 m), existia um Telégrafo, acessado por estrada que partia da Ladeira do Leme, e que hoje foi absorvido por grande área de reflorestamento.¹⁸

Informação importante também é a de que no Morro da Babilônia, durante o século XVIII, uma fortificação foi instalada pelos colonizadores portugueses, no intuito de vigiar a entrada da Baía de Guanabara. E devido a sua localização

¹⁸ Instituto Pereira Passos. Armazém de dados. <http://portalgeo.rio.rj.gov.br>. Acesso em 02/01/2014. O Armazém de Dados é uma iniciativa da Diretoria de Informações da Cidade do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP-RIO, autarquia vinculada à Secretaria Municipal da Casa Civil - CVL. Foi concebido para reunir contribuições não apenas do IPP-RIO, mas de toda a comunidade da Prefeitura, ou de fora dela, que produz estatísticas, mapas, estudos e pesquisas aplicadas ao Rio de Janeiro.

estratégica, serviu também como ponto de proteção da cidade a partir da construção de casamatas, durante a Segunda Guerra Mundial, contra possíveis ataques. Diante da história do Morro, é possível sugerir que esse se torna cenário inspirador para a percepção do absurdo. Logo nos primeiros versos, vê-se a presença do referente *noite* em sinergia com a palavra terror, acentuando a ambientação do poema em relação ao ser.

À noite, do morro descem vozes que criam o terror (terror urbano, cinquenta por cento de cinema, e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua [geral]. (p. 73)

Nota-se que o terror aqui presente vai além daquele gerado pelo governo totalitário, mas que se estende à construção de um lugar que representa o desterro cultural. A configuração nova da cidade demonstrou que a classe expulsa e marginalizada era, em sua maioria, descendente de pessoas escravizadas, negros que vieram da África - e aqui a referência a Luanda, capital de Angola, cidade portuária de grande movimentação do sistema escravagista.

O eu lírico percebe, ouve - debaixo - as vozes que descem do morro. E constata que as vozes que criam o terror se dividem: “cinquenta por cento de cinema” – ou seja, metade ficção -, “e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral” – terror causado pela própria segregação de classes, além daquele carregado pela construção do senso comum, a partir do significado de “geral”. Entretanto, se esse “geral” corresponde aos fatos da época, pode-se dizer que as falas relacionadas ao medo construído a partir dos regimes totalitários e dos conflitos bélicos, afetarão de forma mais acentuada essa camada da população. Portanto, o medo vai para além daquilo que ocorre no mundo, mas torna-se “geral” a partir das possíveis consequências.

Quando houve revolução, os soldados se espalharam [no morro, o quartel pegou fogo, eles não voltaram. Alguns, chumbados, morreram. O morro ficou mais encantado. (p. 73)

A revolução mencionada no início da segunda estrofe provavelmente se trata da chamada Revolução de 30, quando Getúlio Vargas, com a ajuda do exército, toma o poder. Importante dizer que a palavra Revolução, naquele contexto político, assume valor retórico, vez que o seu significado real e associado às conquistas

populares pouco tem a ver com a estratégia getulista. Esse período foi marcado por uma série de acontecimentos que geraram consequências imediatas no cotidiano da população, especialmente porque durante o terror, os direitos humanos não existiam. Em 1937, com a “constituição polaca”, Vargas passa a ter todo o poder em suas mãos, e continua o enfrentamento direto contra aqueles que lutavam não só pela democratização, mas pela implantação de um sistema socialista no Brasil. Difícil tarefa é a de não considerar esse contexto durante a leitura do poema.

A imagem do soldado, nos versos, admite a centralidade dos sentidos produzidos. O verbo espalhar constrói a ideia de que eles eram tantos, que foram derramados entre os moradores, e passaram a constituir com eles uma massa. Entretanto, o quartel pegou fogo e eles não voltaram. Os versos lembram a cantiga de roda, na associação entre temas infantis e bélicos: *Marcha soldado / cabeça de papel / quem não marchar direito / vai preso pro quartel / o quartel pegou fogo / a polícia deu sinal / acode, acode, acode a bandeira nacional.*

Mais adiante, a desconstrução da história do Soldadinho de Chumbo, pois o material que mata os soldados é exatamente o chumbo, proveniente da munição das armas de fogo. Aquilo que encantava as crianças, nas histórias, agora deixa o morro mais encantado com o não retorno. A estrofe revela a crítica apossando-se de uma linguagem aparentemente lúdica para contemplar a percepção acerca do absurdo.

Mas as vozes do morro não são propriamente lúgubres. Há mesmo um cavaquinho bem afinado que domina os ruídos da pedra e da folhagem e desce até nós, modesto e recreativo, como uma gentileza do morro. (p.73)

A última estrofe se inicia com a conjunção “mas”, que permite o contraponto com as duas anteriores. No início, o eu lírico nos mostra as vozes que descem do morro associadas ao horror, e aqui, afirma que elas não são propriamente lúgubres. Isso em face do que vem a seguir: o som que chega cá embaixo, presenteando as classes favorecidas, de forma modesta, recreativa e gentil, é o som do cavaquinho (historiadores afirmam que a década de 30 foi marcante no samba, especialmente por conta da participação do músico Noel Rosa). Pode-se sugerir que essa estrofe marca a distância entre a classe oprimida e a burguesia da época, que ouvia apenas a musicalidade vinda do Morro, deixando de ter atenção aos sons do horror. Vê-se que o verso “Há mesmo um cavaquinho bem afinado” insinua a “conversa de boca miúda”, como se houvesse a confirmação de algo que foi dito, mas que não se

poderia tomar como certo.

Esse distanciamento não é apenas geográfico, mas, sobretudo de consciência. Entre ouvir as vozes que trazem o terror e poetizar acerca do som do cavaquinho, prefere-se fechar os olhos e ignorar. As imagens urbanas determinam a dinâmica do ser lançado no mundo, subtraído da essência do humano, transformado em mera peça de um sistema que afeta a solidariedade e as relações entre os semelhantes.

2.2.4 Brinde no juízo final

O homem existe em sociedade, logo, sua essência deve ser analisada na sociedade, em um tempo determinado pela história. Nela se verificam as necessidades do homem; e é possível dizer que as grandes mudanças sociais no tempo têm colaborado fortemente para a degradação essencial do ser no mundo. Esse pensamento elaborado por José Fernandes (1986, p. 27) contribui enormemente para as reflexões acerca de “Brinde ao Juízo final”. As imagens urbanas nele presentes geram a ampliação dos sentidos construídos no poema, que nos direcionam para um olhar acerca do estar no mundo, ao mesmo tempo em que autorizam a refletir sobre o próprio fazer poético.

O título do poema sugere uma ação comemorativa em situação particular e apocalíptica: o juízo final, momento em que o “ajuste de contas” é estabelecido e os espaços celestes ou infernais são ocupados de acordo com o merecimento de cada um. A primeira estrofe apresenta a exaltação do povo, chamado pelo eu lírico de poetas de camiseiros, poetas de elixir de inhame e tonofosfã, poetas do bonde e do rádio, ou seja, aqueles que em seu ofício diário transformavam a venda de seus produtos¹⁹ populares – e em certa medida, inúteis - em poesia. Esses que nunca seriam percebidos pelas academias ou pelo poder dominante como dignos de reconhecimento são chamados pelo eu lírico de o “último ouro do Brasil”.

Poetas de camiseiro chegou vossa hora, poetas de elixir de inhame e tonofosfã, chegou vossa hora, poetas do bonde e do rádio, poetas jamais acadêmicos, último ouro do Brasil. (p.74)

¹⁹ Vale ressaltar que os produtos anunciados pelos poetas do povo pode representar a massificação do “ter”, vez que aquilo que é anunciado pode ser considerado como dispensável, fruto de um consumismo que se anuncia.

A cidade é o lugar desse conflito de classes e é para a rua que o povo é convidado, através de um movimento de aproximação desse eu lírico que em duas estrofes estabelece a demarcação de um espaço de contrastes.

Outra leitura possível se realiza a partir da função metalinguística, em que a cidade em conflito representa uma metáfora da transição poética em relação a uma nova linguagem e a um novo sistema poético que se estabelece. Os poetas do povo, enfim, seriam reconhecidos como fabricantes de uma poesia brasileira, legítima, autêntica. Assim, a justiça também seria feita, e a arte desconsiderada e renegada pela academia e pelas elites tomaria seu lugar de destaque.

A segunda estrofe se inicia com as reflexões do eu lírico acerca de movimentos que foram realizados em vão: o assassinato das poesias nos livros, as revoltas. A palavra *putschs*, do idioma alemão, pode ser entendida como uma crítica à atitude dos poetas honrados, com quem o eu lírico dialoga, já que o significado dela é *golpe*, muitas vezes relacionada a golpe de Estado. Declara-se o fim de uma elite que supervaloriza a tradição. Vale ressaltar que, até aqui, o discurso se constrói em relação ao outro, sem que os traços de subjetividade se sobreponham. O eu lírico se dirige ao outro, em uma espécie de provocação ou convite à praça.

Em vão assassinaram a poesia nos livros, em vão houve putschs, tropas de assalto, depurações. Os sobreviventes aqui estão, poetas honrados, poetas diretos da Rua Larga. (As outras ruas são muito estreitas, só nesta cabem a poeira, o amor e a Light.) (p.74)

Depois, os sobreviventes dessa luta de classes são ligados à cidade. A Rua Larga é o nome mais conhecido da Avenida Marechal Floriano Peixoto, e nela estão localizados o histórico Colégio Pedro II, o Itamarati e a sede da Light, companhia energética do Rio de Janeiro. Por estar no Centro da cidade e abrigar instituições importantes, percebe-se que havia um grande fluxo de pessoas de todas as condições. Adiante, o eu lírico realiza um jogo de palavras com *Larga* e *estreita*, já que a Avenida Marechal Floriano Peixoto se dividia em duas partes; a segunda é conhecida como Rua Estreita por conta de suas dimensões. Essa última, devido à modernização da cidade no início do século XX, deixa de ser a passagem para o mar, caminho para a chegada à zona portuária. Aqui essa relação se reforça, pois a cidade e suas ruas estão a representar a passagem do tempo e as mudanças de um mundo em que, assim como a própria rua, não deve admitir que as segregações

aconteçam.

Aqui cabe, talvez, refletir mais sobre os sentidos gerados pelas imagens da Rua Larga e da Rua Estreita, no que se refere às identidades ôntica e ontológica. Para isso, convidamos ao debate José Fernandes, o maior estudioso que temos no país acerca do Existencialismo na Literatura Brasileira. De acordo com esse pensador, a partir do momento em que o poeta recria o mundo que o circula através dos símbolos e das palavras, interrogando a condição humana, ele é um poeta filósofo, já que a sua arte “penetra nos mistérios do ser” (p. 129). Sobre o ser e o estar no mundo, afirma:

A identidade, entendida sob uma ótica filosófica, compreende o ser e o estar do homem no mundo. Quando ela se prende ao estar, temos a chamada identidade ôntica, relacionada ao ente, *ens-entis*, referente ao homem que não ascende à essência, vez que não empreende aquela busca e, conseqüentemente, não luta para conquistar a substância do humano. Essa identidade diz respeito à vida social do indivíduo, em sua relação direta com o outro, entendido como ser social, que pode lhe complementar, à medida que o conjuga ao todo [...] outra faceta da identidade, a relativa ao ser, esse, identidade ontológica, que compreende a busca da substância do humano de forma consciente, a fim de o homem ultrapassar os próprios limites, mormente aqueles relacionados à condição humana. Identidade entendida como processo, porquanto envolve a existência em toda a sua extensão metafísica.²⁰

Nesse sentido, poderíamos sugerir que a Rua Larga compreende a identidade ôntica, pois que nela cabem os poetas, a poeira, o amor e a Light, elementos que demonstram a relação com o outro, essa conjugação de que fala José Fernandes, enquanto complementação do ser. A Rua Estreita é reveladora da identidade ontológica, resultado da travessia, da transcendência não alcançada pelo eu lírico que ainda se encontra em estado de ente, marcado pela desconfiança e temor. O estreitamento seria a transfiguração de um ser terminado, que carrega a sua própria fala e a sua própria linguagem, ao ultrapassar seus próprios limites. Assim, o sentimento do estar no mundo é robustecido pela temporalidade e pela percepção que o eu lírico apresenta face à observação que empreende em sua convivência com o outro, concluindo sobre a necessidade do fim de um mundo caduco e do surgimento de um mundo novo, possível de se perceber dada a presença das imagens urbanas na poesia em *Sentimento do Mundo*.

²⁰ FERNANDES, José. Identidade ôntica e ontológica do ser homem na linguagem de Grande Sertão: Veredas.

2.2.5 Inocentes do Leblon

O conflito consciência *versus* alheamento atravessa o discurso poético, em “Inocentes do Leblon”. Isso é possível de perceber quando o eu lírico, de longe, ironicamente, critica a postura de uma burguesia que escolhe o lugar que ocupa diante do sistema. Nesse sentido, é possível retomar as observações acerca da identidade ôntica do ser, que observa, convive, mas não supera a fronteira que o permite se instalar em sua subjetividade, sendo responsável por aquilo que é.

Leblon é um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro, e se localiza entre o mar, a Lagoa Rodrigo de Freitas e o Morro Dois Irmãos. Pode, porém, representar no poema o contraste entre aqueles que ocupam a posição privilegiada das faixas de areia e aqueles que estão excluídos - como os habitantes do “Morro da Babilônia”. O percurso pela geografia carioca acentua as diferenças e o olhar do eu lírico em relação à divisão entre os que sofrem as mazelas sociais e os outros que simplesmente as ignoram. E assim, o termo *inocentes* qualifica os indivíduos que compõem uma determinada classe.

Os dois primeiros versos remetem à cegueira voluntária diante de algo grandioso que vem pelo mar: o navio²¹. Após revelar essa postura, seguem os versos que questionam sobre a possível carga. A primeira “remessa” seria a de bailarinas; a segunda, de emigrantes; e a terceira, um grama de rádio. Marcados pela anáfora, esses versos evidenciam a atitude inerte dos moradores da faixa de areia que não reconhecem a guerra ou os próprios resquícios e as consequências dessa. Esperam, acima de tudo, serem beneficiados pelas cargas do navio, seja na perspectiva da diversão – as bailarinas -, da força de trabalho barata, que sustenta a lógica capitalista – emigrantes -, ou pela tecnologia da comunicação, em significado duplo com uma falsa preocupação acerca das armas de aniquilamento humano – um grama de rádio. Para reforçar o olhar irônico, mais uma repetição: “Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, [...]” (p. 75).

Os inocentes do Leblon não viram o navio entrar. Trouxe bailarinas?
trouxe emigrantes? trouxe um grama de rádio? Os inocentes,

²¹ Ao apresentar as imagens comportadas pelo Regime Noturno, Durand (2012) afirma que o navio é um fato ou um hábitat antes de ser meio de transporte. Além de ser o símbolo da partida, é, portanto, o símbolo do fechar-se perfeitamente.

definitivamente inocentes, tudo ignoram, mas a areia é quente, e há um óleo suave que eles passam nas costas, e esquecem. (p. 75)

Logo depois ocorre a reiteração como recurso para a construção do olhar irônico, uma repetição mediada por um advérbio que afirma a certeza do que está sendo dito: “Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, [...]” (p. 75). Isso porque os significados da palavra *inocente* variam desde aquele que, de fato, é ingênuo, passando por aquele que não é culpado de algo, até a possibilidade da estupidez e ignorância. A ingenuidade estaria ligada à simplicidade, àquilo que é simplório ou singelo – e nesse sentido, percebe-se a ironia²², pois esse significado destoa sobremaneira da imagem construída de quem vive no Leblon. Sobre a ausência de culpa, pode-se dizer que essas pessoas escolheram, ao se aconchegarem na areia quente, ao passarem nas costas o óleo mágico – que pode se aproximar do ato de sorver o rapé em “Tristeza do Império” -, ignorar, fechar os olhos para o absurdo, na continuidade de uma vida individualista e alheia.

A conjunção adversativa “mas”, introduzindo o penúltimo verso, pode evidenciar o alheamento, pois o fato de “esquecerem” leva a inferir que em algum momento eles se lembraram, porém, a opção é por ignorar, último sentido apontado, firmando a posição de quem ainda está do lado de cá da fronteira e não pretende cruzá-la, em sua condição de identidade ôntica.

2.2.6 Indecisão do Méier

O poema “Indecisão do Méier”, lança nos três primeiros versos a elaboração de um questionamento, o que justifica a palavra *indecisão* como central no título. O Méier é um bairro da zona norte do Rio de Janeiro, lugar onde se instalou o Engenho Novo dos Jesuítas, expulsos pela Coroa Portuguesa em 1760. Tempos depois, as terras foram doadas a Augusto Duque Estrada Meyer, acompanhante do Imperador Pedro II. Iniciou-se, então, a abertura de ruas e estradas, transformando esse espaço em um novo bairro. Durante o século XIX, com a implantação da estrada de ferro, o lugar iniciou um processo de urbanização acelerado, que o

²² Em orientação realizada no dia 05/03/2014, José Fernandes lembra que humor e ironia são recursos diferentes e que não é possível avançar da ironia para o humor, vez que a primeira é clara, mas não tão clara e escancarada quanto a sátira, e o segundo é sutil, demandando de quem lê bagagem cultural suficiente para acessá-lo.

colocou como possuidor de um dos maiores centros comerciais do Rio de Janeiro. O Méier, por sua história e por sua organização social, tornou-se conhecido como um dos mais tradicionais bairros do subúrbio carioca.

Vajamos os três primeiros versos: “Teus dois cinemas, um ao pé do outro, por que não se afastam / para não criar, todas as noites, o problema da opção / e evitar a humilde perplexidade dos moradores?” (p. 76). É possível indicar que a organização do período, longo, a partir de inversões, contribui para revelar a perturbação daquele que observa, de longe, a situação. Além de revelar a informalidade no uso da linguagem, própria, certamente, dos moradores da região. Não fosse a presença marcante da ironia, o questionamento poderia ser tomado como algo corriqueiro de um bairro de subúrbio, cujo conflito estaria apenas em relação ao porquê de dois cinemas estarem um ao lado do outro. Porém, o eu lírico, que não está entre os moradores do Méier, é capaz de perceber que, diante do absurdo, a indecisão se limita àquilo que é possível a quem vive o alheamento provocado pelo contexto histórico: a escolha entre dois cinemas.

A segunda parte do poema traz o complemento da questão levantada, uma espécie de explicação à perplexidade vivida pelos moradores: “Ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela, / que tortura lançam no Méier!” (p. 76). Percebe-se que há um complemento ao discurso irônico produzido pelo eu lírico quando a palavra *tortura* aparece como a representação do sentimento vivido pelos moradores. A angústia, o sofrimento, a aflição, a náusea, significados de ordem emocional que se ligam à palavra *tortura*, possivelmente se relacionam de forma direta àqueles que vivem o processo de transcendência e se percebem no mundo. Entretanto, a dor no Méier é em relação a escolher entre o mesmo: dois cinemas, *ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela*. Essa aflição não está próxima da escolha pela consciência, o que permite a percepção da crítica do eu lírico sobre a alienação - e não a indecisão - do Méier, revelando a identidade ôntica.

2.2.7 La Possession Du monde

As imagens urbanas enquanto associadas à percepção do ser no mundo são alcançadas expressamente no poema “La possession du monde”, e logo se notam referentes do Rio de Janeiro, vez que o Pão de Açúcar se soma ao cenário.

Os dois primeiros versos apontam para ações realizadas pelos homens célebres: a visita à cidade e a exaltação à paisagem. A segunda se soma à primeira como um ato inerente, inseparável e inquestionável. A antítese é construída de forma que os contrastes venham à tona: o mangue certamente não compõe as belezas dessa cidade, portanto apenas alguns se arriscam a frequentar esse lugar, enquanto outros se limitam ao Pão de Açúcar, ou seja, limitam-se a estar onde homens célebres devem estar. O mangue está na parte baixa, enquanto o Pão de Açúcar aponta para o alto. Importante perceber a construção dos espaços: o alto e o baixo; o céu e a lama. Mais uma vez a cidade torna-se o lugar do conflito. Aqui é possível entender essa visita como o próprio fazer artístico: os homens célebres escrevem e percebem apenas a paisagem da cidade que lhes é conveniente, vez que o olhar para o mangue é arriscado não somente do ponto de vista da arte, mas requer dos homens célebres uma postura crítica, que se afasta do alheamento.

Os homens célebres visitam a cidade. Obrigatoriamente exaltam a paisagem. Alguns se arriscam no Mangue, outros se limitam ao Pão de Açúcar, mas somente Georges Duhamel passou a manhã inteira no meu quintal. Ou antes, no quintal vizinho do meu quintal.

O quinto verso, iniciado pela conjunção adversativa “mas” aponta para um comportamento diferenciado de Georges Duhamel, já que a despeito dos homens célebres, esse e apenas esse, passou a manhã inteira no quintal do eu lírico, realizando um percurso anterior pela vizinhança. Num primeiro momento, entende-se que o eu lírico se dedica à leitura de obras de Georges Duhamel, ou seja, ele estava presente em leitura. A segunda estrofe leva a sugerir que o diálogo entre eles não se realiza apenas por intermédio dos escritos, mas na construção fantástica de uma presença em seu quintal: “Sentado na pedra, espiando os mamoeiros, / conversava com o eminente neurologista”, o que se reforça na estrofe seguinte:

Houve uma hora em que ele se levantou (em meio a erudita dissertação científica). Ia, talvez, confiar a mensagem da Europa aos corações cativos da jovem América... Mas apontou apenas para a vertical e pediu *ce cocasse fruit jaune*.

Aquilo que se espera de Georges Duhamel, um médico, romancista, poeta e autor dramático francês, cuja obra foi marcada não só pelo lirismo passional, mas pela compaixão pelo ser humano diante das perplexidades do século XX, é que ele -

seja pela ciência, seja pela arte - traga a boa nova que permita uma solução para as perversidades do sistema e do momento histórico. Entretanto, sua ação é a de apontar para a vertical e pedir uma fruta amarela que achou engraçada, revelando o distanciamento da identidade ontológica.

As imagens urbanas atravessam a obra de 1940, e seria possível dedicar um estudo exclusivo a elas num posterior momento. Mas para se caminhar em direção a indicativos a respeito dessa questão, pode-se dizer que o momento histórico da publicação de *Sentimento do Mundo* compreende um contexto de transformações econômicas que mudaram sobremaneira o lugar em que o homem vive: grande adensamento populacional nas cidades, especialmente naquelas em que havia indústrias, mas cujo desenvolvimento da infraestrutura - que compreendia rede de transporte e de saneamento básico, por exemplo - não acompanhou o ritmo. Disso decorrem diversos problemas que caracterizam a negação dos direitos dos cidadãos, com o conseqüente golpe na dignidade humana, o que se reflete no fazer artístico. A cidade cresce e o homem diminui. Então, a cidade se transforma no lugar do conflito, no espaço da contradição, torna-se o ambiente do perigo, do absurdo. É nela que o poeta percebe essas questões e sente ainda a antítese existencial entre o alheamento e a consciência. E se o homem existe em sociedade, a cidade pode ser entendida como a materialização desse espaço, carregado de desassossego, responsável pela sua degradação.

2.3 A ilha e o mundo

A *ilha* é o símbolo de um centro espiritual, ou, de forma mais precisa, do centro espiritual primordial, conforme Chevalier & Gheerbrant (2012, p.501). Nela, só é possível chegar após uma navegação²³ ou um voo²⁴. Considerando a análise moderna, evoca o *refúgio* e a busca pela ilha (deserta, desconhecida, ou rica em surpresas) torna-se objeto não só de desejo, dos sonhos, mas da própria literatura. Assim, a “ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniram para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem

²³ Meio de atingir a paz, o estado central ou o nirvana (p. 632).

²⁴ Nos mitos e nos sonhos, o voo exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos. Simbolicamente, significa: não poder voar. Quanto mais esse desejo é exaltado, mais essa incapacidade se transforma em angústia, e a vaidade que a inspira, em culpa. O sonho de voos sempre acaba em quedas (p. 064).

procura o socorro do rochedo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 502); um mundo em miniatura, um minicosmo, com valor sacral concentrado. Simbolicamente, o lugar do silêncio e da paz, em contraposição à ignorância e agitação do mundo profano. Gilbert Durand (2012), por sua vez, ao analisar as imagens insulares nas obras de Victor Hugo, afirma que a insularidade seria uma espécie de Jonas geográfico: “a ilha é a imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe. [...] Esta vocação do exílio insular não seria mais do que um complexo de retiro sinônimo de regresso à mãe” (p.240).

Transpondo esses símbolos para a análise sobre a obra de Drummond, Afonso Romano Sant’Anna defende que o poeta se projeta em diferentes imagens, resumidas em três disfarces centrais: Robinson Crusoé, José e Carlito, e que o primeiro carrega o tema da ilha. As imagens nesóticas em *Sentimento do Mundo* se constroem externamente – quando no contexto de isolamento – e internamente – o eu lírico é estrangeiro de si mesmo, já que não chegou a sair do estado de ente:

Em certo momento, ele chega a confessar a recusa ao isolamento total, contrariando sua vocação de entocado [...]. A ideia da ilha se transfere e subsiste em outras imagens. À medida que atravessa o mundo grande, vai descobrindo dentro de si uma outra espécie de ilha, um “reino profundo”, um “secreto latifúndio” onde passa a viver na parte mais adiantada de sua obra. (SANT’ANNA, 1980, p. 53)

A imagem nesótica, conforme postula Maria de Fátima Gonçalves Lima (2012, p.53), é recorrente na poesia drummondiana. Isso se dá, pois a ilha “passa a ser o espaço ideal, e o continente a dura realidade. A ilha de Drummond é uma espécie de Pasárgada de Manuel Bandeira, um lugar de realização de todos os sonhos impossíveis”. E finaliza, citando as palavras do poeta: “O refúgio último da liberdade, que em toda parte se busca destruir. Amemos a ilha”²⁵, que ao ser questionado sobre a fuga, responde:

Chega-se a um ponto em que convém fugir menos da malignidade dos homens do que de sua bondade incandescente. Por bondade abstrata nos tornamos atroz. E o pensamento de salvar o mundo é dos que acarretam as mais copiosas - e inúteis - carnificinas. [...] há motivos para ir às ilhas, quando menos para não participar dos crimes e dos equívocos mentais generalizados. São motivos éticos [...] Em geral, não se perdem companheiros, mas cúmplices. E este é o risco da convivência ideológica.

²⁵ Andrade. C. D. In: Coutinho (1964) p. 230.

[...] há um cento gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer²⁶.

Para a análise dessas imagens em *Sentimento do Mundo*, foi escolhido o poema “Mundo grande”, entretanto, não é possível iniciar essa tarefa sem antes haver a afinação entre a imagem nesótica e a filosofia existencialista, vez que a proposta é verificar a identidade ôntica que atravessa a obra. Assim, vale dizer que é preciso definir o homem moderno como um ser apátrida e ex-centrado, conforme postula José Fernandes, para chegarmos à ilha como transfiguração do estrangeiro, abandonado no nada da existência. Ainda, que o estrangeiro tem consciência de sua situação existencial, entretanto, pratica ações que gozam a angústia do outro, em vez de praticar ações que demonstrem a revolta típica do homem consciente de existir²⁷.

Penúltimo poema da obra, “Mundo grande” apresenta na sétima estrofe as imagens nesóticas enquanto transfigurações de um ser que se revela menor que o mundo ao dialogar com os homens, obsevando o tempo passado e futuro como mediador de suas cogitações. Diferentemente do que se inscreve em “Elegia 1938” e aproximando-se da imagem insular presente em “Mãos dadas”, a ilha, em “Mundo grande”, se relaciona ao refúgio, à saída da realidade, do absurdo e da presença em um mundo onde é possível observar constantemente a dor dos homens, além da sua.

O poema se inicia com uma negação categórica: “Não, meu coração não é maior que o mundo / É muito menor” (p.87). O impacto dessa revelação, em *Sentimento do mundo*, tem seu valor aumentado por trazer à tona a subjetividade, a identidade de um eu lírico que, até aqui, preferiu olhar os homens e examiná-los a distância, e agora se coloca na condição de inferioridade em relação ao mundo. Além disso, obriga-nos a retornar ao projeto poético drummondiano, em 1930: “Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é o meu coração²⁸” (p.5). Percebemos o diálogo com a própria poesia, e o sentimento de perplexidade diante de uma realidade recém-descoberta: nesse coração que se entendia maior

²⁶ Passeios na ilha – Divagações sobre a vida literária e outras matérias, Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

²⁷ FERNANDES, José. Albert Camus – A existência como pensionato.

²⁸ Poema de sete faces, Alguma poesia, 1930.

que o mundo não cabem nem as próprias dores desse eu lírico que procura na obra de arte uma possibilidade de estar com o outro, de conviver com a coletividade, afinal, ele precisa de todos.

Não, meu coração não é maior que o mundo. É muito menor. Nele não cabem nem as minhas dores. Por isso gosto tanto de me contar, por isso me dispo, por isso me grito, por isso frequento jornais, me exponho cruamente nas livrarias: Preciso de todos. (p.87)

Adiante, a afirmação que se soma à negação: “Sim, meu coração é muito pequeno. / Só agora vejo que nele não cabem os homens”. O eu lírico confessa a percepção recente de que os homens são maiores que o seu coração e não cabem nele, não seria possível, então, carregar os homens ou ser a sua voz. O lugar onde os homens se encontram também é menor que o mundo – conjunto de relações entre o homem e os outros seres. A rua, lugar da passagem, imagem associada à cidade, à sociedade, pois que nela é que se trava a luta diária e ininterrupta pela sobrevivência, também é pequena e não comporta todos os homens. No último verso, a mesma constatação realizada em “Poema de sete faces”, porém, a postura agora é de humildade.

Sim, meu coração é muito pequeno. Só agora vejo que nele não cabem os homens. Os homens estão cá fora, estão na rua. A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava. Mas também a rua não cabe todos os homens. A rua é menor que o mundo. O mundo é grande. (p.87)

A terceira estrofe é marcada pela presença do diálogo: “Tu sabes como é grande o mundo”, que inicia uma série de reflexões sobre o que está contido no mundo, em especial as dores subjetivas. Pode-se sugerir que ao se confessar e ao propor o diálogo, o eu lírico dialoga consigo mesmo, apresentando as suas dores como uma dor coletiva, na tentativa de amenizar o sentimento de culpa e, ao mesmo tempo, se fazer entender numa espécie de expiação. Pode-se sugerir que o outro só é percebido quando está em condição análoga a quem observa, pois a alteridade se funda na semelhança. Quando o eu lírico fala com o outro, fala de si. E em um coração pequeno, conforme o último verso da estrofe, não é possível amontoar todas as dores dos homens.

Tu sabes como é grande o mundo. Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão. Viste as diferentes cores dos homens, as diferentes dores dos homens, sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso num só peito de homem... sem que ele estale. (p.87)

Esse diálogo continua, porque vemos a ocorrência dos verbos no modo imperativo, porém, modalizados pela entonação do discurso, na quarta estrofe. Entretanto, a ausência dos pronomes de segunda pessoa, presentes na terceira estrofe, leva a sugerir que o eu lírico agora, expressamente, conversa com ele mesmo, numa tentativa de recobrar a consciência ou amenizar a perplexidade diante das descobertas recentes. A água, elemento purificador, é imagem depuradora desse ser lançado no mundo que reconhece a sua impotência e pequenez. Essa água que permite a calma e a lucidez, entretanto, é a mesma que inunda e afunda os homens e as cidades. Homens e cidades afogados preocupam o eu lírico, gerando o questionamento acerca do futuro da humanidade nos dois últimos versos.

Fecha os olhos e esquece. Escuta a água nos vidros, tão calma. Não anuncia nada. Entretanto escorre nas mãos, tão calma! Vai inundando tudo... Renascerão as cidades submersas? Os homens submersos – voltarão? (p.87)

Como se voltasse aos pensamentos iniciais, numa espécie de desistência de se acalmar, o eu lírico responde que não sabe qual será o destino dos homens, já que é estúpido, é ridículo e frágil o seu pequeno coração. E então, numa forma de acordar do entorpecimento, ou reconhecendo a situação de alheamento em que se encontrava, percebe que ao estar ilhado, refugiado, ignorava a condição dos homens, em sua solidão. E é exatamente a partir da quinta estrofe que as imagens nesóticas começam a se desenhar, desse eu lírico que ao se fechar em sua solidão, ao se afastar dos homens e de si mesmo, desaprende a se comunicar com eles. O ser apátrida de si mesmo destrói não só a ligação com os outros, mas afasta-se da sua essência, o que o torna facilmente tragado pelo egoísmo, sentimento constante na sociedade individualista. A subjetividade desse pensamento está marcada pelos parênteses, recurso utilizado, podemos sugerir, como forma de construir um pensamento secreto, que talvez não possa ser confessado.

Meu coração não sabe. Estúpido, ridículo e frágil é meu coração. Só agora descubro como é triste ignorar certas coisas. (Na solidão de indivíduo desaprendi a linguagem com que homens se comunicam.) (p.87)

A sexta estrofe apresenta no início do primeiro verso um marcador temporal – “Outrora” -, responsável por auxiliar na rememoração de experiências vividas por esse eu lírico, em face de sua condição de morador da ilha: alheio aos homens, nunca escutou voz de gente, e assim se reconhece pobre. A sexta estrofe repete o marcador temporal e transporta, enfim, o olhar para a ilha:

Outrora escutei anjos, As sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente. Em verdade sou muito pobre.
Outrora viajei Países imaginários, fáceis de habitar, Ilhas sem problemas,
não obstante exaustivas e convocando ao suicídio. Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem. Entretanto alguns se salvaram e trouxeram a notícia de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias, entre o fogo e o amor. (p. 88)

A viagem realizada e despontada no início da sexta estrofe é a procura pelo refúgio, pelo distanciamento do real, podemos dizer, pois os países são imaginários e fáceis de habitar. As ilhas, que representam esse lugar, são exaustivas e convocam ao suicídio. Aqui cabe trazer as palavras de Durand (2012) para que auxiliem na análise. Para ele, as imagens insulares se relacionam às imagens do exílio e da morte, ao que tudo indica, a morte do ser, e talvez por isso “Ilhas perdem o homem”. O distanciamento do mundo e dos outros, o esquecimento da linguagem falada pelos homens, e a condição de estrangeiro de si mesmo têm como resultado - conforme nos fala José Fernandes ao refletir sobre o existir em pensionato – “a inteira alienação relativa a tudo que se passa ao seu redor”. Ilhas perdem o homem, porque este, na condição de alheamento, encontra-se em estado decaído. “Entretanto alguns se salvaram”, aqueles que se desvencilharam das ilhas e realizaram a viagem ao encontro da substância humana; os que empreenderam a travessia trazem a notícia de que as relações entre os homens e o mundo crescem na fronteira entre o fogo e o amor. A imagem nesótica é fundamental, neste poema para a compreensão desse ser que se confessa impotente, que se refugia na solidão e se distancia dos homens, para posteriormente expiar sua culpa revelando o dilatamento de seu coração ao receber a notícia de que o mundo se abre.

Então, meu coração também pode crescer. Entre o amor e o fogo, entre a vida e o fogo, meu coração cresce dez metros e explode. - Ó vida futura! nós te criaremos. (p.88)

Na última estrofe, o eu lírico demonstra a esperança de seu coração crescer, já que o mundo realiza essa ação. Mas explode: nele ainda não cabem as dores dos homens. E então, na marcação do discurso direto pelo travessão no último verso, como a própria explosão de seu coração, o grito revelador de um desejo de se criar a vida futura. Aqui, o eu lírico assume a voz coletiva pelo uso do pronome em primeira pessoa do plural, convidando os homens a sair das ilhas e, diante da realidade do mundo presente, construir um mundo futuro.

A saída da ilha pode indicar uma possibilidade de edificação de um ser que, para além da convivência com os homens, dispõe-se a conviver com o mundo, numa tentativa de, a partir das reflexões acerca do passado, viver o presente e se projetar o futuro.

2.4 O Congresso Internacional da Angústia

O significado de *angústia*, na Filosofia, foi introduzido por Kierkegaard²⁹ como sendo a atitude do homem em face de sua situação no mundo. Ao contrário do temor e de outros estados, que possuem relação direta com fatos e situações determinadas, a angústia é o sentimento que emana da percepção da existência como uma possibilidade, pois que não há garantia alguma de futuro, vez que nele está a morte. E, assim, há apenas dois possíveis caminhos: o suicídio ou a fé. Na filosofia moderna, Heidegger acrescenta que, diante da ameaça da morte, o homem se sente na presença do nada, ou seja, na impossibilidade de sua existência. E é aí que se forma o conceito de ser para a morte, já que ela é fatalmente insuperável. Porém, de acordo com esse filósofo, a angústia não é o medo da morte, já que este se assenta no ente. O medo³⁰ chega de forma repentina. A angústia surge do ser lançado para a morte. O pensamento de Heidegger é sintetizado por Abbagnano que explica que

o verdadeiro significado da angústia é o *destino*, isto é, a escolha da situação de fato como herança de que não se pode fugir e o

²⁹ 1844, Conceito de angústia.

³⁰ Sobre o medo, é importante dizer que é uma reação do ser-no-mundo a males que parecem próximos ou iminentes; ele pode ser reduzido por outras situações que o camuflam como, por exemplo, a força, a riqueza, a abundância, fatores que, de forma ilusória, afastariam o homem de situações temíveis.

reconhecimento da impossibilidade ou nulidade de qualquer outra escolha que não a aceitação da situação em que já se está. Em outros termos, a angústia como compreensão existencial possibilita ao homem transformar a necessidade em virtude: aceitar como um ato de escolha a situação de fato, que é o seu destino e que, sem a angústia, procuraria inutilmente transcender. A coincidência de necessidade de liberdade parece, assim, ser o significado da angústia heideggeriana. Nesse sentido, Heidegger diz que a angústia "liberta o homem das possibilidades nulas e torna-o livre para as autênticas". (ABBAGNANO, 1998, p.61)

A ausência da angústia revela a inautenticidade, segundo Heidegger. A angústia é a única emoção que permite ao homem compreender o estar no mundo. A angústia torna-se um elemento constante; o próprio sentimento de impotência. Diante dessas questões, o poema selecionado para análise foi “Congresso Internacional do Medo”, dada a construção de imagens relacionadas ao tema, bem como os sentimentos que surgem a partir da leitura.

O contato imediato com o poema permite identificar a ocorrência da palavra *medo* como uma estratégia de reiteração. Ela ecoa, num movimento de expansão de significados. O primeiro verso anuncia que esse poema é apenas mais um, cuja temática central não será o amor, entretanto revela que isso se dará apenas provisoriamente; o que se infere é que, apesar de estar refugiado, no lugar mais profundo que se possa imaginar - afinal, está abaixo dos subterrâneos - o amor não será cantado apenas temporariamente. E então, no terceiro verso, o eu lírico anuncia aquilo que será cantado: o medo. Medo que esteriliza os abraços, que distancia os homens e substitui os sentimentos de amor pela desconfiança e receio:

Os seres humanos entre si também são marcados pelo absurdo que os impedem de se comunicarem. A presença do outro, ao contrário do que se espera, instala a solidão e o sofrimento. O sofrimento é contagiante; o outro contamina o ambiente de tristeza e angústia e iguala as pessoas na travessia da existência. O ser do homem absurdo está condenado à solidão completa (FERNANDES, 1986, p. 84).

Depois, o eu lírico evidencia as características e as consequências do medo sobre o homem e sobre o mundo.

Provisoriamente não cantaremos o amor, que se refugiou mais baixo dos subterrâneos. Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços, não cantaremos o ódio, porque este não existe, existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro, o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos, o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,

cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte. (p.73)

Heidegger (1998) analisa o sentimento como próprio da essência humana, seria a substância humana. E sobre o medo, afirma ser um fenômeno constitutivo da existência inautêntica, ou seja, da existência lançada no mundo, abandonada à sorte deste. O medo estaria em outra condição que a angústia, pois, sente-se medo de algo que se aproxima, mas que pode ser removido, enquanto a angústia é experimentada pelo simples fato de se estar no mundo. Nos versos que caracterizam o medo, é possível perceber a existência de objetos determinados:

O medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos, o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas, cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte.(p.73)

Entretanto, o desfecho do poema anula a possibilidade do eu lírico - que fala em nome do mundo com o uso da primeira pessoa do plural, revelando-se porta-voz de um sentimento geral, e, em outra medida, apresentando o medo de assumir a voz subjetiva – de se desvencilhar de todos os fenômenos que provocam o medo: “Depois morreremos de medo / e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas” (p.73). Isso manifesta o olhar sobre o futuro: a certeza da morte. Nesse sentido, é possível sugerir que o medo surge a partir da angústia e não o contrário, pois a conclusão do eu lírico se relaciona intimamente com a sua percepção enquanto ser lançado no mundo: não há saída.

Por fim, pode-se dizer que “a situação do ser no mundo é de incerteza e contingência absolutas, porque nada garante a realização infalível de sua possibilidade, mas nada, igualmente exclui de modo insofismável, a sua realização”, nas palavras de José Fernandes, em *O existencialismo na ficção brasileira* (1986, p. 30), o que se conclui que o homem é, substancialmente, angústia. O fim do poema é o fim do homem, o túmulo.

2.5 O tempo de depuração

O nosso tempo é o tempo da penúria, de absoluta depuração³¹, da certeza de

³¹ Os ombros suportam o mundo, Sentimento do Mundo, 1940.

que “a lembrança dos fatos e sua confrontação com o dia a dia se apresentam como forma única de interpretar a vida [...] ou se sentir existir”, conforme postula José Fernandes (1986, p. 81). Em *Sentimento do Mundo*, as memórias e lembranças tentam se consolidar como transfigurações das experiências vividas pelo poeta, traduzindo, sobretudo, os sentimentos do mundo, de acordo com Maria de Fátima Gonçalves Lima (2003). Assim, a descoberta da própria história e o reconhecimento da dimensão “onisciente” que o passado possui – às vezes insuportável para o poeta – se dá por meio da poesia. E então, através de sua jornada poética, Drummond apresenta descrições de Itabira e seus significados, ampliando-os para as cidadezinhas: as festas religiosas, igrejas, estradas, personagens, histórias nelas contidas, bem como os fatos a que assistiu e vivenciou. Nesse tecer o passado, pode-se sugerir uma tentativa de compreender-se no mundo como homem e como poeta.

A relação com o tempo, em *Sentimento do Mundo*, nas palavras de Sant’Anna (1980), passa a se formar de modo mais significativo em relação a suas obras anteriores, pois é nesse livro que há a descoberta do presente. De acordo com o autor, as imagens antigas “repointam, inicialmente, causando-lhe certo incômodo físico”. E não por acaso, o contexto histórico de meados da década de 30, até o início dos anos 40, coincide na poesia drummondiana com o drama existencial do poeta. E assim:

Este tempo presente corresponde também a um definido espaço social e histórico. A percepção daquilo que é a essência de sua época lhe vem da análise do espaço que lhe é dado frequentar. Desse ponto de vista, encontrar-se no presente é encontrar-se na intersecção de certo tempo e de certo espaço, ou, para usar a terminologia sartreana, “em situação”. [...] Ao surpreender-se na conjunção do *templum*, o poeta começa por olhar interessadamente o que se passa a seu redor, para entender, ao final, o que se passa consigo mesmo. Este é o desenvolvimento da própria consciência do indivíduo. (p. 86)

Antes de se realizar a análise dos poemas escolhidos – “Confidência do Itabirano”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Canção de berço” e “Lembrança do mundo antigo” -, é preciso verificar a relação entre tempo e existência para a abordagem mais segura do sentimento do estar no mundo. Nesse sentido, José Fernandes (1986, p.199) nos apresenta o paradoxo do homem moderno: a obsessão pelo tempo e a ação deste na sua degradação. E então, o homem: “Como um ser

passado-futuro está condenado a presenciar [...] a amplitude de sua miséria: o nada que já é, e o nada que será. O ser do homem é essencialmente temporalização. Desde que nasce, é ele velho para morrer”.

2.5.1 Confidência do Itabirano

“Confidência do Itabirano” está entre os poemas mais importantes da obra de Carlos Drummond de Andrade, e leva à reflexão acerca da memória enquanto possibilidade de evocar o conhecimento passado e torná-lo atual ou presente. O título do poema anuncia o que virá: uma confidência. Essa palavra indica significados, como confissão, segredo, revelação, manifestação; sugere também a expiação da culpa, e, quem sabe, até a justificativa sobre o seu comportamento e tardia reação, uma explicação do porquê de ter se colocado durante tanto tempo anterior às fronteiras, enquanto deveria estar entre os seus companheiros e irmãos.

Viver em Itabira – e, principalmente, nascer em Itabira, como expressam os dois primeiros versos - explicita a postura de “confidência”, e, não, de “inconfidência” contra o alheamento. As características atribuídas ao eu lírico por ele mesmo – características do poeta, considerando o caráter autobiográfico de seu fazer artístico – sustentam o esclarecimento que pretende realizar sobre a alienação que se fazia inevitável.

Alguns anos vivi em Itabira. Principalmente nasci em Itabira. Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. Noventa por cento de ferro nas alçadas. Oitenta por cento de ferro nas almas. E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação. (p.68)

Adiante, continua a construção de seu estar no mundo em um processo antitético, a vontade de amar se contrapõe ao hábito de sofrer, um sofrer que o diverte, enquanto o que paralisa o trabalho é o amor. O eu lírico deixa visível, ainda, o olhar sobre Itabira como um lugar sem horizontes, sem futuro, preso ao passado, distante da percepção da realidade.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes. E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, é doce herança itabirana. (p.68)

Pode-se dizer que o caráter de confiança é reforçado nos versos seguintes, com a presença do pronome “te”, apontando o diálogo que o eu lírico estabelece, não com um leitor qualquer, mas com aqueles para quem deseja se justificar e com os quais pretende se aliar. Voltar ao passado é perceber a temporalidade. Afinal, de acordo com a filosofia heideggeriana, enquanto ser, homem dá sentido ao seu passado e projeta o seu futuro. E assim reflete sobre a sua condição, o seu alheamento justificado pela origem e pela perda de status social. E nessa condição, o eu lírico reconstrói o cenário permeado por objetos enquanto se torna o próprio objeto ou produto de Itabira: na mesma condição que o ferro, a imagem de São Benedito e o couro de anta, está ele mesmo, paradoxalmente, retratado como um orgulhoso de cabeça baixa, acrescido de reticências; um ser que é e será, o devir.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço: esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil, este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval; este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; este orgulho, esta cabeça baixa... (p.68)

A estrofe final, emblemática - tantas vezes revisitada pela crítica - se inicia com um sujeito desinencial que se apresenta a partir daquilo que era e que é hoje. E esse mostrar-se e esconder-se enquanto movimento contínuo em *Sentimento do Mundo* ironicamente não apresenta o eu lírico como poeta, mas como alguém cooptado pelo poder público: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público”. (p.68).

E por fim, a constatação seguida da náusea: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (p.68). O eu lírico, aqui, não se mostra apto em projetar o seu futuro. Percebe o passado, mas fica preso às memórias e sente, de forma física, o incômodo. Assim como o retrato na parede, imóvel, estático é também o eu lírico. O passado abre as portas para a percepção da contingência. O eu lírico, ao confessar sua dor, tentando romper com palavras o vazio silêncio, está apenas atestando a presença do nada.

2.5.2 Os Mortos de sobrecasaca

“Os Mortos de sobrecasaca” é o décimo poema de *Sentimento do mundo*. Em suas duas estrofes, apresenta duas formas de realizar a descrição de uma cena que

se movimenta pela zombaria daqueles que se debruçam sobre o álbum de fotografias para caçoar dos mortos de sobrecasaca (peça do vestuário masculino que conferia, segundo definições de dicionários, certa dignidade a quem usava), e pela ação do verme que passeia por ele a roer o que de material há ali. A primeira imagem é fixa, assim como em uma fotografia, já a segunda é lenta e contínua, tal qual o deslizar do verme que, junto com outros elementos – sobrecasacas, dedicatórias, poeiras –, ajuda na percepção da metáfora do passar do tempo.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis, alto de muitos metros e velho de infinitos minutos, em que todos se debruçavam na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca. (p.73)

A primeira estrofe inicia-se com um verbo impessoal – havia -, responsável por traçar o distanciamento do eu lírico que parece não compartilhar do momento descrito, mas que apenas observa o fenômeno, mesmo assumindo um olhar compassivo. As fotografias, ponte entre o passado e o presente, apesar de intoleráveis, geravam uma reação imediata de alegria naqueles que tinham como diversão olhar por essa janela do passado e com ele se escarnecer. Além do adjetivo *intoleráveis*, outros determinantes constam dos versos seguintes para a construção da imagem do álbum de fotografias: *alto de muitos metros e velho de infinitos minutos*. Aqui é possível sugerir que a imagem do álbum se relaciona intimamente à de um túmulo, que guarda em vez de corpos as memórias e as lembranças, aprisionando o passado.

Nesse sentido, é possível dizer que há frestas por onde transcorrerão fluxos de imagens da vida do eu lírico, o que acaba por anexar o passado revisitado em seu presente. Isso se percebe principalmente ao se notar as personagens que compõem a cena da primeira estrofe: os mortos de sobrecasaca – vestimenta que auxilia na caracterização daqueles que viveram no passado, ou até do poeta, que mesmo falando através de um eu lírico que observa de um canto, pode se refletir naquelas fotografias – e os que hoje olham para os primeiros numa postura de negação não só de imagens, mas de comportamentos de outrora.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos. Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava que rebentava daquelas páginas. (p.74)

A segunda estrofe ironiza a impotência daqueles que em outros tempos tinham “ouro, gado, fazendas” e hoje posam diante de um público que assiste ao processo de degradação dos mortos de sobrecasaca, indiferentes a esse fato. Entretanto, o soluço de vida teima em rebentar daquelas páginas. Teima, inclusive, na construção dos dois últimos versos no trabalho com a reiteração, em figura de sintaxe própria desse movimento, que materializa o ato de soluçar, pois que é o próprio ato da repetição. Esse soluço de vida - e não um soluço de choro ou de qualquer sentimento - fixa-se no presente, tempo em que a vida precisa ser recuperada, o tempo da realidade. Mas que só existe por teimosia, vez que o tempo leva à implacável certeza, a morte, que é presença certa no álbum de fotografias, reveladora na condição do ser no mundo.

2.5.3 Canção de berço

“Canção de berço”, logo no título nos conduz a significados que se relacionam à origem, ao nascimento, à procedência, à raiz, à genealogia. E nesse sentido, o eu lírico canta para uma menina um destino, um percurso que parece estar determinado não apenas a ela, mas a todos, desde o nascimento. Por isso é possível dizer que, assim como aquilo que se constrói no berço, o destino cantado no poema é inerente à condição de quem está no mundo-absurdo. As cantigas de ninar, que têm como objetivo embalar as crianças para que essas possam dormir, agregam em suas letras a cultura e os hábitos de uma determinada sociedade em um determinado tempo. São também ritmadas, com rimas claras. Percebe-se essa associação nos dois primeiros versos do poema: “O amor não tem importância. / No tempo de você, criança,” (p. 75). O primeiro verso afirma o fato de o amor não ter importância. Isso poderia ser percebido como um contracenso a todo ou qualquer ensinamento direcionado a uma criança, culturalmente entendido como inadequado. Entretanto, o eu lírico se compromete com a realidade e com sua descrição. Mas não só o amor é sem importância, também a carne, a vida, os beijos e o mundo. E assim, o ser se percebe diante do nada. E prossegue com a explicação: “uma simples gota de óleo povoará o mundo por inoculação, e o espasmo (longo demais para ser feliz) não mais dissolverá as nossas carnes”. (p. 75)

Essa estrofe sugere a imagem do mundo como um organismo que recebe a

injeção de um agente, de caráter biológico - como um vírus ou germe, de forma a causar-lhe acelerada doença para uma reação de anticorpos que provocariam a imunização -, ou de uma ideia, uma ideologia, um pensamento que se espalha e gera uma reação adversa à felicidade – pois que a consequência é um longo espasmo, um sofrimento. Observando as antíteses que atravessam o livro *Sentimento do Mundo*, é possível sugerir que o alheamento seria esse efeito colateral, interessante aos responsáveis por manterem a condição do absurdo.

Mas também a carne não tem importância. E doer, gozar, o próprio cântico afinal é indiferente. Quinhentos mil chineses mortos, trezentos corpos de namorados sobre a via férrea e o trem que passa, como um discurso, irreparável: tudo acontece, menina, e não é importante, menina, e nada fica nos teus olhos. (p. 75)

Nas duas estrofes acima, a interlocução continua e o eu lírico afirma que a matéria, a carne, e as sensações que nela são vividas também perdem a importância diante do horror. Um enorme número de pessoas mortas - algumas identificadas pelo sentimento em relação ao outro – é apresentado para ilustrar a realidade. O trem passa pelos corpos que estão na via férrea, e isso é contado com naturalidade por esse eu lírico, que observa o que o cerca, dessa vez, em tom de certeza de que não há o que fazer. Não existe a proposta de construção coletiva, como se isso de nada adiantasse. O ser está impotente, e vive o sentimento de angústia. Independentemente dos fatos ou fenômenos habitados pelo homem, os valores da sociedade entorpecida não ficam retidos, já que são passageiros. Está reduzido o homem a uma peça da maquinaria do mundo; ele não vive, sobrevive.

Na estrofe seguinte, a afirmação do primeiro verso demonstra que a vida – construída como aquilo que o homem possui de mais precioso – também é sem importância. O conflito entre o ser e o existir parece resolvido na elaboração desse discurso, vez que existir é uma condição inalterável, enquanto ser configura-se como algo que está além, afinal, a existência precede a essência: “Também a vida é sem importância.” (p. 75). E continua:

Os homens não me repetem nem me prolongo até eles. A vida é tênue, tênue. O grito mais alto ainda é suspiro, os oceanos calaram-se há muito. Em tua boca, menina, ficou o gosto do leite? ficará o gosto de álcool? (p. 75)

A sugestão de que o eu lírico está distante dos homens se confirma nos versos acima, e pode-se inferir que esses também estão distantes daquele, já que não há movimento de nenhuma das partes para que a aproximação aconteça. É possível insinuar que os homens não repetem o eu lírico por conta da condição de alheamento que eles carregam. Depois, a constatação de que, além de sem importância, a vida é tênue. A repetição do adjetivo pode evidenciar uma intensidade dada a ele, ou mesmo uma estratégia para que o eu lírico explique para a menina sobre essa característica.

A alienação dos homens do mundo se constata de forma ampliada, pois a oposição entre grito (reação imediata ao absurdo, significando a contestação diante dos horrores) e suspiro (conformidade diante dos fenômenos) demonstra como o comportamento se padroniza. Os oceanos, ou seja, as pessoas unidas que gerariam a devastação, o repúdio, estão calados.

Os últimos versos da estrofe estabelecem, através de perguntas retóricas, uma relação temporal entre a vida da menina e o que permanecerá em sua lembrança, pois esta não se lembra do gosto da infância – afinal, não passeava no jardim de Clara – e tampouco se lembrará das experiências futuras, pois o que está diante dela é o nada.

A última estrofe completa a enumeração mostrando que os sentimentos e as relações humanas também não importam, prevendo, inclusive, que no tempo futuro elas nem existirão. Os lábios que beijam são frios, metálicos, mecanizados. O amor, sentimento maior, é colocado na condição de um civil qualquer que vagueia pelo mundo, perdido, decaído de sua condição suprema, num mundo que terá como testemunha apenas uma estrela que também está condenada à morte, afinal, nem a estrela existe – muitas delas quando chegam ao mundo enquanto luz, já deixaram de existir no espaço. A imagem urânica que se forma é da luz no mundo se apagando, fato previamente anunciado e sem importância, representativo da vida, que conduz à morte - o apagar das luzes - desde o primeiro dia.

2.5.4 Lembrança do mundo antigo

“A memória não consiste na regressão do presente para o passado, mas, ao contrário, no progresso do passado para o presente. A memória pura é a corrente de

consciência em que tudo é conservado no estado de virtualidade”. A lembrança seria, nesse sentido, uma escolha realizada na memória pura, para as exigências da ação. É assim que Abbagnano (1998) exhibe o pensamento de Bergson acerca relação entre tempo, memória lembrança. E essa questão pode ser percebida imediatamente no título do poema que apresenta dois referentes dessa natureza: as palavras *lembrança* e *antigo*. Há um elemento mediador, que é a palavra *mundo*, e isso leva a pensar sobre a condição do ser que observa o passado e projeta o futuro, já que o mundo, aqui, não se refere ao universo particular do eu lírico, mas ao campo constituído pelas relações do homem com as coisas e com os outros homens.

O substantivo próprio que aparece como primeira palavra do poema, Clara, sugere a presença da luz, do brilho, da vivacidade, da lucidez, da claridade. Essa seria a condição do ser que habita não o mundo antigo em si, mas o mundo livre do absurdo, ou seja, apesar dos verbos conjugados no pretérito imperfeito, o que necessariamente levaria à observação do passado, o tempo no poema está para além das descrições formais, mas se constrói como o inalcançável, já que o tom não é meramente saudosista, e sim comparativo. A sugestão é que o eu lírico esteja revisitando a sua concepção de mundo.

Clara passeava no jardim com as crianças. o céu era verde sobre o gramado, a água era dourada sob as pontes, outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados, o guarda-civil sorria, passavam bicicletas, a menina pisou a relva para pegar um pássaro, o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara. (p.85)

A primeira estrofe desenha o mundo com todas as suas cores, apresentando as imagens cromáticas, que só são possíveis de ser enxergadas a partir da presença da luz. Esse é um princípio da física óptica: a luz é uma forma de energia radiante, o agente físico atuante nos órgãos visuais, o qual produz a sensação da visão. Ela simboliza o conhecimento e a consciência. A primeira cor vista é a verde, símbolo da esperança - esperança essa que se revela no céu. Importante ressaltar que o verde carrega um caráter estranho e complexo, vez que parte de uma dupla polaridade: o verde é a cor do broto e do mofo, ou seja, é, ao mesmo tempo, vida e morte. Isso reforça a presença da contraposição de imagens. E de acordo com Chevalier & Gheerbrant, o céu é:

Símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença em um ser divino ou celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da Terra (graças às chuvas, que ele despeja). [...] O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum ser vivente é capaz de alcançar. [...] Emprega-se a palavra, com frequência, para significar o absoluto das aspirações do homem, como a plenitude de sua busca, como o lugar possível de uma perfeição do seu espírito, como se o céu fosse o espírito do mundo. (2012, p.227)

Ademais, céu e gramado, ou seja, céu e terra aparecem como reflexo um do outro, e o jardim torna-se o lugar que representa o imaginado, o utópico, o lugar desprovido do absurdo.

Outro elemento que se manifesta explicitamente é a água, em verso seguinte, espelho do anterior. A característica refletora da água desponta também na estrutura do poema: *o céu era verde sobre o gramado, / a água era dourada sob as pontes*, (p.85). O movimento sugere a observação dos símbolos ascensionais; a luz está em todas as partes, do céu a terra a visão é refletora e colorida. Verifica-se a intensidade desse mundo antigo.

As variações imagéticas da água são de ilimitada riqueza, mas são indicadas como principalmente ligadas à fonte da vida, meio de purificação e centro de regeneração. E a que passava sob as pontes era dourada, cor do sol, nessa relação entre o alto e o baixo, imagem do tempo e do espaço fluidos e constantes. O dourado, ou cor de ouro, representa a perfeição, já que o ouro é o metal primoroso. O símbolo dessa cor está ligado ao conhecimento, porém, assim como o verde, assume caráter ambivalente: o ouro enquanto cor traduz os símbolos solares, já o ouro enquanto metal simboliza a perversão e a exaltação impura dos desejos. Perdura a contraposição.

Adiante, a constatação de que todos os outros elementos eram revestidos de cores e isso se consolidava no comportamento das pessoas; até mesmo o guarda-civil, materialização da lei, do poder e da coerção, sorria: a construção de um paradoxo em relação ao mundo-absurdo. As ações eram inocentes e inofensivas, e o mundo todo estava em paz. Nos últimos versos da primeira estrofe, são mencionados os nomes dos países cujo poder totalitário ascendia à época da composição do poema, mas na lembrança do mundo antigo – ou inalcançável – encontravam-se tranquilos ao redor de Clara. A consciência se manifesta na composição dos versos: *As crianças olhavam para o céu: não era proibido. / A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.* (p.85)

Olhar para o céu, ou seja, vislumbrar possibilidades além daquelas que eram impostas, era ação possível, não era proibido. O eu lírico assume a postura crítica em relação ao tolhimento da liberdade como componente do absurdo, e ainda afirma que além de não ser proibido sonhar, também não era perigoso. As crianças – que simbolizam o novo, a esperança, a pureza de pensamentos e de ideias, além do devir, já que a criança é um ser em transição física e intelectual – mantinham os sentidos abertos, canais de comunicação do ser com o mundo. Depois, há uma comparação implícita entre os perigos do mundo antigo e os do mundo presente, pois,

Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos. Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas, esperava cartas que custavam a chegar, nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim, pela manhã! (p.86)

Ou seja, o medo não era fruto da angústia – que se consolida a partir da consciência do ser-no-mundo -, mas um sentimento oposto à tranquilidade, inerente às questões mais corriqueiras. E nada impedia que a vida seguisse seu curso - a vida transfigurada em Clara -, que mesmo sem a abundância dos bens materiais, vivia a chegada de cada amanhecer.

Por fim: “Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!” (p.86). O verso final refere-se à construção anterior, quase em caráter de correção. Não apenas Clara passeava pelo jardim, como havia jardins e havia manhãs. A frase exclamativa aponta para o tom discursivo de uma constatação surpreendente, revelando algo em formato de uma boa-nova, ou em tentativa de convencimento do interlocutor de algo que parece impossível, já que a realidade se impõe de modo degradado, sem jardins e sem manhãs.

São duas estrofes que materializam a oposição entre dois mundos: o absurdo e o utópico; apresentam a percepção do eu lírico a respeito do ser nesses dois tempos-espacos; consolidam a dialética que atravessa o livro Sentimento do Mundo e convidam para a reflexão de que não há lugar para Clara, para os jardins e para as manhãs no mundo degradado.

2.6 Poesia e imaginário

Os poemas analisados neste capítulo – “A noite dissolve os homens”,

revelando as imagens ctônicas; “Tristeza do Império”, “O operário no mar”, “Morro da Babilônia”, “Brinde no juízo final”, “Inocentes do Leblon”, “Indecisão do Méier” e “La possession du monde”, atravessados pelas imagens urbânicas; “Mundo grande”, em sinergia com as imagens nesóticas; “Congresso Internacional do Medo”, trazendo a angústia; e “Confidência do itabirano”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Canção de berço” e “Lembrança do mundo antigo”, relacionados ao tempo – abrem um riquíssimo campo para o estudo das imagens e símbolos na poesia drummondiana.

A filosofia do imaginário, proposta por Durand, é capaz de revelar a linguagem e abrir caminho para o desvelamento do ser. E quando se fala no Regime Noturno, cujo agrupamento de imagens é predominante na seleção de poemas deste capítulo, isso se torna mais claro, vez que nele está contido o olhar acerca da passagem do tempo e, de acordo com Heidegger, o ser é temporalidade. Esse é o Regime da conciliação, que tenta dar ao homem a resposta à sua maior angústia: a morte.

3 O MITO DE SÍSIFO COMO EXPRESSÃO DO HOMEM MODERNO

Tomamos o mito, de forma usual, como uma maneira de traduzir aquilo que pertence à opinião, ao sentimento, e não à certeza científica. Esse conceito foi elaborado por Platão e explica o porquê de poder associá-lo a termos como *símbolo* e *imaginação*, pois não pretende transmitir a verdade na ciência, mas expressar a verdade de certas percepções. Independentemente dos sistemas de interpretação, “eles (os mitos) ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação” (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p.612). Sendo esta última ontológica, é possível sugerir que o estudo dos mitos permite conhecer o próprio Homem. Aranha & Martins (2000) afirmam que as principais características do mito são o relato sobre a curiosidade, o ato de desobediência e a existência de um castigo. Adiante, dizem que o mito, enquanto processo vivo de compreensão da realidade surge como uma *verdade intuída*. Ou seja, é percebido de maneira espontânea, sem a necessidade de comprovação. “É uma forma de o homem situar-se no mundo”. E concluem dizendo que ao entrar em contato com o mundo, o homem não é apenas uma cabeça que pensa inserido num mundo como tal, mas que entre eles existe um elemento chamado de imaginação, logo, antes de interpretar o mundo, o homem o teme e, assim, volta-se para ele ou dele se esconde. No campo do imaginário, Durand (2012) alerta que o que importa no mito “não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos. Porque o mito, sendo discurso, reintegra uma certa linearidade do significante, esse significante subsiste enquanto símbolo, não enquanto signo linguístico arbitrário” (p.356).

Mesmo com o advento de teorias, durante o século XIX, na tentativa de opor radicalmente o mito à razão, ele é um ponto de partida para a compreensão do ser, já que tudo o que pensamos se situa, primeiramente, no campo da imaginação. Assim, verifica-se a possibilidade de sugerir que a relação entre razão e mito é complementar e não de oposição. Interessa-nos, agora, observar o Mito de Sísifo.

Em 1942, dois anos após a publicação de *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, Albert Camus lança *O mito de Sísifo*. O contexto era de Guerra e o mundo parecia, de fato, absurdo. O livro se abre com reflexões acerca do suicídio e da validade da vida, postos como questão principal. Esse ensaio, denso

em sua linguagem, apresenta Sísifo como o herói do absurdo – tanto por causa de suas paixões como por seu tormento - e, em certa medida, uma expressão mítica do homem contemporâneo, o que aproxima as imagens presentes em *Sentimento do Mundo* dos pensamentos desenvolvidos em *O mito de Sísifo*.

Castigado por Zeus, Sísifo foi condenado a rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo, até o ponto de partida, conduzida por uma força irresistível. Isso porque o filho do vento e fundador da cidade de Corinto despertou a raiva do deus dos deuses ao alertar o velho Asopo sobre o rapto e o destino de sua filha, além de ter enganado a Morte duas vezes, com bastante astúcia, acorrentando-a e dela fugindo. O mito é tido como um arquétipo da condição humana.³² Assim, o ofício de Sísifo é um ofício de condenado, e de condenado perpétuo.

Há duas questões que precisam ser consideradas antes que os estudos avancem: Camus afirma que os mitos existem para que a imaginação os anime e que a história de Sísifo só é trágica porque seu herói é consciente. Isso é o que aproxima Sísifo do homem moderno, que trabalha todos os dias de sua vida na mesma tarefa, portanto, não possui um destino menos absurdo, mas que só se torna trágico nos momentos em que se torna consciente. A condição humana, assim como a de Sísifo, é uma aventura absurda, já que vivemos em vão e caminhamos em direção à morte; temos os dias contados. Repetimos, todos os dias, as mesmas tarefas, de forma mecânica, sendo ameaçados constantemente pela morte. Como na filosofia camusiana a presença de Deus não existe, não existe também a possibilidade de outra vida, logo, resta-nos apenas a revolta. Já que temos de viver, que seja em postura de revolta contra os absurdos. Tais questões nos conduzem a observar os poemas presentes em *Sentimento do mundo* como transfigurações desse pensamento.

A poética drummondiana e a filosofia (enquanto tal) são inseparáveis. Esta premissa torna-se verdadeira, porém, quando se compreende que não é tarefa do

³² Jung (2000), em *Os arquétipos e o Inconsciente coletivo*, afirma que, enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Nesse sentido, o inconsciente coletivo não é uma aquisição pessoal, mas sim parte da psique que pode diferenciar-se do inconsciente pessoal pelo fato de não dever sua existência a uma experiência individual.

poeta formular sistema original de pensamento algum. Estudos diversos sobre a obra de Drummond apontam para uma possibilidade de análise a partir da filosofia da existência, vez que esta se centra na perspectiva de que o homem existe antes de qualquer definição preestabelecida sobre o seu ser. Pensar acerca da filosofia da existência é pensar no homem como ser consciente, já que existir significa relacionar-se com o mundo, logo, com os outros homens.

Ao inaugurar³³ sua obra poética, Drummond apresenta-nos um poema sem pontos nem vírgulas na maioria dos versos, e este fato, do ponto de vista da norma padrão, faz com que a leitura seja realizada em apenas um fôlego, sem pausas:

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra No meio do caminho tinha uma pedra. Nunca me
esquecerei desse acontecimento Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho Tinha uma pedra Tinha uma
pedra no meio do caminho No meio do caminho tinha uma pedra³⁴

Na simbologia, é possível interpretar esta ausência de pontuação uniforme como a condição do trabalho exaustivo de Sísifo, o qual se associa à imagem do castigo. Aqui, percebe-se uma linguagem metafórica para dar vazão à frustração, a repetição diária das obrigações rotineiras, tarefa que nunca acaba - habitual de Sísifo - ou, quem sabe, do homem moderno. Ainda, o ciclo não se encerra; o eu lírico está condenado à mesma repetição, como num círculo. A pedra pode ser uma metáfora do caminho difícil da própria existência. E o mito, o castigo da humanidade condenada a carregar “pedras” incessantemente, um verdadeiro suplício, pois se o ser humano, ignorando outras necessidades de realização individual, coletiva e espiritual pode ficar reduzido ao vazio da repetição infinita, viver se compara, portanto, ao esforço contínuo de rolar pedra.

A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e descida. Sobre a pedra bruta, aquela que Sísifo exaustivamente rolava, sugere-se que seja o símbolo da liberdade: destino impossível de ser vivido por ele; isso nos permite tratar da verticalização. Os símbolos ascensionais, conforme Durand (2011), aparecem marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. A simbolização verticalizante gera a imaginação de

³³ Em julho de 1928 é publicado na primeira página da "Revista da Antropofagia", por Oswald de Andrade, o poema “No meio do caminho”, um dos mais conhecidos e polêmicos de Drummond.

³⁴ In Revista de Antropofagia, 1928.

eternidade: escada levantada contra o tempo e a morte. Nesse diapasão, afirma que abismo, túmulo e labirinto representam o heroísmo da ascensão. O segundo encerra um dos mais célebres poemas do livro: “depois morreremos de medo / e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”. Na visão apresentada, ascender para a eternidade, apenas é possível com a criação de outro mundo: são, e não doente; um mundo em que o amanhecer exista. Cada túmulo representa uma imitação modesta dos montes sagrados e simboliza a perenidade da vida, através de suas transformações. Por isso, os egípcios se dedicavam tanto à construção da morada da eternidade. De acordo com Jung, o túmulo se associa ao arquétipo feminino como tudo aquilo que envolve ou enlaça. Seria o lugar da segurança, da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento iminente. Entretanto, é também o abismo, o lugar onde o ser será devorado pelas trevas passageiras e fatais. Tudo isso de acordo com Chevalier & Gheerbrant, que conceituam:

Os sonhos com túmulos revelam a existência de um cemitério interior: desejos insatisfeitos, amores perdidos, ambições frustradas, dias felizes desaparecidos etc. Mas essa morte aparente não é, psicologicamente, uma morte total: uma obscura existência mantém-se no túmulo do subconsciente. Aquele que sonha com mortos, cemitérios, túmulos, está, na realidade, à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele; a para lá vai quando a vida não oferece saída, quando conflitos existenciais autênticos o mantêm prisioneiro sem lhe apresentar soluções; [...] pois a morte também é vida.” (2012, p.915)

Voltando ao mito, nota-se, também, o sentimento de frustração, que é algo intrínseco à condição humana. Comparado aos deuses, somos cientes de nossas limitações, até mesmo da transitoriedade da vida, de nosso trágico destino que é a *morte*, enquanto aos deuses cabe a imortalidade. “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo”, assim conceituam Chevalier & Gheerbrant (2012). E mais: tratando-se de símbolo, é a morte o aspecto destrutível da existência. Por outro lado, é por meio dela que é possível ter contato com mundos desconhecidos, seja o dos Infernos ou o dos Paraísos. Dessa forma se constrói o seu caráter ambivalente. Para os autores, é possível aproximá-la dos ritos de passagem, já que “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir acesso a uma vida nova”. E por isso assume valor psicológico, por libertar as *forças de ascensão do espírito*. Ela é,

portanto, a própria condição para a mudança e para a vida com a qual coexiste em todos os níveis da existência humana.

Apresentando mais um conceito para que se amplie a observação sobre o tema, em seu dicionário filosófico, sintetizando o pensamento de vários filósofos, Abbagnano (2009) conceitua a questão com mais pormenores. Primeiramente, chama a atenção para a possibilidade de compreensão da morte como *falecimento*, fato que ocorre na ordem das coisas – atestável, biológica – e em sua relação específica com a *existência* humana. Interessa, sobretudo, a segunda abordagem. Nela, a morte pode ser entendida: a) como início de um ciclo de vida; b) como fim de um ciclo de vida; c) como possibilidade existencial:

a) A morte é entendida como início de um ciclo de vida por muitas doutrinas que admitem a imortalidade da alma. [...] seja ele entendido como reencarnação da alma em novo corpo, seja uma vida incorpórea. [...] b) O conceito de morte como fim do ciclo de vida foi expresso de várias formas pelos filósofos. [...] repouso ou cessação das preocupações da vida [...] c) O conceito de morte como possibilidade existencial implica que a morte não é um acontecimento particular, situável no início ou no término de um ciclo de vida do homem, mas uma possibilidade sempre presente na vida humana, capaz de determinar as características fundamentais desta. [...] uma limitação da existência, não enquanto término dela, mas enquanto condição que acompanha todos os seus momentos. (p. 684)

Vale muito, para este trabalho, resgatar também o que foi elaborado por Heidegger diante daquilo tomado como *situação-limite*. Em *Ser e Tempo*, avaliou a morte como o fim do *ser-aí*, ou *Dasein*, “é a sua possibilidade mais própria, incondicionada, certa e, como tal, indeterminada e insuperável. [...] nada oferece a realizar ao homem e nada como possa ser como realidade atual”. Ela é a possibilidade da impossibilidade de toda relação, de todo existir. E considerando esses apontamentos, de que a morte pode ser compreendida apenas como possibilidade, nasce, portanto, a *angústia*, vez que não há que se esperá-la, nem fugir, nem pensar nela, mas antecipá-la emocionalmente. A morte é uma ameaça, pois ela é a nulidade possível de cada uma e de todas as possibilidades existenciais. Vejamos, agora, como a *morte* se apresenta no livro.

Poema	Ocorrência
Sentimento do Mundo	“Quando me levantar, o céu / estará morto e saqueado, / eu mesmo estarei morto, / morto meu desejo, morto / o pântano sem acordes”
Canção da Moça-fantasma de Belo Horizonte	“Sou a vossa namorada, / que morreu de apendicite / [...] Morri sem ter tido tempo / de ser vossa como as outras / não me conformo com isso / [...] Agora estou consolada, / disse tudo o que queria, / subirei àquela nuvem, / serei lâmina gelada. / Cintilarei sobre os homens”
Congresso Internacional do Medo	“cantaremos a morte e o medo de depois da morte, / depois morreremos de medo / e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”
Bolero de Ravel	“Os tambores abafam a morte do Imperador”
Os ombros suportam o mundo	“Alguns, achando bárbaro o espetáculo, / prefeririam os delicados morrer”
Madrigal Lúgubre	“Adeus, princesa, até outra vida”
Elegia 1938	“e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer”

E, em outra perspectiva, o suicídio:

Poema	Ocorrência
Ode ao cinquentenário do poeta brasileiro	“Esse incessante morrer / [...] o poeta Maiakovski suicidou-se”
A noite dissolve os homens	“O mundo não tem remédio / Os suicidas tinham razão”;
Mundo Grande	“Outrora viajei / países imaginários, fáceis de habitar / ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio”
Noturno à janela do apartamento	“Suicídio, riqueza, ciência...”

Diante dessas questões é que se propõe perceber como a filosofia camusiana - em especial as reflexões acerca do mito de Sísifo – pode contribuir para a percepção do estar no mundo em “Poema da Necessidade”, “Os ombros suportam o mundo” e “Mãos dadas”, no livro de 1940.

3.1 Poema da necessidade

O “Poema da Necessidade” é marcado pela anáfora presente em dezesseis de seus dezoito versos: *É preciso*. Essa repetição é tão constante quanto o rolar da pedra de Sísifo, como se o homem tivesse de obedecer às situações postas por uma ordem invisível, mas intencional. E isso gera náusea diante da desumanidade do próprio homem. Em detalhes: necessidade é uma palavra de múltiplos significados; que não por acaso aparece no título: no topo da montanha. Estão relacionados a ela vocábulos como imprescindível, imperioso, essencial; mas também penúria, pobreza, indigência, carência, dificuldade; por outro lado, compromisso, obrigação. A necessidade é a ordem de um mundo e de uma sociedade que tragam o homem e, segundo José Fernandes, gerando uma “ruptura entre a ordem ontológica do ser e a lógica que rege o universo” (FERNANDES, 1986, p. 79). Essa ruptura marca o absurdo. A necessidade reflete, também, a forma mecânica e impensada das ações do homem, movido, quem sabe, pelo instinto de sobrevivência. Assim, esse homem dirigido pelo sistema, passa a ter inclusive os seus sentimentos domados por ele: *“É preciso casar João, é preciso suportar Antônio, é preciso odiar Melquíades é preciso substituir nós todos.”* (p.69)

A primeira estrofe de “Poema da necessidade”, constituída de quatro versos, mostra os verbos *casar*, *suportar* e *odiar* representando a institucionalização dos desejos em uma sociedade tecnocrata e consumista, em última análise, capitalista. O verbo *substituir* amplia o seu sentido, já que, quem não passa pelo processo de adequação será excluído. A construção “é preciso substituir todos nós” indica o momento da consciência, responsável pela situação trágica do homem moderno, comparado a Sísifo quando percebe que a rocha fatalmente rolará montanha abaixo: a reflexão sobre a miséria durante a descida. Não por acaso ela ocorre no último verso da estrofe, que é a base da montanha. Podemos entender também, em outra leitura, esse verso como a voz do sistema reproduzido por um eu lírico que não pensa por si só, mas concorda que o mérito exigido pelos detentores do poder deve prevalecer na sociedade e se sobrepor aos próprios indivíduos em competição. “João amava Teresa, que amava Raimundo [...]”. É preciso casar João, enquadrá-lo no sistema. Melquíades é um cigano, traz inventos de todos os cantos e, o pior, prevê o futuro, é preciso odiá-lo. Percebe-se que essa estrofe trata da relação com o

outro. Existe a ilusão de que estando com o outro ou vivendo com o outro não se está só. A impressão de sociabilidade aparentemente afasta a solidão. Em outra medida, o homem torna-se vigilante do outro e de si mesmo, instrumento manipulado pelo sistema que nos conduz a partir de nós mesmos. Adiante, na segunda estrofe: *“É preciso salvar o país, é preciso crer em Deus, é preciso pagar as dívidas, é preciso comprar um rádio, é preciso esquecer fulana.”* (p.69)

Verifica-se que a há repetição de discursos externos captados e interiorizados pelo homem, servem como controle e aprisionamento. Salvar a pátria é a base das pretensões nazifascistas; crer em Deus representa o caminho para que o homem viva, pois este está colocado de frente para a morte; pagar as dívidas e comprar um rádio reduzem o homem à condição de consumidor, aquele que sustenta o capitalismo a partir da lógica do labor de Sísifo; esquecer fulana implica em uma diminuição do *ser*, vez que nas estrofes anteriores, as pessoas receberam nomes próprios, e “fulana” demonstra o processo de redução, vez que essa já está esquecida, pois nem nome possui mais. Isso ocorre, porque:

A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam forças para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós. Assim como há dias em que, sob um rosto familiar, de repente vemos como uma estranha aquela mulher que amamos durante meses ou anos, talvez cheguemos mesmo a desejar aquilo que subitamente nos deixa tão sós. Mas ainda não é o momento. Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo. (CAMUS, 2012, p. 29)

A normalização à qual o homem moderno está submetido leva-o à obediência, uniformizando-se para poder estar no mundo, o que dificulta a construção do ser ontológico. Ele deixa de existir enquanto individualidade e passa a compor uma massa, múltiplo e não uno. O “Poema da necessidade” parece ser o Manifesto do Homem Moderno, todos em uma só voz repetindo e repetindo o discurso e a prática que fazem dele irracionalizado. “O indivíduo já não existe. Existem homens que desesperadamente lutam para sobreviver ou para morrer, em atitudes que nada trazem de humano” (FERNANDES, 1986, p. 87), conforme se pode verificar na última estrofe:

É preciso estudar volapuque, é preciso estar sempre bêbedo, é preciso ler Baudelaire, é preciso colher as flores de que rezam velhos autores. É preciso viver com os homens é preciso não assassiná-los, é preciso ter mãos pálidas e anunciar O FIM DO MUNDO. (p. 69-70)

O último verso da estrofe, em letras garrafais, pode sugerir a utilização do recurso gráfico como representação do grito do eu lírico. Isso demonstra que “o espírito do sujeito falante é a sede de um fenômeno e que este deve reagir sobre o espírito de um outro ser. O grito tornou-se linguagem quando tomou valor factivo”, de acordo com Durand (2012, p. 31). Tal manifestação, do plano primitivo, expressa o desespero desse eu lírico, representante do ser mecanizado, que através da palavra busca a conjunção com o outro, na tentativa de expiar um sentimento reprimido. O homem moderno, herói do absurdo, que precisa “estar sempre bêbedo” para não assassinar os homens, subleva-se para poder conquistar a sua liberdade.

O poema pode sugerir o olhar mítico sobre o homem moderno, bem como propôs Camus. A anáfora como recurso que demonstra a repetição na vida moderna, a redução do eu lírico, cuja subjetividade foi excluída, e o grito enquanto linguagem do desassossego revelam o mito de Sísifo atravessado no poema, e este, sendo discurso, forma símbolos para a “reconciliação com um tempo eufemizado e com a morte vencida ou transmutada em aventura [...]. E o sentido do mito em particular não faz mais que remeter-nos para a significação do imaginário em geral [...]”, conforme nos adverte Durand (2012, p. 374).

3.2 Os ombros suportam o mundo

Inevitável pensar em Sísifo rompendo a montanha com a rocha em suas costas durante a leitura do décimo nono poema de *Sentimento do Mundo*. O título já constrói essa imagem e o discurso poético que atravessa “Os ombros suportam o mundo” reflete, sobremaneira, a condição do homem moderno mitificado por Camus. Ao conjecturar acerca dos problemas do mundo – “As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios” -, o eu lírico parece encaminhar a poesia para uma inevitável conclusão camusiana: “Chegou um tempo em que não adianta morrer. / Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificações”. Em *O mito de Sísifo*, Camus planta a semente de *O homem revoltado* e sistematiza o pensamento de que as pessoas se matam porque a vida não vale a pena ser

vivida, e ainda, que a reflexão sobre o suicídio dá a oportunidade de anunciar o único problema que interessa: se há uma lógica de se chegar até a morte. Faz, também, uma menção implícita a Sartre quando diz que há um momento sublime da existência, a náusea, o mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, a incalculável queda diante da imagem daquilo que somos. A náusea, como diz a partir das palavras do “autor de nossos dias”, é também o absurdo. E a solução encontrada não é o suicídio, e sim a revolta, que funciona como um “antídoto”. Resta, agora, a análise do poema.

A primeira estrofe associa o tempo presente ao absurdo, tempo em que não se diz mais meu Deus, porque Deus não existe; não existe também o amor, já que os homens estão distantes em consequência de sua mecanização e dissolução no nada. O que existe é apenas o homem lançado no mundo. Os sentimentos estão secos, assim como os olhos que não choram mais, já que a condição do homem moderno se faz no ofício árduo e sem qualquer garantia de construção da dignidade. As mãos, que deveriam se manifestar tecem apenas o rude trabalho. Assim como os olhos, está o coração. O eu lírico se encontra com o absurdo, e tudo fica abalado.

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. Tempo de absoluta depuração. Tempo em que não se diz mais: meu amor. Porque o amor resultou inútil. E os olhos não choram. E as mãos tecem apenas o rude trabalho. E o coração está seco. (p.79)

A descoberta desse mundo é dolorosa. Do mesmo modo que Sísifo, este homem está condenado, e “nenhum castigo é mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança” (CAMUS, 2012, p.137). Depois, no primeiro verso da segunda estrofe, percebe-se o distanciamento dos outros homens. O eu lírico recorre a segunda pessoa do discurso para iniciar um diálogo que, pelo tom, pode ser com ele mesmo, num processo de confissão e de percepção do estar no mundo. A solidão e a ausência de luz revelam o exílio, a condição de estrangeiro de si mesmo, quando do afastamento proposital dos homens e da realidade. No terceiro verso, nota-se a conjunção adversativa “mas” que contrapõe ou constrói a dicotomia de realidades, que se segue nos versos posteriores: a imagem de um homem que reproduz o discurso do sistema e se reduz à ausência da esperança, e estrangeiro que é, não quer e não confia na companhia de seus semelhantes. É o ser em estado ôntico, que pode passar toda a existência sem estar em sociedade e sem ser nela incluído,

conforme postula José Fernandes.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás. Ficaste sozinho, a luz apagou-se, mas na sombra teus olhos resplandecem enormes. És todo certeza, já não sabes sofrer. E nada esperas de teus amigos. (p.79)

A última estrofe se inicia com um questionamento que assinala o sentimento do eu lírico diante do absurdo: “Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?”. Se o destino imutável do homem é a morte, e estando este já velho, conforme nos ensina Heidegger, já que ao nascer é para ela que ele caminha, não há sentido também em se preocupar com a velhice, ela já existe e o acompanha desde sempre: este apenas a coleciona. E se pouco importa, não adianta morrer; o ser lançado no mundo já está morto. Depois, no segundo verso, a imagem do homem que carrega o mundo sobre suas costas: é Sísifo, mais uma vez, rompendo a montanha. Ele é a rocha. O mundo, porém, não pesa mais que a mão de uma criança, porque por ser rocha, é o homem dono de seu destino:

O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção. Se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. No instante sutil e, que o homem se volta para sua vida, Sísifo, regressando para sua rocha, contempla essa sequência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem totalmente humana de tudo que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola. (CAMUS, 2012, p. 141)

A rocha ainda rola, pois as guerras, as fomes – do corpo e do espírito – as discussões dentro dos edifícios – realizadas pelos homens ilhados em suas habitações de concreto, de onde assistem ao espetáculo, entorpecidos – só provam que a rocha ainda rola, e que os homens ainda não transcenderam, existem, apenas. Os artistas, porém, os delicados, preferem a morte ao absurdo. Percebe-se que a palavra “bárbaro” assume, de forma polissêmica, o significado de trágico, insustentável, atroz, desumano. O artista aparece aqui como um homem sem esperança e consciente de sê-lo, logo, não pertence mais ao futuro, e assim, esforça-se para dele escapar: o paradoxo é que para isso, tenta jogar-se nos braços da morte, contudo, isso não é possível, a existência é um fato, e não é admissível se esquivar.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice? Teus ombros suportam o mundo e ele não pesa mais que a mão de uma criança. As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios provam apenas que a vida prossegue e nem todos se libertaram ainda. Alguns, achando bárbaro o espetáculo, prefeririam (os delicados) morrer. Chegou um tempo em que não adianta morrer. Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação. (p. 79-80)

Os três últimos versos do poema retomam os iniciais quando o eu lírico conclui que a existência é um fato, o homem está condenado a ela; viver é uma ordem e nela não cabem mistificações, já que há aceitação do absurdo, não cabendo a intervenção de Deus, pois na filosofia camusiana ele não existe:

O que resta é um destino cuja única saída é fatal. À margem dessa fatalidade única da morte, tudo, alegria ou felicidade, é liberdade. Surge um mundo cujo único dono é o homem. O que o atava era a ilusão de outro mundo. A sorte de seu pensamento já não é renunciar a si, mas renovar-se em imagens. Ele se representa – em mitos, sem dúvida -, mas mitos sem outra profundidade senão a dor humana e, como esta, inesgotável. Não mais a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã. (CAMUS, 2012, p.133)

O tempo de absoluta depuração é o absurdo. O eu lírico, nele lançado, revela suas dores, mas não se movimenta, está imóvel, estático, revelando a sua identidade ôntica.

3.3 Mãos dadas

“Mãos dadas” é o vigésimo poema de *Sentimento do Mundo* e talvez um dos mais populares de Carlos Drummond de Andrade, por trazer em seus últimos versos a luz para se percorrer os corredores da sua poética no que diz respeito à questão do tempo: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (p. 80). Neste estudo, porém, atrevemo-nos a observar outra nuance: o mito enquanto discurso.

O primeiro verso, iniciado pelo advérbio “não”, que se repete sete vezes no poema, manifesta a fala do eu lírico pautada pela negação. Sobre esse recurso, Camus (2012) afirma que o homem revoltado é aquele que diz não, mas na negação ele afirma algo, configurando-se, aí, o lado positivo da revolta, que seria o movimento de alguém que não está disposto a suportar a servidão, e tenta recuperar

a dignidade. Por isso é que a revolta se opõe ao sistema ou à ordem que oprime o homem, como se houvesse uma espécie de reivindicação de um direito tido como inalienável: o direito de não ser oprimido além do que ele pode admitir. A revolta é um estado de espírito que revela um eterno vir a ser. Nos dois primeiros versos, o eu lírico retoma o passado – mundo caduco – e projeta o futuro para se colocar enquanto poeta do tempo presente, isso porque está preso à vida, preso à existência e não há como dela escapar, pois “a vida é uma ordem”. Ao olhar para seus semelhantes, ou seja, ao realizar o exercício da alteridade como forma de se re-conhecer, percebe que os homens estão calados, imóveis, mas “nutrem grandes esperanças”. A esperança, para Camus, está relacionada à fé em Deus, que só existe, para esse filósofo, quando o homem não consegue se bastar, e busca no ser místico a solução para o impossível – os homens taciturnos recorrem a Deus para superar a condição miserável. E é entre os homens que o eu lírico percebe o absurdo, já que considera “a enorme realidade”; longe dos homens, ilhado, não é possível percebê-la. E assim conclui: “O presente é tão grande, não nos afastemos / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. Pode-se sugerir que o afastamento dos homens é posto como certo, a partir da construção do último verso da estrofe, mediado pelo advérbio “muito”: o afastar é inevitável, mas que ao menos os homens se deem as mãos para enfrentar o absurdo.

Não serei o poeta de um mundo caduco. Também não cantarei o mundo futuro. Estou preso à vida e olho meus companheiros. Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças. Entre eles, considero a enorme realidade. O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Adiante, a segunda estrofe também é construída a partir da negação, a negação do lirismo passional – “Não serei cantor de uma mulher” – e do lirismo épico – “de uma história”. O eu lírico espera ser poeta de seu tempo e não apenas alguém que pela janela observa a paisagem. Aqui é possível sugerir o desvelar da subjetividade de um eu lírico que durante muito tempo observou os homens em seu canto, e agora apresenta o seu próprio discurso, porém, em negação: pode-se insinuar que ainda há o medo de assumir a sua fala, e esse medo revela a identidade ôntica do ser. Nega também a possibilidade de emanar em sua poesia o discurso entorpecedor do sistema, que reduz o homem à condição de máquina, e

também não se lançará precocemente ao destino fatal de todos os homens. No verso seguinte – “não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins” – há o resgate da imagem nesóticas como transfiguração do estrangeiro, o homem ilhado, fora de si mesmo e não somente do mundo, que se recusa a enxergar a realidade, além da fuga pela fé, a partir do arrebatamento proposto no fim do verso.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história, não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela, não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida, não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.

Os dois últimos versos, ao contrário dos anteriores, trabalham com a afirmação reconhecida pela presença do verbo “ser” conjugado na primeira pessoa do modo indicativo, o modo da certeza: “é”. “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente”. E enfim, ninguém melhor que Camus, neste momento, para explicar o tempo presente enquanto matéria do eu lírico:

“Meu campo” – diz Goethe – “é o tempo”. Eis propriamente o enunciado absurdo. O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue a aventura no tempo de sua vida. Este é seu campo, lá está sua ação, que ele subtrai a todo juízo exceto o próprio. Uma vida maior não pode significar para ele uma outra vida. Seria desonesto. Nem mesmo falo aqui dessa eternidade ridícula que se chama posteridade. (p. 80)

O eu lírico encontra-se sereno ao realizar a afirmação de que o tempo presente, os homens presentes e a vida presente são sua matéria: “O tempo fará viver, o tempo e a vida servirão à vida” (CAMUS, 2012, p. 80). E assim o homem moderno, tal qual Sísifo, olha para a pedra, olha para a montanha e encara a própria luta como suficiente para encher o coração de um homem. E aqui a linguagem poética conduz o ser para a sua condição ontológica, vez que esta se torna a sua morada, e a tomada de consciência se dá por meio dela.

Por fim, sugerimos que assim como o Mito de Sísifo atravessa o “Poema da necessidade”, “Os ombros suportam o mundo” e “Mãos dadas”, é possível que enquanto expressão mítica do homem moderno abarca também outros poemas de

Sentimento do Mundo. O mito enquanto discurso, compõe a filosofia do imaginário, permitindo a observação do ser transfigurado em poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conviver com a poesia de Carlos Drummond de Andrade é experimentar a condição de Édipo na presença da Esfinge. Nesse sentido, grande é o desafio de se aproximar da obra de arte, e difícil é a tarefa de tecer considerações finais acerca daquilo que apenas começa. Propus-me a enfrentar esse perigo com muita sede e, ao mesmo tempo, com muito cuidado para que essa água não me colocasse submersa e sem perspectivas de tomar novamente o ar, sabendo das minhas limitações humanas, sobretudo, enquanto pesquisadora iniciante. Caminhar pela noite, percorrer as ruas da cidade drummondiana, localizar sua ilha, experimentar a angústia e os efeitos do tempo provocou o desejo de beber cada poema, cada palavra: labor de Sísifo que se faz com prazer, já que absurdo e felicidade são dois filhos da mesma terra. E este foi o princípio condutor do caminhar, composto por três capítulos, nos quais houve a tentativa de analisar características marcantes da poesia de Carlos Drummond de Andrade, poeta itabirano, brasileiro, de todos os lugares, no livro *Sentimento do Mundo*.

No primeiro capítulo, *O poeta e a poesia: recriação do eu e desvelamento da arte*, houve a intenção de situar Carlos Drummond de Andrade no campo da poesia brasileira e, a partir de seu percurso, perceber que no livro de 1940 o lirismo dá lugar à confissão, quando o eu lírico procura, no outro, aliados ou cúmplices para expiar o sentimento de culpa, e em diferentes momentos, zombar daqueles que o acusam de alienado. Pude observar que, por vezes, o eu lírico goza a angústia do outro, em vez de praticar ações que provam a revolta típica do homem consciente de existir. Este capítulo orientou-se pelos conceitos heideggerianos de ser e tempo - mediados pelos geniais estudos de José Fernandes - e seus desdobramentos em relação à identidade ôntica e à identidade ontológica, considerando a primeira enquanto a que prevalece na obra, até que se entende a linguagem poética enquanto condutora para a condição ontológica do ser. Além disso, os conceitos de sentimento e mundo sintetizados a partir do pensamento de Heidegger, principalmente, auxiliaram no direcionamento das reflexões, que ainda carecem de desenvolvimento, frente à infinita possibilidade do tema. E sabendo que a poética drummondiana, conforme salienta Afonso Romano Sant'Anna se constitui em um projeto, foi eleito para estudo o poema homônimo à obra, que permitiu passear pelo enigma que é o sentimento,

sugerindo que este está diretamente ligado à angústia do estar no mundo.

Junto a isso, surgiu a necessidade de se verificar como as imagens e os símbolos que atravessam a obra auxiliam na percepção do ser, já que este se transfigura em linguagem poética, logo, as experiências sensíveis são representadas por articulações do campo do imaginário. E foi assim que Gilbert Durand - com suas estruturas antropológicas do imaginário - participou das cogitações acerca das imagens ctônicas, urbânicas e nesóticas, além das reflexões acerca da angústia e do tempo na verificação da identidade do ser, em *Sentimento do Mundo*. Para a análise, foram selecionados os seguintes poemas: “A noite dissolve os homens”, que levou a perceber as imagens ctônicas enquanto metáforas do absurdo; “Tristeza do Império”, “Operário no mar”, “Morro da Babilônia”, “Brinde no juízo final”, “Inocentes do Leblon”, “Indecisão do Méier” e “La possession du monde”, responsáveis por perceber que a cidade se torna uma extensão do eu lírico, enquanto estar no mundo, além de ser o lugar do conflito, pois pensar na cidade é pensar na condição do homem moderno, herói do absurdo; e “Mundo grande”, com suas imagens nesóticas, orientou a verificação do ser estrangeiro, ilhado, apátrida de si mesmo, elemento que reforça a sugestão de que se trabalhou com a construção da identidade ôntica.

Ainda no segundo capítulo – *Imagens e símbolos artísticos em Sentimento do Mundo* – tive a oportunidade de refletir sobre a angústia inerente ao ser, transfigurada no poema “Congresso Internacional do Medo”, o qual ousei em denominar de “o manifesto do homem moderno”. Nele pude levantar proposições sobre a relação entre medo e angústia, sendo que o primeiro impede a transcendência, e por sua vez, a construção da identidade ontológica. Inevitavelmente, foi pensado também sobre o tempo na poesia do livro de 1940, já que, como nos ensina Heidegger, o ser é temporalidade. Para isso, os poemas escolhidos foram “Confidência do Itabirano”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Canção de berço” e “Lembrança do mundo antigo”, que autorizaram observar o sentimento que surge no homem a partir da absoluta certeza que o tempo revela: o fato de esse já estar velho desde o seu nascimento, e o caminhar constante em direção à morte. Apesar de “Mãos dadas” figurar entre os poemas que obrigatoriamente são analisados a partir da perspectiva do tempo, atrevi-me, neste trabalho, a ampliar essa percepção quando a possibilidade de o ler com o auxílio de Camus foi

cogitada, de forma mais específica, com o subsídio de *O mito de Sísifo*. E assim chegou-se ao capítulo terceiro.

O mito de Sísifo enquanto expressão do homem moderno concedeu-nos a oportunidade de entrar em contato com a rica e absurda filosofia camusiana e, em sua companhia, ler a também rica e absurda poesia drummondiana. Elegemos “Poema da necessidade”, “Os ombros suportam o mundo” e “Mãos dadas” para a realização dessa complexa, mas arrebatadora tarefa. Também, neste momento, eu contemplava a montanha e, por diversas vezes, desesperava-me diante da imagem da pedra que rolava, até compreender que é este o movimento da liberdade, experimentada por Sísifo e pelo poeta. E aqui a linguagem poética conduz o ser para a sua condição ontológica, vez que esta se torna a sua morada, e a tomada de consciência se dá por meio dela.

Entendendo, porém, que muito ainda pode ser realizado sobre a proposta escolhida – vez que foram tomados para o estudo os poemas mais significativos da obra e de acordo com o tema, o que não a limita a eles – e que o estudo está aberto para outros que desejem ampliar a pesquisa, no campo da investigação da poética drummondiana em *Sentimento do Mundo*. Mas como contribuição objetiva, pode-se dizer que na obra de 1940 é possível constatar a manifestação do estar no mundo, do ser lançado na existência, sem a necessidade de transcender-se, de transpor os limites do espírito. Além disso, verifica-se que as imagens ctônicas, urbânicas e nesóticas revelam-se enquanto formadoras dessa identidade ôntica, bem como as imagens que se associam à angústia e ao tempo. Por fim, entendo que enquanto linguagem, o mito de Sísifo manifesta a condição do homem em *Sentimento do Mundo*. Percebe-se que é possível, ainda, na perspectiva proposta, realizar leituras de J. P. Sartre e de outras obras de A. Camus. Creio que esta pesquisa, agora, passa a ser de todos aqueles que se entendam enquanto desejosos de contribuir com a expansão dos estudos sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

O esboço em questão permitiu ampliar a admiração por Carlos Drummond de Andrade, por Albert Camus, por Gilbert Durand, por Octávio Paz, e, de forma especial, por Maria de Fátima Gonçalves Lima e por José Fernandes, dois amigos e críticos literários de nobreza e generosidade que não se traduzem e não se explicam. Com todos eles pude sonhar, sentada ao lado de Drummond, muitas vezes, ao lado de mim mesma, com a humanização do homem a partir da poesia, essa indecifrável maravilha, signo do constante transcender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1.014 p.

ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela. **Literatura: tempos, leitores, leituras, volume único**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética** (Organizada pelo autor). - 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____ **Poesia completa: conforme as disposições do autor /** Carlos Drummond de Andrade; fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. – 1. ed. , 3. impr. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ARANHA, Maria Lúcia de A.; MARTINS, Maria Helena P. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. Rio de Janeiro: Moderna, 2000.

BARROS, Liliane Cristine da Cruz. **A cidade e a sociedade na poesia de Drummond**. Revista do Centro Universitário Claretiano, Batatais, n. 03, 2003.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.

CAMILO, Vagner. **A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo**. Revista USP, São Paulo, n.53, p. 64-75, março/maio 2002.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman. 2ª. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**. – 6ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

CHAGAS, Wilson. **Mundo e Contramundo**. Porto Alegre: Edições URGS, 1972. 116p.

CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.

COUTINHO, Afrânio. In: **Nota editorial à 1ª ed. da Obra completa de Carlos Drummond de Andrade**. Volume único. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986. 270 p.

_____ **A loucura da palavra.** Barra do Garças: Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987. 96 p.

_____ **O selo do poeta.** Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005. 352 p.

_____ **O interior da letra.** Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2007. 158 p.

_____ **As (l) ma (r)gens da crítica- poesia.** Goiânia: Kelps, 2012. 278p.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** (parte I). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 325p.

_____ **Ser e Tempo.** (parte II). Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis:Ed. Vozes, 1998. 330 p.

INOJOSA, Joaquim. **Os Andrades e outros aspectos do Modernismo.** Brasília: Civilização Brasileira, 1975.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade** – Parte II. Jornal O Popular, Caderno Vest-Letras, Goiânia, GO, p. 06, 1º de setembro de 2003.

_____ **Leitura & Poesia III: melhores poemas – Manuel Bandeira e Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade.** Goiânia: Kelps, 2012.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. **Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop: o operário no mar e o hortelão.** Revista *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. UFMG, 2002.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Nayf, 2012.

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