

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PPGL – MESTRADO EM LETRAS

DANILO BARCELOS CORRÊA

A MATÉRIA DO NADA

Potências, flutuações e experiência
no nada poético de Carlos Drummond de Andrade

VITÓRIA
2011

DANILO BARCELOS CORRÊA

A MATÉRIA DO NADA
Potências, flutuações e experiência
no nada poético de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes

VITÓRIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C824m Barcelos Corrêa, Danilo, 1981-
A matéria do nada : potências, flutuações e experiência no nada poético de Carlos Drummond de Andrade / Danilo Barcelos Corrêa, 2011.
129 f.

Orientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Criação poética. 2. Andrade, Carlos Drummond de – Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira – História e crítica. 4. Estudos literários. I. Moraes, Alexandre Jairo Marinho. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

DANILO BARCELOS CORRÊA

A MATÉRIA DO NADA
Potências, flutuações e experiência
no nada poético de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Alexandre Jairo Marinho Moraes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Professor Doutor Fernando Mendes Pessoa
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Professor Doutor Orlando Lopes Albertino
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Professor Doutor Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Professora Doutora Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Membro Suplente Externo

Agradecimentos

Ao amigo e orientador

Alexandre Moraes

Aos amigos Andressa Zoi Nathanailidis, Carmen Nathanailidis, Beatriz Bueno Lesoing, Julian Bueno Lesoing, Leonardo Mendes Neves, Thalles Tadeu Brunello Zaban, Lino Machado, Welber Santos, Fabrício Lúcio Gabriel de Souza, Edmar Ávila, Ednaldo Cândido Moreira Gomes, Renato Viana Boy e Pablo Bráulio de Souza.

A Capes, pelo financiamento do trabalho.

A Adolfinho, Adolfo, Penha, André e Guilherme: a família.

A Jorge Raimundo Barcelos: o exemplo.

A Daniel, Douglas, João, Pedro e Didil: meus irmãos.

Para Giza e Wilton, meus pais.

“LISBON REVISITED

Nada me prende a nada.

Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo.

Anseio com uma angústia de fome de carnes

O que não sei que seja –

Definitivamente pelo indefinido...

Durmo irriquieto, e vivo num sonhar irriquieto

De quem dorme irriquieto, metade a sonhar.”

Álvaro de Campos

RESUMO

Carlos Drummond de Andrade, em seus poemas, pensa esteticamente o ser, o tempo e a linguagem, *silenciando* seus leitores para que neles se opere a força do *nada*. Pensar a *matéria do nada* nos poemas do poeta é trilhar um *caminho* em seu pensamento, *tateando*, como poeticamente ele o faz, “o poder de palavra e o poder de silêncio” de seus versos para fundar o ser. Verificamos, ao analisar seus poemas, como o poeta reflete seu tempo e seus problemas maiores, afinado com as diversas disciplinas do saber e com as questões centrais de sua época. A partir disso, verifica-se o que entende o poeta por *eu*, *poema*, *poesia*, *tempo* e *silêncio*. Estabelecidos estes pontos, torna-se possível perceber como os poemas nos *angustiam* e nos *suspendem* no nada, *desfazendo-nos* e *refazendo-nos* no pensar poético de Drummond.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; nada; poema; poesia; poeta; ser; linguagem; tempo; silêncio.

ABSTRACT

Carlos Drummond de Andrade, in his poems, reflects aesthetically about the self, time and language, *silencing* his readers so power over nothing acts on them. To think about nothingness's matter in the poet's poems is treading a path in his thinking, feeling poetically as he shows, "the power of speech and silence" of his verses creating the self. Analyzing his poems as the poet reflects on the twentieth century and its major problems, in tune with the different disciplines of knowledge and central issues of that time period. By checking this it is understood how the poet conceives the concepts of poem, poetry, time and silence. Establishing these points it becomes possible to see how poems effect and suspend the self in nothingness, unmaking and remaking the self in the poetic thought of Drummond.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; nothingness; poem; poetry; poet; self; language; time; silence.

LISTA DE TÍTULOS DAS OBRAS

AP	Alguma poesia
SM	Sentimento do mundo
JO	José de outros poemas
RP	A rosa do povo
NP	Novos poemas
CE	Claro enigma
VB	Viola de Bolso
FA	Fazendeiro do ar
VPL	A vida passada a limpo
LC	Lição de Coisas
VP	Versiprosa
FQA	A falta que ama
IB	Impurezas do branco
CO	Corpo
PE	Poesia errante
PC	Poesia completa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE I	
“Essa viagem é mortal, e começá-la!”	18
PARTE II	
Interesse, pensar, saber.....	42
PARTE III	
Poesia: canção que fala como dois olhos.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126

INTRODUÇÃO

Carlos Drummond de Andrade, *interessado*¹, de permeio aos substratos pensáveis do seu estar-no-mundo, toca em questões centrais e fundamentais. Estas, passíveis de serem verificadas em toda a sua lírica, estão ligadas a discussões maiores empreendidas por poetas, filósofos, psicanalistas e demais pensadores da primeira metade do século passado.

Entendemos que os primeiros trinta anos do século XX são marcados por publicações importantes que acabam por criar pensamentos norteadores para a civilização. Estão entre os grandes escritos desta época os de Sigmund Freud, principalmente os que tratam do inconsciente, que impõem uma virada na abordagem do sujeito e do cogito empreendida até então². Temos também a publicação da *Teoria da relatividade* de Albert Einstein, que recoloca a discussão de tempo ao analisá-lo a partir da matéria³. Por fim, Martin Heidegger publica *Ser e tempo*, que pensa a relação ontológica do ser com a existência⁴.

Concomitantemente, Drummond, em 1930, em seus poemas de estréia, encena, poeticamente, problemáticas caras aos conceitos que acima determinamos cruciais para o desenrolar do século. Percebemos que mais do que poetizar temáticas isoladas, ele pensava seu tempo, sensível aos acontecimentos de sua época (que fazem com que Silviano Santiago reconheça em sua obra um caminho para se entender o século de sua produção⁵).

¹ HEIDEGGER, Martin. "O que quer dizer pensar" In: _____. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. p. 113.

² Sobre a importância do desenvolvimento do conceito de *Ego* de Freud para o pensamento sobre o eu, cf. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

³ Sobre a importância da teoria da relatividade para se pensar o tempo, cf. HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Trad. Irene Borges-Duarte. 2. ed. Lisboa: Fim de século, 2008.

⁴ Sobre a importância do pensamento de Martin Heidegger para a análise da modernidade, cf. JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

⁵ O primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, é publicado pela primeira vez em 1930 e sua última publicação em vida é *Corpo*, de 1984. Por conta da quantidade e da regularidade, ao longo do século, de suas publicações, diz Silviano Santiago: "O caminhar conflituoso do século XX está interligado ao desenvolvimento do vai e vem de sua poesia [de Drummond]. Ler a obra mais velha do irmão mais novo [o poeta] pode servir para compreender melhor a história do irmão mais velho [o século XX]. Ler a história do mais velho pode ajudar a analisar e interpretar melhor a obra poética do mais novo. Cf. SANTIAGO, Silviano. "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade" In ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. iii- iv.

Tendo consciência de que a literatura é um saber⁶ e entendendo que ela é sua matéria, a única que pode *produzir* outros saberes, ele, ao pensar o seu mundo e o tempo, elabora o saber literário, potente: o único com poder para *desfazer e refazer* as construções simbólicas subjetivas que a linguagem estabeleceu no ser.

Atento ao mundo que o rodeia e ao que angustia os seres, preso ao presente, luta no meio do caminho da linguagem para que suas matérias – o tempo e o nada – criem o ser. Só assim pode o poeta fazer-se útil para a humanidade. Ele reconhece a necessidade de seu ofício, dentre as necessidades do mundo no *Poema das necessidades*:

POEMA DA NECESSIDADE

É preciso casar João,
 é preciso suportar Antônio,
 é preciso odiar Melquíades,
 é preciso substituir todos nós.

5 É preciso salvar o país,
 é preciso crer em Deus,
 é preciso pagar as dívidas,
 é preciso comprar um rádio,
 é preciso esquecer fulana.

10 É preciso estudar volapuque,
 é preciso estar sempre bêbedo,
 é preciso ler Baudelaire,
 é preciso colher as flores
 de que rezam velhos autores.

15 É preciso viver com os homens,
 é preciso não assassiná-los,
 é preciso ter mãos pálidas
 e anunciar o FIM DO MUNDO.⁷

⁶ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19.

⁷ A maior parte dos poemas de Drummond utilizados neste estudo foi retirada da reunião da Editora Nova Aguilar para a edição de sua *Poesia completa*, publicada em comemoração do centenário do poeta em 2002, reimpressa em 2003. Porém, alguns poemas foram retirados de livros isolados, uma vez que a referida edição apresenta uma grande quantidade de erros. Por isso, os poemas serão referidos por dois códigos. Aqueles retirados da *Poesia completa* e que percebemos não terem erros de qualquer natureza, não trazendo, portanto, prejuízos às análises empreendidas, serão indicados

Sabe que é preciso, com suas mãos pálidas, cantar o fim do mundo, e, portanto, cantar seu início. Percebe a urgência que toma seu tempo na força repetida da ordem: o que “é preciso”, impulsionadora dos imersos na lição que o poema desenrola, apresentando que entre a necessidade de viver, amar, tolerar, estar com os homens sem assassiná-los, há a de cantar o fim do mundo. É das mãos pálidas que a urgência surge, maior e mais poderosa que qualquer outra necessidade.

Também sabe que pode fazer o que qualquer ofício exige, mas que só ele pode cantar, como nos explica em *Intimidade*.

INTIMIDADE

- O poeta prepara seu café
com a ciência de uma dona de casa.
- 3 O poeta faz sorvete de café
com a competência de um profissional.
- O poeta compõe uma estrofe
como só ele sabe.⁸

O poeta é o único que sabe o que cantar. Só assim pode fazer com que nós nos silenciemos e só assim pode nos fazer *renascer*.

Não pode ser o poeta um memorialista ou um mero apaixonado por uma mulher. Ele trabalha pela humanidade, na intimidade de cada ser que nela se reconhece, na teia complexa que é a relação de cada indivíduo com o mundo caduco circundante.

Pensando o mundo, o que pode angustiar os homens, busca com suas matérias no meio do caminho da linguagem fundar o ser. Só assim a viagem mortal cumpre-se. Preocupa-se em pensar sua matéria – seja o tempo ou o nada – e exerce em nós o poder que só o nada possui.

Para que pudéssemos tatear o nada dos poemas de Drummond foi preciso, primeiramente, analisar três conceitos que ele nos apresenta em sua lírica. Balizadores e fundamentais, esses nos ajudam a perceber tal silenciar fundador.

pela sigla PC, seguida da sigla do livro a que refere o poema e suas respectivas páginas na edição da Nova Aguilar. Nas demais, serão apresentadas apenas as siglas indicativas dos livros, presentes na lista de livros do poeta em anexo no trabalho, juntamente com a página em que se encontram, como no caso do primeiro poema citado. PC-SM. p. 68-69.

⁸ PE. p. 39.

O primeiro é o de um eu poético que cantará nos poemas, o qual vai se *interessar* com os substratos pensáveis do mundo naquilo que chama, em *Procura da poesia*, de “reino das palavras”. Conseqüentemente, diz o que entende por poema, *caminho* pelo qual o ser se reconhece e por onde poderá experimentar e experimentar as potências – tais como o amor, a morte, o silêncio, a angústia tranquila do nada do ser – que existem na “esfera de poder da poesia”⁹. O poema é o único capaz de silenciar de forma autêntica, comunicando profundamente.

Desta maneira, só é possível pensar as potências se estamos *interessados*, como o poeta, com os substratos pensáveis que ele compartilha com todo aquele que seja atravessado pelo texto, reconhecendo-se nele graças a sua carga universalizante¹⁰.

Estabelecidos estes dois pontos dentro do primeiro conceito, o poeta diz o que entende e pensa por poesia. Ela possui a força fundadora e criadora da *poiésis*, percebida pelo que nos fala de forma potente: seu silêncio inquietante e produtor, na “esfera de poder”, que nos suspende no nada. Para que a poesia possa *produzir*, ela precisa fazer com que qualquer ser que entre em contato com sua “esfera de poder”, *desfaça-se* e *refaça-se*, e tal condição só é possível no nada. Desta forma, todo poema, enquanto *fala autêntica da linguagem*¹¹, precisa cumprir os dois poderes: o “poder de palavra” e o “poder de silêncio”. Ambos coexistem no poema e é por causa deles que o poeta pode fundar o ser.

Enquanto “poder de palavra”, precisa o poema ser uma *fala autêntica de fundo e fundamento*, com *razão*, capaz de nos mergulhar na potência criadora da *poiésis*, conceito que desenvolvemos na primeira parte. É nesta fala que o ser se reconhecerá.

Drummond nos faz pensar um “ser” que está além do conceito de eu poético. Para ele, o ser, uma vez no mundo e com os outros, busca ser e estar envolvido com todos os outros, na sua irmandade maior: a humanidade. É este que sofrerá as mutabilidades do grande tempo do agora da temporalidade que se divide entre um vir-a-ser e um passado, em que o ser furta-se ao presente.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget. 1979. p. 27-28.

¹⁰ ADORNO, Theodor. “Lírica e Sociedade” In _____ et al. *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. Trad. Rubens Rodrigues Torres et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 200.

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2008. p. 223-226.

Este tempo dissolve, nos poemas de Drummond, quaisquer fronteiras delimitáveis entre seres e coisas. Naquele que se divide entre um passado e um devir, tanto coisas quanto seres podem ocupar e desempenhar funções parecidas. Podem casas espiarem, como em *Poema de sete faces*, ou a mocidade ser buscada como mercadoria, como em *Assalto*, ou mesmos homens, mulheres e chapéus mesclarem-se no movimento do mundo, tal qual em *Nosso tempo*. Somado a isso, o grande presente, o único tempo eterno para Drummond, é o do instante, do momento mínimo no agora em que o ser pode entrar na “esfera de poder da poesia”. Como o tempo do agora – o da pergunta angustiada de José – é o maior e mais produtor, é ele a matéria do eu nos poemas. Como diz em *Mãos dadas*: “O tempo é a minha matéria./ O tempo presente...”

Por fim, Drummond nos dá seu terceiro conceito, que depende invariavelmente de todos os outros: o silêncio. Uma vez que todo poema silencia, o silêncio, mais que a palavra, é que tem o poder de fundar. Para silenciar, o poema precisa, além de dizer, falar a poesia.

O verdadeiro poeta para Drummond é aquele que vai dizer a *fala autêntica* da poesia no poema, sabendo que na poesia *nada* fala. É o nada a maior imagem buscada pelo poeta, a polpa de fruto deliciosíssimo que o dente experimenta.

DESCOBERTA

O dente morde a fruta envenenada
 a fruta morde o dente envenenado
 3 o veneno morde a fruta e morde o dente
 o dente, se mordendo, já descobre
 a polpa deliciosíssima do nada.¹²

É impossível dizermos de um nada em Drummond, uma vez que nada pertence a ninguém, como coisa. Porém, verificamos de qual maneira o nada, como uma potência, silencia-nos em seus poemas, foco central de nosso estudo. Partindo da premissa de que em todo poema, todo verdadeiro poema que se entende como *fala autêntica da linguagem*, há o nada comunicativo e silencioso da poesia. Ao

¹² PC-LC. p. 504, 505

pensarmos os poemas, buscamos tatear como esse nada sempre nos faz silenciar, mesmo que o ser esteja em constate mutação no tempo que tudo dissolve. De que maneira o grande poema pode silenciar, angustiar e envolver as coisas sem reduzi-las, sem perder sua carga universalizante. Qual força há nos poemas de Drummond que permitam, no nada, fazer todo e qualquer ser silenciar. Como, envenenados, podemos marchar sem rumo tal qual José.

A partir disso, analisamos como o poeta pensa o ser e o mundo em que está inserido. Então, buscamos a matéria do nada oferecida por Carlos Drummond de Andrade em seus poemas, fazendo com que nós nos confundamos nas atividades de quem morde e de quem é mordido, para que tudo, por fim, possa descobrir.

PARTE I

“Essa viagem é mortal, e começá-la!”

*No pensamento, o que permanece é o caminho.*¹³

A existencialidade do ser no mundo e a sua relação com os outros se dá por causa da sua capacidade comunicativa da linguagem. Utilizando-a, seja como *falação* seja como *fala autêntica*¹⁴, o ser só é sobre o mundo porque fala na linguagem. Se não falassem, não poderiam os seres estabelecer contato uns com os outros e nem reconhecer a relação existente entre os outros a sua volta, constituindo-se como indivíduo. A linguagem faz o ente ser sobre a terra e entre os outros entes, pois, sem ela, no tempo do agora da fala da linguagem, o ser não se estabeleceria.

A linguagem é o pronunciamento da fala. (...) Existencialmente, a fala é linguagem porque aquele ente, cuja abertura se articula em significações, possui o modo de ser-no-mundo, de ser lançado e remetido a um “mundo”.

A fala é constitutiva da existência da presença, uma vez que perfaz a constituição existencial de sua abertura. A *escuta* e o *silêncio* pertencem à linguagem falada como possibilidades intrínsecas. Somente nestes fenômenos é que se torna inteiramente nítida a função constitutiva da fala para a existencialidade da existência.¹⁵

A fala da linguagem se dá no tempo. Falar é exercer uma comunicabilidade só possível no agora do ser. É impossível para o ser comunicar seja no passado seja no devir. Como ser do agora do tempo, ou seja, por estar agora no mundo entre os seres e as coisas e perceber sua relação com eles naquele momento, pode, somente naquele momento, falar. Porque o ser consegue processar tal capacidade comunicativa que o constitui, está no mundo entre os seres. Uma vez que este tempo se torna passado, aquele que ali se coloca diante de nós já é outro. A este ser que só é agora no momento do agora e que se estabelece no mundo entre os

¹³ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 81.

¹⁴ Ambos os conceitos são retirados de HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 2008. p. 223-234.

¹⁵ _____. _____. p. 224.

outros, conseguindo perceber a relação que existe entre si e os outros com os outros é o que Martin Heidegger chama de ser-aí.¹⁶

O ser-aí então quer dizer: ser humano no mundo, com os outros e entre os outros, para os outros e então falar com eles. Este ser-aí só é no momento do agora em que podemos perceber que ele fala “eu sou”. Uma vez passado o tempo do agora, estamos diante de outro ser-aí.

A matéria constitutiva do ser-aí é percebida enquanto este fala e somente no ato de fala, seja em seu pronunciamento ou em silêncio. Porém, com o passar constante do tempo, o ser não abandona tudo o que o constituiu até aquele momento. Ele só pode ser naquele momento porque foi até aquele momento e continuará sendo no constante devir. É então o ser um conjunto de sobreposições que coexistem e que compartilham o mesmo lugar do eu no agora da fala. Só será o ser este amontoado de sobreposições que coexistem no tempo do agora graças à linguagem que o constitui. Tudo o que o ser entende como si-mesmo é o que vivenciou na linguagem no momento do agora da linguagem.

Sigmund Freud dá para essa faculdade de o sujeito ser a coexistência de tudo o que o antecedeu até aquele momento e que será também no devir, a imagem holográfica da cidade de Roma.¹⁷ O inconsciente, onde o *ego* também se dá, é como a soma de todas as cidades que antecederam Roma, somada à cidade atual, todas sobrepostas e coexistentes, de forma que fosse possível, ao olhar para um prédio qualquer da cidade, ver todos os que pré-existiram àquele, simultaneamente, e ainda perceber o que está em processo de mutação.

Freud nos diz que se o cérebro humano nunca se desgastasse e nunca perdesse seus neurônios, por toda a existência do sujeito, as imagens de linguagem do passado permaneceriam eternamente na memória, coexistindo com o tempo do agora de perpétua modificação e flutuação¹⁸.

O conceito de Sigmund Freud de como opera o *ego* no inconsciente do sujeito altera o pensamento até então compreendido pela análise que se fazia do *cogito*:

Começamos com o *cogito* cartesiano e chegamos ao *cogito* freudiano. O primeiro, na sua formulação original, afirmava: ‘penso, logo sou.’ O

¹⁶ HEIDEGGER. *Ser e tempo*. 2008. p. 98-108.

¹⁷ FREUD. “O mal-estar na civilização” In _____. *O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos*: obras completas reunidas, vol. XXI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 77-79.

¹⁸ _____. _____. 1996. p. 79.

segundo, numa das formulações que lhe empresta Lacan, afirma: ‘Penso onde não sou, portanto sou onde não me penso.’

Se o *cogito* cartesiano apresentava o Eu como o lugar da verdade, o *cogito* freudiano nos revela que ele é sobretudo o lugar do ocultamento. São duas concepções de subjetividade completamente diferentes. Não se trata, em Freud, de apontar uma nova dimensão da consciência, algo que pudesse ser entendido como a sua face oculta, mas de apontar um novo objeto – o inconsciente. Com isso, a questão do sujeito sofre um deslocamento radical.¹⁹

A questão do ser então está ligada intimamente ao seu presente e à linguagem. Não é o sujeito aquele que diz que é. Quando assim se pronuncia, não nos transmite absolutamente nada de sua verdadeira constituição psíquica. O eu está constantemente em fuga, pois não é no consciente humano, para Freud, que podemos perceber suas reverberações e flutuações. Como as relações de formação do sujeito se dão no contínuo embate entre *Id* e *Ego* no inconsciente (o *Ego* transmite uma imagem de realidade em embate com o *Id*, que transmite a imagem de desejo), aquilo que chamamos de consciência é apenas parte de uma constituição psíquica que só pode ser alcançada via o que surge do embate, ou seja, do que foi reprimido no inconsciente para a formação da consciência.

Desta forma, ao dizer eu sou, o ser não diz mais do que um ocultamento.

No “eu” pronuncia-se o si-mesmo que numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, propriamente *não* sou. Ao empenhar-se na multiplicidade cotidiana e ao caçar as ocupações, o si-mesmo do eu-me-ocupo, esquecido de si, mostra-se como algo simples que se mantém constantemente igual, embora indeterminado e vazio. O impessoal, no entanto, é *aquilo* de que se ocupa.²⁰

Além de ocultamento, aquilo que constitui o sujeito na imagem de realidade do *ego* é linguagem. Só pode o ser perceber-se como tal no que lhe sobrevêm à consciência (na constante flutuação que apresenta) se mantiver, na linguagem, uma relação fundadora com o mundo que o rodeia. Ela é todo o conjunto de relações que este pode estabelecer de forma simbólica em seu inconsciente e que, por isso, pode ser entendida como real. Só traça contato com uma ideia de realidade o ser que, na linguagem, recebe o universo fundador que opera sobre ele os substratos simbólicos do inconsciente. Só pode ser entre os outros e perceber a relação dos

¹⁹ GARCIA-ROZA. *Freud e o inconsciente*. 1987. p.196

²⁰ HEIDEGGER, *Ser e tempo*. 2008. p. 406.

outros com os outros se e porque as faz de forma simbólica na linguagem, que lhe fornecerá uma imagem de realidade que a consciência crê real.

As falas fundadoras que envolvem o sujeito são tudo aquilo que o constituiu, os pais, os vizinhos, a estrutura inteira da comunidade, e que não só o constituiu como símbolo, mas o constituiu em seu ser. São as leis da nomenclatura que determinam – pelo menos até um certo ponto – e canalizam as alianças a partir das quais os seres humanos copulam entre si e acabam criando, não apenas outros símbolos, mas também seres reais, que, ao virem ao mundo, têm imediatamente esta pequena etiqueta que é o sobrenome, símbolo essencial no que diz respeito ao seu quinhão.²¹

Dizer “eu” é dizer de um fragmento de mutação em que operam concomitantemente tempo e linguagem no constante escapismo e ocultamento do que ali pronuncia “eu”.

Nunca estamos em efetivo contato com o eu. Quando assim anunciamos, só podemos expressar uma parte muito pouco significativa de quem realmente está ali dizendo “eu sou”. Além disso, o “eu” só pode ser “eu” porque se reconhece graças a uma sucessão de negações. Só pode o eu saber-se eu e então assim pronunciar-se no momento do agora porque sabe antes que, graças à fala fundadora que o constitui, não é o outro. Quando consegue pelo olhar identificar-se como o não outro, começa a operar no sujeito o poder simbólico que a linguagem formadora tem. A primeira apreensão e flutuação de uma noção de eu a qual se opera no sujeito é a de, ao perceber-se no simbolismo de quem se mira ao espelho, saber que “eu não sou o outro”²².

O eu é, ao mesmo tempo, o lugar do ocultamento e da negação. Sendo o outro também um eu, serão nele processados as mesmas flutuações. Lacan, quando nos apresenta a formação do eu pelo estágio do espelho²³, nos diz que um dos elementos formadores desse é o outro.

O ser-aí só é, de acordo com o pensamento heideggeriano, no presente. A duração da fala enquanto fala, dado que ela “faz e deixa ver” ao ser é no presente, da mesma maneira que o silêncio da fala o é.²⁴

²¹ LACAN, Jacques. *O seminário 2*. Trad. Marie Cristine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 31.

²² _____. “O estágio do espelho como formador da função do eu”. In: ZIZEK, Slavoy (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.97-103

²³ _____. _____. p.97-99.

²⁴ cf. o que diz o filósofo em HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. Trad. Gabriella Arnholt e Maria de Fátima Almeida Prado. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2009, em especial os seminários III e IV de novembro de 1964, I a IV de janeiro, I e II

Outro ponto é o de o ser que se diz compartilhar de um todo social. O indivíduo moderno deve ser pensado na sua relação de inteireza com o todo da sociedade, excluindo-se a concepção de um indivíduo *versus* sociedade ou de indivíduo e sociedade. A sociedade, então, é um conjunto de indivíduos que se interrelacionam de forma indissociável, na qual se torna complicado pensá-lo em completude e isolado, ou mesmo a sociedade sem a ideia de indivíduo. Isso porque

cada pessoa só pode dizer “eu” se e porque pode, ao mesmo tempo, dizer “nós”. Até mesmo a idéia “eu sou”, e mais ainda a idéia “eu penso”, pressupõe a existência de outras pessoas e um convívio com elas – em suma, um grupo, uma sociedade. (...) A sociedade, com sua regularidade, não é nada externo aos indivíduos; tampouco é simplesmente um “objeto” “oposto” ao indivíduo; ela é aquilo que todo indivíduo quer dizer quando diz “nós”. Mas esse “nós” não passa a existir porque um grande número de pessoas isoladas que dizem “eu” a si mesmas posteriormente se une e resolve formar uma associação. As funções e relações interpessoais que expressamos com partículas gramaticais como “eu”, “você”, “ele”, “ela”, “nós” e “eles” são interdependentes. Nenhuma delas existe sem as outras. E a função do nós inclui todas as demais. Comparado àquilo a que ela se refere, tudo o que podemos chamar “eu”, ou até “você” é apenas parte.²⁵

Desta forma, a questão do ser que diz “eu”, do indivíduo em último grau, é complexa e adensa-se porque o indivíduo, além de todas as situações que o formam e que o constituem, em constante escapismo, passa a tecer com os outros profunda relação de confiança. Isso porque a ambiência e ordenação do mundo moderno pós-industrial dissolve as fortes relações que existiam entre o tempo e o espaço. O ser, que tem em sua constituição o tempo e a linguagem, passa a viver em um mundo onde as relações de desencaixe só se sustentam porque o ser passa a tecer relações de confiança com o outro e com todos os sistemas abstratos que o rodeiam²⁶.

Dissolvem-se, nos primeiros anos da modernidade pós-industrial, as necessidades de certos conhecimentos de estruturas de sistemas complexos, o que carrega a nova ordem dos indivíduos de uma abstração e de uma relação com sistemas dos quais não se sabe o funcionamento, mas em que há a fé neles²⁷. Anthony Giddens, ao ilustrar a problemática, diz que o indivíduo moderno não sabe

de março e o I de maio de 1965, em que o filósofo se aprofunda cuidadosamente na questão do tempo, além do 3º capítulo da primeira seção de *Ser e tempo*.

²⁵ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.57.

²⁶ GIDDENS. *As conseqüências de modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: editora UNESP, 1991. p. 83-85.

²⁷ _____. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 17-32.

como funciona um automóvel e nem precisa conhecer todas as etapas de sua produção. Mas confia que, ao girar a chave, uma série de relações mecânicas fará o veículo funcionar. Da mesma forma, o indivíduo moderno tem fé de que todo o trânsito funcionará, independente de saber como e quais os sistemas estarão operando naquela conjuntura.²⁸

Isso mostra que, durante o século XX, a questão do ser imerso nesta nova ordem dos acontecimentos da modernidade pós-industrial é o centro do pensamento. Tanto a filosofia, quanto a psicanálise e a sociologia, além de outras disciplinas, tentam repensar o indivíduo a partir de novos conceitos estabelecidos na primeira metade desse século que acabam por nortear o pensamento no seu decurso até a contemporaneidade.²⁹

Como o principal elemento que opera as profundas mudanças no período é a dissolução das sólidas relações de tempo-espaço, carregando o tempo de uma importância nunca antes dada na história da humanidade, este precisa ser também repensado, colocando-o em mútua relação de inteireza e de formação com o indivíduo.

Da mesma maneira, o tempo passa a ser contabilizado como produto rentável, mergulhando-o na raiz da lógica do capitalismo em seu auge³⁰ e torna-se foco de outras disciplinas do saber. Repensando-o, Albert Einstein nos diz que este está intimamente ligado à matéria, não sendo o mesmo para todos. Mesmo que a modernidade pós-industrial tenha padronizado e uniformizado o tempo do planeta, a quarta dimensão da matéria mantinha a sua relatividade entre os corpos³¹.

Afinado à discussão dos primeiros anos de seu século, sensível às perturbações que ali se processavam, Carlos Drummond de Andrade, a partir de 1930 (com seu *Alguma poesia*), tecerá reflexões caras e importantes para as questões de eu e de tempo. Entendendo que a literatura é o único e o maior saber, porque de todos é o que pode criar³², o poeta passa então a ter papel importante nas discussões das temáticas centrais de sua época. Mais do que mero cronista dos acontecimentos que profundamente marcam a história da humanidade (mostrando ao homem sua maior carga de falências e sua maior capacidade destrutiva), Drummond, em seus

²⁸ GIDDENS. *As conseqüências da modernidade*. 1991. p. 87-90.

²⁹ JAMESON. *Modernidade singular*.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto de Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 39-51.

³¹ HEIDEGGER. *O conceito de tempo*. 2008. p. 25.

³² BARTHES, Roland. *Aula*. 1997. p. 19.

poemas, elabora profundo pensar sobre ser e tempo e este acompanha o desenrolar e o desenvolvimento por que passam demais disciplinas do saber. Além disso, percebe a fragmentação e a pulverização do eu na nova ordem moderna.

Não entendemos que o poeta seja meramente influenciado pelo conteúdo pensado das demais disciplinas do saber. Como nos mostra em seu poemas, sua condição é tão ou mais importante que a de qualquer ciência ou filosofia, pois o poeta é o único que pode fundar o ser.³³

Consciente desta força fundadora que tem a literatura, começa sua jornada pensando e fundando o ser. Abrindo sua obra em verso, coloca-se como o poeta que se envolve *interessado* em questões primordiais. De forma concentrada, as discussões que empreenderá em seus poemas (fundamentais na sua lírica) são as que nos apresenta em *Poema de sete faces*.

POEMA DE SETE FACES

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

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

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

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

³³ HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. 1979. p. 11.

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

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

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.³⁴

Além de trazer a “subjetividade tirânica” que faz menção Antonio Candido em seu famoso estudo³⁵, o poema é importante marco para pensarmos as questões do eu para Drummond, realçado pelo fato de o poema ser o primeiro de sua obra. Nele, o poeta coloca como marco de sua discussão, daquela que sempre tornará a começar, o eu, da mesma forma que faz o pensamento moderno ao longo do século XX³⁶. O poema é também o que abre a sua *Antologia*, em parte própria, onde Drummond reúne seus poemas sob o título “Um eu todo retorcido”.

A imagem que o poeta nos dá neste título é importante para pensarmos as fragmentações do eu que *Poema de sete faces* apresenta: muito mais do que sete faces, o eu em Drummond, retorcido, é fragmentado. É mão, boca, braço que aparecerão no poema *Nosso tempo*, as mãos pálidas de *Poema da necessidade*, a mão que escreve o poema no domingo sem fim nem começo de *Poema que aconteceu*.

Ademais, o eu de *Poema de sete faces* se reconhece como parte de um todo social interligado e interrelacionado, complexo, como pensa Norbert Elias. Neste sentido, o poeta ao dizer “eu” expressa apenas uma parte de um conjunto social

³⁴ AP. p.15.

³⁵ CANDIIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond” In *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 111-145.

³⁶ Vale ressaltar que os conceitos freudianos de inconsciente voltam a ser discutidos por Jacques Lacan, por exemplo, e que os conceitos de indivíduo moderno também reaparecem nos estudos de Fredric Jameson, Anthony Giddens e Zygmunt Bauman. Cf. LACAN. *O seminário 2*. 1985; JAMESON. *Modernidade singular*. 2005; GIDDENS. *Modernidade e identidade*. 2002, e BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

complexo de interdependências e de confianças³⁷, em que para que haja eu é preciso que exista um conjunto de outros numa sociedade. O eu que se enuncia nos versos de Drummond entende as relações sociais presentes e pulsantes no pronome como relações de dependência e de reconhecimento mútuo.

É esta a discussão de *Mãos dadas*, de *Sentimento do mundo*.

MÃOS DADAS

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olhos meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.

5 Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
10 não direi 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.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.³⁸

O eu, no poema, diz do que será poeta. Mais uma vez, como fará anos depois em *Procura da poesia*, as ânsias, os subjetivismos, o tempo futuro e a paisagem vista da janela desaparecem e cedem lugar ao poeta “preso à vida” que olha “seus companheiros”.

Estar “preso à vida” é estar preso às potências e aos substratos pensáveis do presente que envolve a todos, o tempo do agora, sem ontem nem amanhã. É neste tempo que o eu, como indivíduo, está no mundo com os outros e para os outros. Reconhecendo nos outros seus companheiros, considera a enorme realidade que os

³⁷ O conceito de confiança aqui é o pensado por Anthony Giddens em GIDDENS. *As conseqüências da modernidade*. 1991. p. 37-43, em que o sociólogo explica as relações interpessoais do indivíduo moderno, que confia graças à separação tempo espaço promovida na modernidade, que o obriga a tecer relações que se baseiam na confiança, uma vez que não se pode ter conhecimento pleno sobre as atividades e processos a que o outro está submetido. Como a confiança é um processo resultante da ordem moderna de separação tempo-lugar-espaço, Giddens tece considerações mais profundas do que ela pode causar no indivíduo em _____. *Modernidade e identidade*. 2002. p. 9-28.

³⁸ PC-SM. p. 80.

envolve e que faz com que se dêem as mãos. Só de mãos dadas os indivíduos se compreenderão, numa sociedade formada por eles.

O eu precisa mirar aqueles que o acompanham na jornada. É entre os companheiros que considera a enorme realidade. Só entre eles é que a maior potência, a sua matéria – como dirá ao fim do poema –, subjaz.

Isso porque

o sujeito lírico, quanto mais adequadamente dá sinal de si, mais validamente corporifica também o Todo. A subjetividade lírica deve sua própria existência ao privilégio: somente a pouquíssimos seres humanos foi dado, a despeito da pressão da necessidade vital, captar o universal no mergulho em si mesmos ou, mesmo, simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos, mestres da livre expressão de si mesmos. Os outros, contudo, (...) têm o mesmo ou maior direito de tatear em busca da voz em que sofrimento e sonho se acasalam. Esse direito inalienável sempre volta a irromper, ainda que de maneira impura, destroçada, fragmentária, intermitente (...) da parte daqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual. (...) é somente ela que faz a linguagem o meio em que o sujeito se torne mais que apenas sujeito.³⁹

O poeta, por isso, é responsável e não se permite a fuga, o exílio. Exilar-se é fugir àquilo que traz de potente: o seu papel de, uma vez no mundo como poeta, carregar, fazer, de forma universalizante, seus poemas.

A preocupação do poeta é falar, de forma autêntica, para seus companheiros. Por isso ele abdica de qualquer canto que não seja potente, de qualquer canto que, na linguagem, não fale e não constitua a existencialidade. A fala autêntica da linguagem é *agora*, no presente. É quando a fala da linguagem comunica e só ela pode estabelecer a relação dos seres uns com os outros.

Falar é inevitavelmente constituir-se de outros. Os outros do todo social só existem, no eu drummondiano de *Mãos dadas*, se a eles o poeta cantar na fala fundadora da linguagem. Dar-lhes as mãos na linguagem, criando sua relação com os outros e uns com os outros. Só ele considera entre os companheiros a enorme realidade porque sabe que para que eles possam nutrir esperanças, essas só serão feitas na e pela linguagem fundadora que é o poema. Além disso, ao negar, diz qual é a sua matéria, a sua *physis*. O tempo presente, o constante agora.

A palavra *physis*

³⁹ ADORNO. "Lírica e sociedade". 1983. p. 200.

Evoca o que sai e brota de dentro de si mesmo, (...), o desabrochar, que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece: em síntese, o vigor dominante (*Walten*) daquilo, que brota e permanece. Lexicamente, “*phyein*” significa crescer, fazer crescer. (...)

A *physis*, entendida, como sair e brotar, pode-se experimentá-la em toda parte, assim por exemplo, nos fenômenos celestes (nascer do sol), nas ondas do mar, no crescimento das plantas, no nascimento dos animais e dos homens do seio materno. Entretanto, *physis*, o vigor dominante, que brota não se identifica com esses fenômenos (...). Tal sair e suste-se fora de si em si mesmo (*Dieses Aufgehen und In-sich-aus-sich-Hinausstehen*) não se deve tomar por um fenômeno qualquer, que entre outros observamos no ente. A *physis* é o Ser mesmo em virtude do qual o ente se torna e permanece observável.⁴⁰

Como Ser do poeta, vigor dominante que pode ser experimentado por todos, o tempo presente faz do poeta um ser-tempo. Ou seja,

o ente que, no seu ser, conhecemos como vida humana; este ente *respectivamente-em-cada-momento* do seu ser, o ente que cada um de nós é, que cada um de nós acerta a dizer no enunciado “eu sou”. O enunciado “eu sou” enuncia em propriedade o ser [que tem] o caráter do ser-aí do homem. Este ente é em-cada-momento enquanto meu.⁴¹

O poeta, ao ter no Ser mesmo de seu ser o tempo como força dominante que faz brotar, pode dizer, pois a fala fundadora também é tempo. Para fazer com que os companheiros lhe dêem as mãos, o poeta, por meio de sua fala fundadora – o poema – potencializa o momento e faz reconhecemo-nos no todo. O tempo que constitui o ser do poeta não poderia ser outro. Se fosse o passado e/ou o devir, se fosse o poeta cantor de uma história, não poderia estabelecer a ponte *produtora*.

A matéria do poeta é também a literatura. Contendo os saberes, a

literatura não diz que sabe alguma coisa; mas que sabe *de* alguma coisa, que sabe algo das coisas, que sabe muito dos homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau-zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engendra o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais o epistemológico mas o dramático.⁴²

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. *Introdução a Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1999. p. 44-45.

⁴¹ _____. *O conceito de tempo*. 2008. p. 33.

⁴² BARTHES. *Aula*. 1993. p. 19.

Há outro ponto: o poeta que se apresenta em *Poema de sete faces* está à esquerda: *gauche*. Esta é a condição mortal para que possa estabelecer os contatos entre os seres e a “esfera de poder da poesia”. O lugar do poeta é à esquerda de nós, guiando-nos para nos mostrar que também nós, no exercício constante do lembrar e do construir, somos multifacetados e retorcidos, nas nossas subjetividades em fuga, mas que, mesmo assim, precisamos encarar a noite e o conhaque que nos comoverão. É preciso que a gente se comova feito o diabo. Se não nos comovêssemos, o poeta não daria a nós esta dupla relação, aquilo que, como diz Benjamin, consagrou a humanidade: a fala autêntica da linguagem humana, com o fruto proibido do saber do bem e do mal. Este saber trouxe a capacidade de percepção, consagrando a *Queda*. Tal faculdade, no mito bíblico, fez com que os homens se reconhecessem homens.

O conhecimento, para o qual a serpente seduz, o saber, o que é o bem e o mal, é sem nome. É nulo no seu mais profundo sentido e este saber é exactamente o único mal que a situação paradisíaca conhece. O saber do bem e do mal abandona o nome, é conhecimento de fora, uma imitação criadora da palavra criadora. Neste conhecimento, o nome sai de si próprio: o pecado original é a hora do nascimento da palavra humana no qual o nome já não vivia incólume, palavra saída da linguagem do nome, do cognoscível, pode dizer-se: surge a magia própria imanente para, expressamente de fora, como tornar-se mágica. (...) A palavra enquanto comunicante, de exterior, é como que uma paródia da palavra expressamente mediada, a palavra criadora de Deus, e a decadência do bem-aventurado espírito lingüístico, do espírito adâmico que se levanta entre elas.⁴³

O poeta nos oferta em seu fruto a magia maior que existe na palavra humana, humanizando-nos profundamente no mais íntimo de nós. O poema, como consagração da magia do saber do fruto impossível de não ser provado, envolvido que estamos pela sedução da serpente, envenena-nos porque nos dá o saber *potente e criador* da fala humana.

O eu em *Poema de sete faces* será aquele que, “comovido como o diabo”, faz o que o diabo não devia fazer: diz, seduzindo e envolvendo pela linguagem os seres para que estes possam provar o fruto proibido e saboroso da abstração de se saberem eus retorcidos e multifacetados, mascarados e nulos em seus nomes

⁴³ BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral” In _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luiz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1999. p.191-192.

vazios de sentido, numa vida sem por que. Saberem que há sempre desejos na imperfeição de tudo e que eles estão também em sua subjetividade.

O diabo comovido, ressentido, o poeta, nos dá o seu fruto proibido, o mesmo que fez com que os edênicos reconhecessem suas diferenças, seu habitar, sua condição finita. O fruto divino proibido para o poeta Carlos Drummond de Andrade (que só ele pode dar aos homens) é o poema. Sem isso, a criação não tem sentido.

Só assim entendemos qual é o fruto proibido de *Descoberta*, de *Lição de coisas*. Na circularidade do texto, através da sequenciação de alternâncias entre sujeitos e objetos do verbo “morder” – como em “O dente morde a fruta envenenada / a fruta morde o dente envenenado” –, o poeta nos faz descobrir, como fazem os edênicos no momento máximo da abstração. Assim como eles, jamais agradeceremos àquele que nos livrou da inércia perpétua e constante que é a vida do paraíso. O diabo comovido é que faz a humanidade nascer, como faz o poeta ao entregar a nós seu fruto envenenado, seu poema, perturbando-nos, ao nosso lado, companheiro, no movimento do tempo que dissolve fronteiras.

Suspensos ficamos ao admirar, no poema, o ato de morder. Dissolvidos agente e alvo, o ser é o dente que se tornará, no verso seguinte, objeto da mordida. Nessa imagem especular, na mesma cena vista de dois ângulos, o ser – ora o dente, ora a fruta, ora o veneno – saboreia o que há de mais significativo na poesia e na existência: a polpa do nada. Percebemo-na quando nos mordemos reflexivamente.

É isso que faz José, em *José*, no livro homônimo.

JOSÉ

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 5 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 10 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
15 está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
20 o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
25 e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
sua doce palavra,
30 seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
35 sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
40 quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

45 Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,

se você dormisse,
 50 se você morresse...
 Mas você não morre,
 você é duro, José!

Sozinho no escuro
 55 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 60 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde?⁴⁴

As perguntas, somadas, redundam sempre na mesma: e agora? Em *José*, a angústia corta a palavra. Naquele momento, e só naquele momento do agora, José está no nada. Perdido, terminado tudo, isolado e sozinho no escuro, José tudo perdeu. Suspenso no nada, não pode: a festa acabou.

A imobilidade do momento que existe na palavra festa, no segundo verso do poema, é a marca de todo o fim do movimento. A primeira perda de José ao suspender-se no nada é a de progressão. Sem tempo e sem movimento, naquele instante prolongado do agora, a pergunta instaura a angústia de José.

Esta que, com força no primeiro verso, prossegue nas repetições das perguntas.

A angústia manifesta o nada.

“Estamos suspensos” na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios – os homens que somos – refugiarmo-nos no seio dos entes. É por isso que, em última análise, não sou “eu” ou não és “tu” que te sentes estranho, mas a gente se sente assim. Somente continua presente o puro ser-aí no estremecimento deste estar suspenso onde nada há em que apoiar-se.⁴⁵

O nada continua sua força de *desfazer* José: mergulha-o na escuridão, dissolvendo as formas, e tira-lhe o outro, que o dava a ideia de eu. Não há mais naquele que está suspenso neste instante no nada nenhuma noção. Perdida essa

⁴⁴ PC-JO. p. 106, 107

⁴⁵ HEIDEGGER, Martin. “Que é a metafísica” In._____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova cultural, 2000. p. 57.

no início do poema, suspenso no escuro nada e no não movimento do presente, José começa, então, a perder. A maior das perdas é a do discurso.

A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer dicção do “é”. O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada.⁴⁶

A perda do discurso é de fundamental importância dentro do pensamento sobre o nada. Ele só é percebido, como todo o resto, no instante incapturável do agora. O poeta, ao alongar poeticamente o tempo, luta constantemente contra a angústia desse mesmo passar do tempo.

Não entendemos angústia aqui de forma negativa.

A angústia é radicalmente diferente do temor. Nós nos atemorizamos sempre diante deste ou daquele ente determinado que, sob um ou outro aspecto determinado, nos ameaça. O temor *de...* sempre teme *por* algo determinado. Pelo fato de o temor ter como propriedade a limitação de seu “de” (*Wovor*) e de seu “por” (*Worum*), o temeroso e o medroso são retidos por aquilo que nos amedronta. Ao esforçar-se por se libertar disto – de algo determinado – , torna-se, quem sente o temor, inseguro com relação às outras coisas, isto é, perde literalmente a cabeça.

A angústia não deixa mais surgir tal confusão. Muito antes, perpassa-a uma estranha tranquilidade. Sem dúvida, a angústia é sempre angústia diante de..., mas não angústia diante disto ou daquilo. A angústia diante de... é sempre angústia por..., mas não por isso ou aquilo. O caráter de indeterminação daquilo que diante de e por que nos angustiamos, contudo, não é apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação.⁴⁷

Diferente da estranha tranquilidade da angústia, o medo está sempre preocupado com o devir. Teme-se o que pode vir a acontecer, o que pode tornar-se algo. Com isso, o tempo do medo nunca é o presente: mesmo acuado no escuro, José não está com medo. É duro, denso como coisa, mas sem medo.

Nunca se sente medo do que está efetivamente acontecendo. Teme-se o desconhecido, pois o desconhecido é aquilo que ainda não se deu a conhecer. Teme-se altura, mas a altura é uma possibilidade ainda por vir. Não há como medir o medo quando se está em efetivo contato com o que se teme. Tem-se a noção dele

⁴⁶ HEIDEGGER. “Que é a metafísica”. 2000. p. 57.

⁴⁷ _____ . 2000, p. 56.

na anterioridade de sua presença. Neste sentido, o medo se distancia muito da angústia.⁴⁸

Quando a angústia se efetiva no ser, ela é agora, daí a força dos versos que perguntam o agora a José. Não por acaso, não se pode dizer da angústia. Uma vez perguntado quando em estado de angústia o que se sente, a resposta é sempre *nada*. Não se pode estar angustiado por um devir. A angústia é um estado presente e, diferente do medo, não põe o ser em alerta por um vir-a-ser. Por isso mesmo, a angústia dissolve a fragmentação do tempo e sua fluidez: o ser está angustiado *agora*, como está José. Não há a preocupação com o devir ou com o passado. Sem vir-a-ser e sem passado, o ser pode silenciar profundamente: não há a palavra, há o mergulho profundo na linguagem.

José está sem discurso e, para nos suspender no nada e angustiar-nos de forma tranquila, é preciso, antes, que tudo perca a dicção do “é”. Todas as perdas de José são o adensamento de sua suspensão no nada.

As questões que se seguem no poema são exatamente próprias deste tempo do agora do ser que, por ter a palavra no tempo, perde-a no nada, silenciando na fala da linguagem. É do nada que partem todas as negações de sua condição. Quando as palavras perdem seu poder de afirmar e negar é que se silencia e então, profundamente se comunica.

O nada não tem em vista aqui uma negação particular de um ente singular, mas a negação incondicionada e completa de todo o ente, do ente na totalidade. No entanto, como “negação” de “tudo o que é objetivo”, o nada não “é” mais, por sua vez, nenhum objeto possível. O discurso sobre o nada e a reflexão sobre o nada se mostram como um propósito “*desprovido de objeto*”, como um jogo de palavras vazio, uma brincadeira que, além disso, parece não notar que dá constantemente a própria cara a tapa, uma vez que sempre precisa dizer o que constitui o nada: o nada é desse ou daquele modo. Mesmo quando dizemos: o nada não “é” nada, dizemos dele aparentemente um “é” e o transformamos em um ente, nós lhe atribuímos aquilo que deve ser recusado a ele.(...) De fato não podemos tratar do nada como a essência contrária a todo ente senão na medida em que dizemos: o nada “é” de tal e tal modo.⁴⁹

Depois de ter sido *desfeito* por completo na suspensão do nada, José marcha. O que lhe sobra é o caminho. Não interessa para onde José marcha, a questão é para

⁴⁸ HEIDEGGER. *Ser e tempo*. 2008. p. 199-202.

⁴⁹ _____. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 36-37.

ser construída por ele. Agora ele pode, de novo, escolher, como fazem todos dentro da linguagem. Está mais uma vez, *refeito* e então, renasceu.

Só a fala e o silêncio da linguagem – da linguagem humana autêntica – podem fazê-lo pisar o chão do mundo, perdendo a sua condição de coisa⁵⁰ a que foi submetido no silêncio potente do nada. É em profundo nada, mesmo por um instante, que essa potência de *desfazer* e *refazer* se processa.

Drummond, em *José*, nos dá o que mostra no sucinto texto de *Descoberta*: o seu fruto envenenado só tem poder se aquele que morde e que é alvo da mordida morder-se a si mesmo, descobrindo-se no nada. Descobrir, mergulhando no mais fundo do ser-aí do indivíduo, criando.

Lembremos os versos de *Nudez*, de *A vida passada a limpo*.

NUDEZ

Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.

Não cantarei o riso que não rira,
e que, se risse, ofertaria a pobres.

5 Minha matéria é o nada.

Jamais ousei cantar algo de vida:
se o canto sai da boca ensimesmada
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.

10 Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,
mas tão disperso, e vago, e tão estranho,
que, se regressa a mim que o apascentava,
o ouro suposto é nele cobre e estanho,
estanho e cobre,

15 e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.

Nem era dor aquilo que doía;

⁵⁰ O conceito de coisa aqui é o que nos dá Martin Heidegger em HEIDEGGER, Martin. “A coisa” In. _____. *Ensaio e conferências*. 2008. p.143-164. Ele também aprofunda a questão em dois outros estudos importantes, ampliando a discussão. O primeiro pensando a condição coisal da obra de arte em _____. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, e, em segundo, a essência da técnica moderna em _____. “A questão da técnica” In *Ensaio e conferências*. 2008. p. 11-38.

ou dói, agora, quando já se foi?
 Que dor se sabe dor, e não se extingue?
 20 (Não cantarei o mar: que ele se vingue
 de meu silêncio, nesta concha.)
 que sentimento vive, e já prospera
 cavando em nós a terra necessária
 para se sepultar à moda austera
 25 de quem vive sua morte?
 Não cantarei o morto: é o próprio canto.
 E já não sei do espanto,
 da úmida assombração que vem do norte
 e vai do sul, e quatro, aos quatro ventos,
 30 ajusta em mim seu terno de lamentos.
 Não canto, pois não sei toda sílaba
 acaso reunida
 a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas.

Amador de serpentes, minha vida
 35 passarei, sobre a relva debruçado,
 a ver a linha curva que se estende,
 ou se contrai e atrai, além da pobre
 área de luz de nossa geometria.
 Estanho, estanho e cobre,
 40 tais meus pecados, quanto mais fugi
 do que enfim capturei, não mais visando
 aos alvos imortais.

Ó descobrimento retardado
 pela força de ver.
 50 Ó encontro de mim, no meu silêncio,
 configurado, repleto, numa casta
 expressão de temor que se despede.
 O golfo mais dourado me circunda
 com apenas cerrar-se uma janela.
 55 E já não brinco a luz. E dou notícia
 estrita do que dorme,
 sob placa de estanho, sonho informe,
 um lembrar de raízes, ainda menos
 um calar de serenos
 60 desidratados, sublimes ossuários

sem ossos;
 a morte sem os mortos; a perfeita
 anulação do tempo em tempos vários,
 essa nudez, enfim, além dos corpos,
 65 a modelar campinas no vazio
 da alma, apenas alma e se dissolve.

Desnudando o eu, nos versos iniciais, este apresenta uma quantidade de negações para suspender-se no nada, dizendo, por fim, qual a é a sua matéria. A partir disso, começa uma sucessão de negativas que se prolonga entre o que o poeta não cantará, no devir e no outrora.

A problemática do poema – o que o poeta não cantará – é apresentada intimamente ligada ao tempo. Primeiro porque o poeta nos diz de um devir, de um vir-a-ser que não se efetivará. O poema, que ironicamente nos leva para o devir nos traz o passado. Não *cantará* porque jamais *ousou*, como nos versos 3 e 6. Somado a isso, temos que a matéria é o nada.

Ao dizer isso, o poeta não exclui o que disse em *Mãos dadas*. Sendo de “matéria nada”, a “matéria tempo presente” não desaparece do eu, pois o nada possui um único tempo. Para o eu ser de “matéria nada”, ele só pode ser de “matéria tempo presente”, este *agora* e não o presente histórico somente. O eu do poema é aquele que suspende o ser e o faz transcender, estabelecendo o contato que terá com o ente.

O tempo impõe ao eu o movimento que terá o canto: “Jamais *ousei* cantar... /...o canto *sai*”; “... a brisa o *trouxe*, e o *leva* a brisa”, etc. Dois são os verbos mais abundantes no poema: cantar e ser. Desnudando o ser de tudo do poema e inclusive do canto e do cantar, o poeta suspende tudo no nada.

Quando as negações sucessivas do poema deflagram o estado que nada há para o poeta se apoiar, a *Nudez* está completa. O eu, no nada, está em profundo silêncio e neste, pungente e angustiado, está plenamente nu da nudez além dos corpos, anulando as fragmentações do tempo na alma daquilo que se dissolverá.

O caminho para o nada no poema é a negação do ser de todas as coisas. Só quando tudo não é o eu pode angustiar-se no nada. Tudo ali se dissolveu: a noção de passado e futuro, de eu, de corpo, de subjetividade fragmentária. Graças a isso é que, no seu silêncio, o eu está em contato com seu ente e transcende profundo no ser.

O silêncio maior do ente é o seu estar suspenso, pois isso nos corta a palavra. *Nada* pode ser no nada, e na 5ª estrofe, a que fecha o texto, testemunhamos a suspensão do eu nesta potência. A matéria do nada, aqui, efetiva-se, dissolvendo as fragmentações e flutuações que perturbam o eu quando fora da suspensão.

O poema é valioso não só porque nos oferece uma chave no seu verso 5, mas porque nos traz o poder de silenciar que o nada oferece.

Aí se impõe nossa questão: se o poema só opera seu poder graças ao seu silêncio e este se faz de forma profunda – suspendendo o ser no nada –, há em todo poema, então, algo capaz de silenciar o ser. Mas para silenciar de forma tão profunda, o “poder de palavra” precisa, então, ser igualmente profundo. A questão do que se irá cantar é que deve dar a quem estiver em contato com ele este silenciar angustiado.

A prática da negação como forma de definição também foi percebida em *Procura da poesia* e é a que faremos a seguir no trabalho. Neste poema, o canto será o que não é. Ora, dar ao canto um “não é” é conferir a ele um poder próprio do nada. Só o nada não “é”, não tem um ente. Se o poema é um “não é” que está no reino das palavras, no *lugar* deste silêncio maior de que fala o poeta em *Nudez*, o poema nos encaminhará para esse nada, mesmo que momentaneamente, cumprindo seu poder de silêncio.

Cumprir um “poder de silêncio” é silenciar, fazer silenciar como faz o nada. Para fazer silenciar, o poema precisa de seu “poder de palavra”.

Quem silencia na fala da convivência pode “dar a entender” com maior propriedade, isto significa, pode elaborar a compreensão por oposição àquele que não perde a palavra. Falar muito sobre alguma coisa não assegura em nada uma compreensão maior. Ao contrário, as falas prolixas encobrem e emprestam ao que se compreendeu uma clareza aparente, ou seja, a incompreensão da trivialidade. Silenciar, no entanto, não significa ficar mudo. Ao contrário, o mudo é a tendência “para dizer”. O mudo não apenas não provou que pode silenciar, como lhe falta até a possibilidade de prová-lo. E, como o mudo, aquele que, por natureza, fala pouco, também ainda não mostra que silencia e pode silenciar. Quem nunca diz nada também não pode silenciar num dado momento. Silenciar sem sentido próprio só é possível numa fala autêntica. Para poder silenciar, a presença deve ter algo a dizer, isto é, deve dispor de uma abertura própria e rica de si mesma. Pois só então o estar em silêncio se revela, e assim, abafa a “falação”. Como modo de fala, o estar em silêncio articula tão originariamente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro escutar e a convivência transparente.⁵¹

⁵¹ HEIDEGGER. *Ser e tempo*. 2008. p. 227-228.

Desta forma, ao silenciar, o poeta nos apresenta suas noções de tempo.

A ocupação que conta e controla na circunvisão descobre, de início, o tempo, e leva à elaboração de uma contagem de tempo. Contar com o tempo é constitutivo do ser-no-mundo. Contando com seu tempo, o descobrir da circunvisão nas ocupações deixa vir ao encontro no tempo o manual e o ser simplesmente dado descobertos. O ente intramundano é, então, acessível como “o que está sendo no tempo”. Chamamos *intratemporalidade* a determinação temporal dos entes intramundanos. O “tempo” que nela, de início, se pode encontrar onticamente torna-se a base da formação do conceito vulgar e tradicional de tempo. O tempo enquanto intratemporalidade surge, no entanto, de um modo essencial de temporalização da temporalidade originária. Esta origem diz que o tempo “no qual” nasce e perece um ente simplesmente dado é um fenômeno autêntico do tempo e não uma exteriorização para o espaço de um “tempo qualitativo”, como pretende fazer crer a interpretação do tempo feita por Bérqson, que, do ponto de vista ontológico, é inteiramente insuficiente e indeterminada.⁵²

Dado que a concepção de intratemporalidade carrega em si a concepção de linguagem, pois, sem ela, o ser não pode conceber-se, só podemos abdicar de um tempo se perdermos a noção de sua progressão. Como é impossível para o ser perder a contagem do tempo, Drummond insere seu eu poético profundamente no agora, apontando para uma sucessão ininterrupta dos seus fragmentos, no presente que sede constante espaço para o passado e para o devir. No momento da efetivação do contato com o poema, este mesmo tempo se dissolve no aiônico presente.

Presente [*Anwesend*] equivale a no presente atual [*gegenwärtig*]. Presente [*Gegenwärtig*] no tempo sempre é só o agora. O há pouco e o logo mais *não* são mais e ainda *não* são, no sentido da presença atual. E mesmo assim o passado e o futuro têm um ser e não são nada. O passado e o futuro somente são nada se eu limitar ser: existir a presença como presente.⁵³

Seja no interior do texto, seja pela efetivação da leitura, para que o poema opere em nós “seu poder de palavra e seu poder de silêncio” é preciso que ele consiga dissolver a noção de progressão e regresso, centrando no tempo da leitura o perpétuo agora do contato com o poético.

⁵² HEIDEGGER, *Ser e tempo*. 2008. p. 418.

⁵³ _____. *Seminários de Zollikon*. 2009. p. 66.

Para sair da força implacável que tem o tempo sobre o eu, é preciso mergulhar na linguagem, no anterior ao ser e no que antecede sua noção de tempo. Isso só é possível no silenciar do poema, colocando o ser em suspensão no nada.

Da mesma maneira, o poema que silencia só pode silenciar agora. Não há outro tempo para que ele exerça seu “poder de silêncio” e possa, com isso, suspender o ser no nada, fundando-o. Se o poeta quer ser o fundador do ser, seu vigor dominante enquanto tempo não poderia ser outro que o agora, passível de ser experimentado por todo aquele que entrar em contato com seus poemas.

Capaz de estender-se de forma universalizante no indivíduo, “como voz também do Todo”, o eu em Drummond busca, dentro do processo de identificação a que Adorno se refere, nessa “voz da humanidade”, transformar o mundo em que está irremediavelmente “preso” em outro além de seu tempo histórico. Por exemplo: ao falar das perdas que traz a Segunda Guerra, Drummond fala também de todas as perdas de todas as guerras, da falência humana em maior monta, de maneira que, mesmo o leitor não tendo vivido os terríveis anos da Segunda Guerra, tão profundamente cantados em *Nosso tempo*, de *A rosa do povo*, este perceba a falência e a incompletude de tudo – do tempo, das pessoas, das relações de convívio – de forma maior. Não é só a Segunda Guerra ali cantada: é o homem em sua mais completa capacidade de destruição e de afastamento, fragmentado em último grau, percebendo em tudo e em todos as consequências irreparáveis de tal momento. O tempo histórico deixa-se esvanecer e ganha universalidade podendo ser cantado em qualquer época de guerra: é antes um poema sobre as falências atemporais do que sobre uma guerra em particular.

O tema em questão é também o de *Mãos dadas*. O eu, entre seus companheiros, vive o tempo histórico da mesma Guerra, mas o poema vai além. Tanto que o eu faz questão de ressaltar: “Não serei o cantor (...) de uma história”. A questão historiográfica, de uma história específica, não é a matéria do eu, e sim o tempo em sua condição maior, proporcionando um reconhecimento do leitor neste eu, independente de ele ter uma vivência do referido período histórico.

O eu, o poeta que cantará o tempo presente nos versos de Drummond é

o fundador do ser. Assim, o que chamamos real no nosso dia-a-dia acaba por ser irreal. Pelo facto do aceno dos deuses ser, por assim dizer, incorporado pelo poeta nos alicerces da língua de um povo, talvez sem o povo ter, à partida, disso consciência, institui-se o ser na existência histórica

dos povos, insere-se neste ser uma instrução e um ser-se instruído e deposita-se nele.⁵⁴

Com isso, o poeta, como fundador do ser, não pode se prender unicamente ao relato hodierno, como mero observador das realidades à sua volta. É preciso, nos alicerces da língua, ir além de mero relatador. O ser precisa experimentar o único tempo que efetivamente existe – o presente – e o poeta utilizará da linguagem para, cantando este tempo, tecer com o ser que se identifica no eu que ali se enuncia uma relação fundadora.

O eu pode, então, se colocar em meio àqueles por quem canta e a quem se destina o canto. Em *Mão dadas*, o eu, em meio a todos, faz-se preponderante e necessário, dado que só entre os seres humanos, seus companheiros, é capaz de considerar a “enorme realidade” como vimos, elevando seu eu à condição maior de referência universalizante, graças à relação eu-nós salientada por Norbert Elias. Nessa medida, o eu, por seu canto, se faz universal. Ali, é todas as pessoas que compartilham e que percebem “a própria solidão da palavra lírica (...) pré-traçada pela sociedade individualista”, reconhecendo-se nele. Se tal universalização não ocorresse, o poeta não teria a responsabilidade que tem, já que é ele – neste eu maior em que todos ali se reconhecem – quem nos coloca na “esfera de poder da poesia”.

Por isso, como nos diz David Arrigucci Jr.

O significante inicial pode ter surgido de um achado casual de leitura, mas o poema, significante final, estabelece relações necessárias entre os termos que desdobram as denotações da palavra-chave numa nova estrutura, (...) no qual esses materiais aproveitados ressurgem, também eles, completamente mudados.⁵⁵

Assim como em *Poema de sete faces*, *Descoberta* nos traz outra metamorfose que constrói o silêncio: a polpa do fruto é o nada e o poema, que o diabo ressentido nos dá, é seu invólucro. O poema, como fruto, guarda a polpa do nada, a poesia.

⁵⁴ HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*, 1979. p. 39-40.

⁵⁵ ARRIGUCCI JR. David. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 81.

PARTE II

Interesse, pensar, saber

*A busca pelos saberes é uma busca pelo princípio, e este possui um estado de potência, de forma fundamental e original*⁵⁶.

Os textos poéticos que têm a polpa do nada e que silenciam são do *interesse*: “ou seja, ser sob, entre e no meio das coisas; estar numa coisa de permeio e junto dela assim persistir”⁵⁷. A definição de *interesse* é preciosa, pois nos coloca de forma particular diante dos textos do poeta, já que estamos em contato com uma *produção* que nos encaminhará para um *envolvimento*. Este *envolvimento* é com o substrato pensável do mundo onde os poemas de Drummond nos colocam de *permeio*, envolvidos nas densidades *pensáveis*.

Adotamos aqui o *pensável* como o que “dá a pensar”. A partir de si mesmo, ele, o *pensável*, fala-nos de modo tal que nós nos voltamos para ele – e na verdade, pensando. O *pensável* de modo algum é proposto pelo ser. Ele jamais se funda no fato de que este o representa. O *pensável* “dá a pensar”. Ele dá o que ele tem em si e tem o que ele próprio é⁵⁸.

Em seus poemas, o *interessado* Drummond debruça-se sobre o pensar, *envolvendo-nos* em um constantemente exercício de *aprender*.⁵⁹

Tudo é *pensável* nos poemas drummondianos, pois pode tratar de tudo o que *interessa*: o ser, o mundo, o outro, o estar-no-mundo, o amor, a morte, o nada; em suma, tudo o que é, em algum momento, *saber*. Saber como o mais originário que qualquer tipo de “conhecimento” ou de “vontade”. Saber é, pois, o único que pode ser afinado pelas tonalidades afetivas fundamentais e não tem nada em comum com “consciência”, dado que esta se mantém total e exclusivamente no aceno de primeiro plano da relação sujeito-objeto e pressupõe o homem como animal pensante que se tornou sujeito.⁶⁰

⁵⁶ HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*. 1979. p. 11.

⁵⁷ _____, “O que quer dizer pensar?”. 2008. p. 113.

⁵⁸ _____. _____ . p. 113-114.

⁵⁹ O “homem aprende à medida que traz todos os seus afazeres e desfazeres para a correspondência com isso que a ele é dito de modo essencial”. _____ . p. 112.

⁶⁰ _____. *Meditação*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 113.

Os poemas são uma busca de saber ultrapassando a mera “consciência” e mergulhando-nos profundamente nas tonalidades afetivas fundamentais, nas *potências*, de forma *interessada* e *aprendendo*; ou seja, os textos são um *caminho* para aquilo que efetivamente se revelará com o saber: de que nele, como diz Heidegger em versos de um poema, “Sapientes em verdade nunca *somos*,/ mas no saber entes, /questionando para além de nós/ a clareira do Ser⁶¹”⁶².

A busca é fundamental e inicia-se com o questionar. Questionando, o poeta caminhará rumo a ele não para detê-lo – uma vez que nunca *somos* sapientes –, mas buscando o Ser no saber. Isso faz com que analisemos seus poemas como questionamentos interessados e envolvidos no pensável que se dissolve, rizomático, em praticamente todos os seus textos poéticos.

É importante deixar claro que os poemas de Drummond são do *interesse* e não “interessantes”, dado que o “interessante faz com que, no instante seguinte, já estejamos indiferentes e mesmo dispersos em alguma outra coisa que, por sua vez, tampouco nos diz respeito quanto a anterior”⁶³. Por isso, tanto o corpo, como o viver, o amor, o nada e as demais potências pensadas pelo poeta são *interesses* porque sempre retornam, são constantes, mesmo sem resposta.

Esclarecida a sutil diferença (de grande importância) é possível analisar como seus poemas nos fazem entrar na “esfera de poder da poesia”. Pensamos aqui tal “esfera de poder” como um *lugar*.

A palavra “lugar” significa originalmente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com o seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência.⁶⁴

Sendo a “esfera de poder da poesia” *lugar* para onde converge, preserva-se e se desenvolve aquilo que nele se encontra, penetrar nela é percorrer um *caminho*, que

⁶¹ Há uma discordância entre os tradutores de Heidegger acerca da tradução dos termos *Seyn* e *Sein*. A maioria escolhe para *Seyn* a tradução *Ser* e *Sein*, *ser*. Excepcionalmente na edição desta citação, a tradução de *Seyn* e *Sein* fica respectivamente *seer* e *ser*. Em respeito à maioria das traduções e por uma questão de uniformidade de conceitos utilizados no decorrer do trabalho, manteremos as duas formas primeiramente expostas – *Ser* e *ser*, quando citadas direta ou indiretamente, ficando claro que há diferença apenas na edição supracitada.

⁶² HEIDEGGER. *Meditação*. 2010. p. 13.

⁶³ _____. “O que quer dizer pensar?”. 2008. p. 113.

⁶⁴ _____. *A caminho da linguagem*. 2003. p. 27.

será feito via poema. Este passa então a ser aquilo que nos levará para o *lugar* das *potências*, onde tudo o que o poeta dispõe para a sua *produção* está envolvido e preservado e que, da mesma maneira, sempre preservará.

os caminhos do pensamento guardam consigo o mistério de podermos caminhá-los para frente e para trás, trazem até o mistério de o caminho para trás nos levar para frente.⁶⁵

Neste caso, o poema passa então a ser um duplo: o *caminho* para a “esfera de poder da poesia” e a efetivação do que se preserva lá. A poesia contida nele permanece de forma silenciosa, graças à sua condição de potência, e isso propicia a efetivação do poema. Este nos levará ao contato com as demais potências existentes na “esfera de poder”.

Qualquer poeta, a partir de tais pressupostos, passa a ser figura importante em todo o processo, pois é ele que, indo ao *lugar* da poesia, efetivará o poema.

Todo grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede pela intensidade com que está entregue a essa única poesia a ponto de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético.

A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez. Do lugar da poesia emerge a onda que a cada vez se movimenta o dizer como uma saga poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que toda a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem da poesia sempre mais velada. Como fonte da onda em movimento, o lugar da poesia abriga a essência velada do que a representação estética e metafísica apreende de imediato com o ritmo.

Como essa única poesia está sempre impronunciada, só podemos fazer uma colocação acerca de seu lugar, quando tentamos mostrar o lugar a partir do que se diz em cada poema isolado. Cada poema necessita assim de um esclarecimento. O esclarecimento deixa brilhar como numa primeira vez o clarim da claridade que transluz no que se diz poeticamente.⁶⁶

Cada poema de Drummond, então, é um fragmento da sua impronunciável poesia e seu conjunto analisado, pensado, encaminha-nos para a *potência* existente no *lugar* onde se converge, de forma velada, tudo o que o poeta diz, de maneira criativa, fundadora, fundamental e *produtora*. Como *potência* e como *lugar*, a poesia é força criadora, plena de virtualidades. Nela, o poeta consegue vislumbrar, via poema, seu meio de pensar o mundo, o ser e as demais potências que o cercam. Isso faz da poesia um *princípio*: *lugar* maior de onde o poeta sempre torna a

⁶⁵ HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*. 2003. p. 81.

⁶⁶ _____. _____. 2003. p. 28.

começar. Só podemos começar algo se há *princípio*, mas começar muita coisa não significa chegar a vislumbrar um *princípio*, pois o *começo* é sempre e constantemente deixado para trás na continuação dos acontecimentos. Só o *princípio* está constantemente presente e evidencia-se primeiramente por entre os acontecimentos e só no fim destes está plenamente presente.⁶⁷

Por estar presente, como *princípio*, a poesia é *pensável* nos poemas – começos. Como as demais *potências*, o ser pode, a todo momento, estar em seu *lugar* e vislumbrá-las. O *lugar* para onde o poeta converge todas as demais *potências* buscando criar é a poesia, e é nela que, de forma impronunciável, irá pensá-las. Este *lugar* também passa a ser um dos *interesses* do poeta, pois é através e por ele que, de forma mais profunda, o ser pode pensar poeticamente.

Em *Poesia*, tal pensamento se processa.

POESIA

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.

5 Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.⁶⁸

O eu, mergulhado no tempo do pensamento de um verso, buscando-o em sua interioridade, percebe a sua vibração e a sua inquietude e nota que, independente de sua escrita, de sua voz, a poesia que envolve o momento (a potência em que está mergulhado o eu na busca pelo verso inquietante) perpetua-se, reverbera. A potência da poesia no poema acima não está, pois, na escrita ou na efetivação do texto, e sim na busca pelo verso que se concentra todo na “esfera de poder da poesia”, inundando a vida inteira do eu, derramando-se sobre ele.

Logo, o poema e a busca pelo verso na interioridade da “esfera de poder” é que trazem “a poesia deste momento”. O eu estabelece contato com a poesia em um momento e este se torna eterno. Como momento que se perpetua, e que no poema

⁶⁷ HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*. 1979. p. 11-12.

⁶⁸ AP. p. 65.

nos é dado pela sucessão dos versos marcadamente presos no presente (mesmo que o eu diga que gastou uma hora), o verso tem sua latência no instante do contato.

O tempo do verso que não sai confunde-se com do ser. Ao estar “cá dentro”, dentro do ser do poeta e por não sair no poema, está, também, no presente do ser. Este ser está constantemente no agora, embora a partir deste possa ter noção de uma temporalidade possível e contável, dividida entre o vir-a-ser e o passado.

O tempo é algo que se pode fixar um agora pontual, que é sempre diferente de dois pontos temporais, um dos quais é anterior e outro posterior. Nada nisto distingue um agora pontual de outro, sendo, enquanto agora, o possível antes de um depois, e, enquanto depois, o depois de um antes. Este tempo é continuamente igual, homogêneo. Só porque está constituído enquanto homogêneo é que o tempo é mensurável. O tempo é, assim, um desenrolar, cujos estádios se referem entre si como um antes e um depois.⁶⁹

O eu, no poema, tem noção, então, do tempo do agora do contato com o verso latente. Sabe que gastou uma hora, dando à experiência da temporalidade do presente uma coisificação possível de ser contada entre vir-a-ser e passado e de ser gasta como coisa. Por essa razão, pode o eu do poema dizer que gastou o tempo que só é o do presente e que está ligado ao verso.

Quando o eu diz “ele está cá dentro / inquieto, vivo”, transporta-nos para a intratemporalidade que concebe do contato com o agora e, simultaneamente, nos faz retornar para o tempo do ser no presente.

O instante da busca é que se perpetua. Este presente fugaz e atomizado é o que constantemente retorna em seus poemas. O tempo presente (da eternização do momento, do instante) é o do qual sempre nos desviamos e fugimos. Deleuze diz que nós nunca estamos efetivamente no presente. No puro devir e no passado, o eu constantemente foge do presente, mesmo que este seja o único e real tempo existente, reunindo e absorvendo tanto passado como futuro. O presente é aquilo que em breve se tornará passado e também será a efetivação do devir, e, logo depois do acontecimento ali processado, ele tornará a ser este movimento, de forma constante e ininterrupta, tornando-se então limite que só a linguagem pode conter. A

⁶⁹ HEIDEGGER. *Conceito de tempo*. 2008. p. 29.

linguagem opera no limite e se coloca como perpetuação do presente do qual estamos constantemente fugindo.⁷⁰

Deleuze, ao tratar do conceito de tempo, expõe que, a partir do pensamento estóico, é possível uma dupla percepção.⁷¹ A primeira é a de que

O único tempo dos corpos e estados de coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente. Mas na medida da unidade dos corpos entre si, na medida da unidade do princípio ativo e do princípio passivo, um presente cósmico envolve o universo inteiro: só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo.⁷²

A segunda é a de que

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros (...) de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer este mínimo de ser que convém ao que não é coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. (...) Não são presentes vivos, mas infinitivos: *Aion* ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente.⁷³

Ambas as temporalidades – a do agora e a dos conceitos de passado e futuro –, para Deleuze, mostram-se graças ao *acontecimento* que está sempre se esquivando do presente, mesmo que esteja sempre nele, no tempo das coisas, no *Aion* estóico. Por essa razão, explica Deleuze, Alice, nos textos de Lewis Carroll, vive o devir e o passado, mas nunca o presente. Na conversa com a Lagarta, por exemplo, Alice só sabe dizer o que ela fora até aquele momento e o que ela quer ser a partir dali. No momento mesmo da conversa, Alice não consegue responder o que ela é, por se tratar de questionamento complexo⁷⁴.

Da mesma maneira, Heidegger, ao pensar a temporalidade da presença, parte de uma dupla possibilidade de contato. O tempo do ser que está no mundo com os

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 1-12.

⁷¹ Os conceitos que Deleuze se baseia para discutir suas interpretações do tempo na obra de Lewis Carroll são a concepção de tempo platônica e a concepção estóica. Para tanto, cf. _____, séries 1 a 4. Centramo-nos aqui nas duas concepções estóicas de tempo, mais profundamente exploradas pelo pensador ao longo de seu estudo, e que acabam por também se aproximarem das que Drummond tece em seus poemas.

⁷² _____, p. 5.

⁷³ _____, 2003. p. 5-6.

⁷⁴ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009. p. 55-66.

outros e para os outros, reconhecendo entre os outros as suas relações, é o agora. Porém, uma vez que o ser cria um mundo e, com isso, uma intramundandade (graças à construção de uma circunvisão que se faz via linguagem), ele também cria subjetivamente uma temporalidade que encerra em si um vir-a-ser e um passado.

No pensamento heideggeriano, uma vez chamado a atenção para o tempo do presente, o ser sabe reconhecê-lo, mas só no momento em que a ele isso é solicitado. Se não é solicitado a dizer em que tempo está, ele sempre perceberá a circunvisão a partir de uma intratemporalidade mutante, sempre e constantemente no agora.⁷⁵

Drummond, no poema, toca em ambas as concepções, entretanto pensa um tempo mais específico: o tempo da criação poética é eterno, mais que o do ser. O momento do “estar na esfera de poder” da capacidade criadora e formadora da *poiésis* é eterno, já o tempo humano, aquém do *lugar* do poético, pode ser gasto, como coisa.

Temos, no texto, um valioso conceito de tempo: o tempo da *poiésis*, eterno, cria o mundo, funda o ser, *produz*, e o tempo do eu, subjetivo, é produto contável e pode ser partido, fragmentado, pulverizado em último grau.

Nosso tempo, de *A rosa do povo*, está repleto de exemplos:

NOSSO TEMPO

I

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.

5 A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

10 Visito os fatos, não te encontro.

⁷⁵ HEIDEGGER, *Ser e tempo*. 2008. p. 418, e _____. *Seminários de Zollikon*. 2009. p. 66-116.

Onde te ocultas, precária síntese,
 penhor de meu sono, luz
 dormindo acesa na varanda?

- 15 Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo
 sobe ao ombro para contar-me
 a cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.

- 20 As coisas talvez melhorem.
 São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
 Tenho palavras em mim buscando canal,

- 25 são roucas e duras,
 irritadas, enérgicas,
 comprimidas há tanto tempo,
 perderam o sentido, apenas querem explodir.⁷⁶

O poema, dividido em oito partes, apresenta em seu título a relação do eu com todos aqueles que irão compartilhar consigo o tempo via carga universalizante. Com isso, há um deslocamento do lugar de um eu distanciado, que veria o mundo de um ponto isolado, para o espaço dividido com todos os seres de seu tempo, como em *Mãos dadas*. Isso faz o “nós” (que aparece ao longo das partes) pôr o eu em condição irmanada com a humanidade para perceber a falta existente em tudo na relação eu-nós, imbricados ambos na complexa interação humana.

O “nosso tempo”, embasado na relação partitiva do eu, é fragmentário, fragmentado. Abre as partes I, II – “Este é tempo de divisas, / tempo de gente cortada.” – III – “E continuamos. É tempo de muletas.” – e IV – “É tempo de meio silêncio / de boca gelada e murmúrio,”. Conseqüentemente, à medida que nos apresenta as partes do tempo, o eu nos mostra as partes deste “nós” cantado nos versos – “de homens partidos”, “gente cortada”, “meio silêncio”. Tempo e pessoas estão intimamente ligados ao longo do poema. Em *Nosso tempo*, as pessoas é que preenchem o texto extenso, dando a ele foco na humanidade esfacelada, partida.

Notamos isso com mais ênfase na parte V, onde o eu vem expondo o peso da situação em que se encontram todos no tempo da fragmentação, do silêncio, da

⁷⁶ RP. 38-39.

proibição e da guerra, quando as falências humanas são deflagradas nas suas incompletudes diárias, cotidianas, mínimas. É a hora que “pressentida esmigalha-se em pó na rua”, quando as coisas são mais fortes que os homens, quando as leis não bastam. O presente é o da hora do almoço: imagem carregada de pessoas em movimento num tempo em suspensão, eternizando o presente.

V

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argêntios!

5 Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida,
mais tarde será o do amor.

10 Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa,
[evoluem.

O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e sem cheiro.
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,

15 toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.
Escuta a hora expandongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem

20 imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginavam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.

25 Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo
[ao cassino, passeio na praia,
o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,
com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,
escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,

30 errar em objetos remotos e, sob eles soterrado sem dor,

confiar-se ao que-bem-me-importa
do sono.

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
35 a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,
os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance,
40 os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
o homem feio, a mortal feiúra,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.⁷⁷

A parte inicia com a substituição dos sentidos, dando à hora um som. A hora do almoço, que paralisa a atividade de conferir a todas as coisas o ser-tempo – “É tempo de” –, é transformada em movimento das pessoas na cidade. Os seres agora são fragmentos humanos – bocas, olhos, braço, mão – e transformam o tempo de comida, de volta, de compensação em um processo mecânico e homens tornam-se máquinas, repetindo atividades habituais impensadas, cotidianas e eternas, passíveis de serem eternizadas naquele momento aiônico.

Assim como a atividade humana é repetida e constante, é também o que o eu pede como segundo elemento a se escutar: o horrível emprego do dia. A utilização do tempo em qualquer lugar ou cidade do planeta é feita da mesma forma massacrante, aniquiladora. Tudo é massacrado na última estrofe, igualmente como é partido na primeira, na segunda e na terceira.

Estrofe a estrofe, a pulverização humana caminha para o massacre maior, o do dia em todo o planeta, o do emprego do tempo gasto com a pior parte da humanidade transformada, mecanizada, utilizada como coisa sem sê-lo.

A ordem é a premissa maior do poema. Em todas as estrofes, o eu manda, a todo momento, que escutemos, mostrando a imperiosa necessidade de se perceber por outro sentido além do olhar, pois esse já não vê o negócio tomando-nos a todos, como é dito na segunda estrofe: a ordem trituradora do mundo. É insuficiente olhar a

⁷⁷ RP. p. 42-43.

cidade, tocar as pessoas que nela se movem: é preciso ouvi-las para então perceber o movimento sórdido que acomete tudo, inclusive os momentos mais íntimos do ser.

A nulidade de vontade e a transformação de tudo pelo hábito, resultante das ordens constantes que aparecem em grande monta no poema, efetiva o ser vencido. Toda a humanidade está vencida neste tempo de partidos, de fragmentos. Tudo foi derrotado pelo hábito, mais forte, a partir e fragmentar os seres, dissolvendo suas individualidades, mesclando-as na “Grande Máquina”.

O hábito, aqui, é diferente do que pensa Heidegger, ao nos dizer que *habitual* é prática oriunda do *habitar*⁷⁸, e do que diz Nietzsche, de que há no hábito uma forma prazerosa de viver, como comprovação da sabedoria de vida⁷⁹. Pensamos o hábito como a instauração da inércia⁸⁰, manifestação do poder da língua, pois, de acordo com o próprio Nietzsche no mesmo aforismo, esse “não pede reflexão”.

Partindo desse pressuposto, vale lembrar o que nos diz Barthes⁸¹. Como o semiólogo considera que a linguagem é toda a realidade e que os poderes estão nela imersos, não há um *fora* de onde seja possível combater os poderes. Uma vez não havendo fora, não há, para ninguém, liberdade. Mesmo que morram as sociedades vigentes, a língua, por sua condição de atemporalidade, de trans-socialidade e de gregarismo, mudará para manter os poderes⁸².

Neste sentido, uma vez na linguagem, estamos sujeitos aos poderes imersos nela, e o hábito é, graças à sua condição de esvaziamento da necessidade de reflexão, como aponta Nietzsche, uma das manifestações deste poder.

Barthes dirá ainda que a língua, como expressão obrigatória, como código da legislação que é a linguagem, é fascista porque nos obriga, e não porque nos proíbe. Este fascismo está presente primeiramente no falar: “Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.”⁸³. Já que o semiólogo pensa a fala diferente da tratada até aqui, inverte-se também o que ele pensa do silêncio. Se a fala sujeita, seu silêncio também o faz.

⁷⁸ HEIDEGGER. “Construir, habitar, pensar” In. _____. *Ensaio e conferências*. 2008. p. 127.

⁷⁹ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 73-74.

⁸⁰ Giddens, ao tratar da rotinização do tradicional na modernidade, diz que esta vai além da “inércia do hábito.” cf. GIDDENS, *As conseqüências da modernidade*. 1991. p. 45.

⁸¹ BARTHES. *Aula*. 1993. p. 7-29.

⁸² _____. _____. p.10-13

⁸³ _____. _____. p. 13.

Não é necessário o ato da fala para a manifestação dos poderes da língua. A manutenção gregária do hábito, por exemplo, exclui a necessidade da fala, mas está imerso na linguagem.

Para o autor de *Aula*, só há uma maneira de vencer os poderes da língua, e essa se dá via literatura, pois só é possível combater o poder de dentro deste poder. A literatura, por encerrar em si todos os saberes, é a única capaz de re-significar a língua, de produzir significados.⁸⁴

O poder massacrante do hábito em *Nosso tempo* acaba por massacrar a própria literatura na quinta parte, a única capaz de modificar a situação. O tempo em que nós estamos, o de divisas, de meio silêncio, o pesado tempo das falências é também o da má poesia, do mau romance. Mas é quando aparentemente a literatura está vencida que o poeta surge com sua função maior, de responsabilidade, para fundar o ser.

VIII

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
5 promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.

O poeta declina das responsabilidades capitalistas de manutenção da ordem massacrante do hábito. É aquele que, com seus poemas, reduz o poder da linguagem, gradativamente, de uma pedreira a um verme. Ele tem de vencer e destruir este hábito e esta falência, o peso que todas as instituições modernas nos impõem – a família, o tempo, as ordens sociais de emprego e de movimento, pensadas ao longo das partes de *Nosso tempo* – para então a tudo *re-significar*. Só o poeta é capaz de exercer tal poder.

Drummond expõe a força que tem o hábito, impondo a sua inércia, também em *Elegia 1938*, de *Sentimento do mundo*.

⁸⁴ BARTHES, *Aula*. 1993. p.16-17.

ELEGIA 1938

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
 onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
 Praticas laboriosamente os gestos universais,
 sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

- 5 Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
 e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.
 À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
 ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

- Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
 10 e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
 Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
 e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

- Caminhas entre mortos e com eles conversas
 sobre coisas do tempo e negócios do espírito.
 15 A literatura estragou as tuas melhores horas de amor.
 Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

- Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
 e adiar para outro século a felicidade coletiva.
 Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
 20 Porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.⁸⁵

No poema, todas as instâncias do hábito são colocadas. O movimento da cidade, assim como na quinta parte de *Nosso tempo*, é sempre o mesmo em qualquer tempo, dado que o eu faz questão de colocar o presente como ponto central do poema. A inércia que perpassa os versos, carregada de sua imobilidade, está na prática sem sentido do mundo caduco, na repetição dos gestos universais, nas sensações iguais de fome, falta de dinheiro e desejo sexual.

O eu é qualquer um preso à vida em qualquer cidade, vítima do hábito, das forças da língua que o oprimem, o sujeitam e o aniquilam, metaforizadas no poder de dissolução da noite, dispensando os seres de morrer.

⁸⁵ PC-SM. p. 86.

A literatura é, pois, aquela que estraga as melhores horas de amor, quebrando o sentimento sem reflexão, inerte, do costume. Com seu poder de *re-significação*, ela é a única que aparece como elemento perturbador da ordem, quebrando a rotina no poema.

Nos versos 11 e 12, o poeta nos dá um elemento importante para pensarmos o hábito: o terrível despertar o que coloca em face de indecifráveis palmeiras.

Elemento aniquilador, o hábito traz ao eu sua condição de rotina e de repetição, em um tédio que se move inerte na cidade cheia de símbolos e de emblemas estáticos e distantes, fugindo constantemente na neblina e quebrado pelo aniquilamento da noite e pelo terrível despertar. A consciência da “Grande Máquina”, poderosa por ser a fomentadora do hábito, coloca-o pequenino diante das coisas indecifráveis. O hábito faz, como em *Nosso tempo*, com que o movimento da cidade e das pessoas em qualquer cidade do mundo seja uma ordem. Poderosa, ela é capaz de estabelecer o diálogo do eu com os mortos, na estrofe seguinte, e de sofrer a quebra que traz a literatura como elemento perturbador.

Escutar a hora do almoço daquele poema é escutar toda e qualquer hora do almoço que a cidade repetirá, como uma “Grande Máquina”. O movimento pesado e inerte do hábito (assim como é cotidiano e intermitente o eterno despertar) confere à hora do almoço e à da volta a mecanicidade esvaziadora e habitual.

Em ambos os textos, o eu (seja se dirigindo ao leitor, seja se colocando em meio aos homens para pensar as fragmentações) busca elevar sua condição de forma universalizante, envolvendo-nos, fundando o ser. O eu fragmentado e multifacetado, vítima da opressão a que todos passam, repete os gestos universais na hora do almoço, na compensação. O agora de *Mãos dadas* é o de *Nosso tempo*: do eu, do poeta e daqueles que na relação eu-todos sentem a carga universalizante, suspensos na “esfera de poder”.

Ao tratar de um tempo humano, Drummond faz com que o acontecimento que ali se poetiza consagre ambos os tempos: o subjetivo, fragmentado e fragmentável, possível de ser partido entre passado e futuro (ou em mais partes), e o seu tempo eterno, do *aion*, como faz em *Poesia* – “Gastei uma hora”, “inunda minha vida inteira”. O acontecimento poético no presente do qual o eu se esquiva – já que ele diz de um tempo passado, do fragmento do dia – é o que se perpetua no ato presente do poema, cristalizando-se para consagrar o seu devir por toda a vida do eu.

Além disso, a experiência poética é o que se eterniza em seu silêncio: o verso que não sai em *Poesia*. A experiência de contato com o poético na latência da escrita de um verso que se busca é que efetivamente consubstancia o poema composto por outros versos.

A experiência poética, então, é dupla: é ao mesmo tempo a inquietação do contato com o silêncio comunicativo da linguagem (que comunica mais e se eterniza) e o da *produção* do poema. Escrito, o poema opera outra experiência com o poético: em contato com ele no presente de sua leitura, pode o leitor penetrar no momento da inquietação da primeira movimentação da experiência poética e padecer do mesmo silêncio que se eternizará.

A comunicabilidade do poema escrito traz a comunicabilidade ampla e profunda do silêncio de um verso que se busca – e que, por isso mesmo, constantemente foge, incapturável – transmutando-se em outro verso que não o primeiro, mas que, *potente*, carrega a sua “esfera de poder” e consegue envolver o leitor profundamente nela, comunicando.

O ato da leitura de um poema se dá sempre e constantemente no agora do ato de contato, em que estarão conjugadas mais de uma forma de experimentar o tempo e mais de uma experiência poética. Diante do presente da leitura, estamos em contato com o passado da escrita. Com a latência de seu silêncio no *lugar* criador e fundador da *poiésis*, vislumbramos o devir de sua eternização. Neste vislumbrar, estamos suspensos no silêncio que nos faz entrar em contato com o mais íntimo e essencial do ser. Estas experiências momentâneas e fugazes são incapturáveis e se dissolvem, aprofundando-se no silêncio potente da fala autêntica da linguagem. Para que a experiência se repita, é preciso passar por todo o momento novamente. Dada a perpetuidade do tempo e da mudança do presente que constantemente muda o ser, o momento instantâneo do contato jamais se repetirá. A tentativa de escrita do verso em *Poesia* é também a nossa tentativa de efetivação sempre que estivermos em contato com o poema.

Assim como em qualquer *potência*, é impossível que estejamos continuamente suspensos naquele instante do acontecimento, dada a sua fluidez e mutação. Vivenciado, experimentado, o momento de poesia que a busca pelo poema traz, perpetua-se como memória, inunda a vida inteira e jamais se repete no infinito. Todos os momentos de contato com o poema serão momentos em que a “poesia do momento” inundará a vida inteira do ser.

A *potência* de se propagar pela vida do ser não está na existência concreta do verso escrito, pronto e acabado. Está no seu silêncio. A latência dessa possibilidade de o verso sair é que carrega o momento de uma potência poética a qual será eterna.

O verso está na inquietude dentro de outros versos que buscam envolvê-lo para percebermos o seu silêncio, a sua vontade inquieta, viva. Impregnado de vida, suspende o eu na potência da poesia de forma irremediável e única, independentemente se será escrito. Porém, propicia outro poema que diz dele. Há versos que surgem de um verso sem palavras, inquieto, vivo. O verdadeiro e potente não aparece no poema, mas o *produz*. A *produção* dos versos a partir da potência do que está vivo, sem palavras, é tão poderosa quanto o *produto*. O poema jamais é acabado e sempre terá, latente, outro, feito de um único verso que não se materializa, mas, potente e criador, é capaz inclusive de se imortalizar sem palavras em outros que o envolvem.

O nome do poema indica a força vital do que não se materializa: a poesia, busca por um verso que é a *potência* que fará surgir tantos outros poemas como este, e tal qual permanecerão eternamente inacabados e inundando, de forma particular e universal, toda a vida daquele que o experimentar.

O poema é então, para Drummond, o deixar-viger da poesia.

O deixar-viger concerne à vigência daquilo que, na pro-dução e no pro-duzir, chega a aparecer e apresentar-se. A pro-dução conduz do encobrimento para o desencobrimento. Só se dá no sentido próprio de uma pro-dução, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega a des-encobrir-se. Este chegar repousa e oscila no processo que chamamos de desencobrimento. Para tal, os gregos possuíam a palavra *alétheia*. Os romanos, *veritas*. Nós dizemos “verdade” e a entendemos geralmente como o correto de uma representação.⁸⁶

O texto então *encobre* e *des-encobre* a potência *produtora*. No poema acima, está na potência do verso inquietante. Já que a poesia é um dos *princípios*, pois é nela que é possível *produzir* e *interessar*, a verdadeira poesia estará no estado maior de potências, no *lugar* onde é dado à palavra poder criador – *poiésis*. Esta só consegue efetivar o seu poder porque funda o ser da presença no momento do agora do ser em contato com a experiência poética via poema. Este silêncio criador e produtivo, fundador, só é possível se for o de uma *fala autêntica*, também

⁸⁶ HEIDEGGER. “A questão da técnica” In._____. *Ensaio e conferências*. 2008 p. 16.

fundadora. Este faz com que qualquer eu possa mergulhar nas palavras de forma silenciosa, *produzindo*. O silêncio (que é o findar de qualquer poema), no nada, só no momento presente do contato que com ele tecemos, funda-nos. A fala da linguagem é um estado fora do nada que nos levará para ele, no silêncio de sua *produção*, fazendo com que o ser mergulhe no mais fundo do ser-aí do indivíduo.

Para que isso seja possível, é preciso mergulhar, enquanto poeta, na *poiésis*, usar a fala autêntica da linguagem na sua máxima potência criativa para, ao silenciar com o findar do poema, suspender o ser no nada, dando a ele sua revelação através do contato com sua essência, graças ao *logos* que está inculcado na fala. Só assim o poema será a fala fundadora e fundamental da criação da *poiésis*, revelando-nos a verdade no ser. Sem essa condição, o poema não consegue suspender o ser no nada, como ser-aí do nada revelado.

Ser-aí quer dizer: estar suspenso dentro do nada.

Suspendendo-se dentro do nada, o ser-aí já sempre está além do ente em sua totalidade. Este estar além do ente designamos a transcendência. Se o ser-aí, nas raízes de sua essência, não exercesse o ato de transcender, e isto expressamos agora dizendo: se o ser-aí não estivesse suspenso previamente dentro do nada, ele jamais poderia entrar em relação com o ente e, portanto, também não consigo mesmo. Sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade.⁸⁷

Para que os poemas de Drummond possam *fundar o ser, produzir*, eles precisam, em sua “esfera de poder”, fazer com que o ser entre em suspensão no nada, para que nele possa transcender. Pensar isso é analisar até que ponto a linguagem exerce aquilo que Drummond chama de “poder de palavra e poder de silêncio”.

A questão que então se coloca é a de como e de que maneiras o poeta pode, via poema, provocar a *suspensão no nada* para tecer a relação essencial entre ser e ente, transcendendo. De que maneiras podemos entender este “estar suspenso no nada” que provoca um poema?

Se o poeta tem o *poder de fundar o ser* via seus poemas, estes têm em si algo que também faz com que o ser entre em contato com o ente, dando ao ser-aí sua transcendência, pondo-o suspenso no nada. Só esse poder traz ao poema uma capacidade profunda da *poiésis*. Se o poema não suspende o ser no nada, não cria

⁸⁷ HEIDEGGER. “O que é a metafísica”. 2000. p. 58.

profundamente uma relação entre o ser-aí e seu ente e não provoca nele a transcendência fundamental da qual ele carece para mergulhar no seu mais íntimo.

Só a poesia é capaz de fazer com que o ser entre em contato com o que há de mais fundo do ser-aí do indivíduo, já que

A poesia não é nenhum jogo, a relação com ela não é o descanso jocoso que faz com que uma pessoa se esqueça de si própria, mas o despertar e a concentração da essência mais íntima do indivíduo, pela qual ele recua ao fundo do ser-aí.⁸⁸

Sem a suspensão no nada, o ser não estabelece este contato e não transcende, logo, a poesia não *produz* e não *funda o ser*. Neste sentido, o poema possui uma carga poderosa de negação e de silêncio. Não basta ao poema dizer, como em *Poesia*, que o verso “não quer sair”, numa relação direta entre significante e significado. O verso *produtor*, que não sai, diz *nada*. Ao dizer *nada*, pode pôr o eu em suspensão, fazendo com que o ser se volte para o que há de mais íntimo no indivíduo.

A problemática, é claro, não se resolve de forma tão simples. Não basta dizer quem em *Poesia* o verso que não sai diz *nada*. É preciso dizer que a poesia carrega o poema de uma negação que diz *nada*. Este dizer *nada* é que fará com que o ser entre no seu mais íntimo. Ora, o problema é que o poema diz. Se ele não dissesse, não seria um poema. Como então o que diz tem que dizer *nada* para pôr o ente em suspensão?

Para exercer tal façanha, o poema tem que provocar uma angústia. Só assim podemos estar suspensos no nada. Desta forma, a poesia pode dizer nada no poema, mergulhando-nos no silêncio e nos suspendendo. É disso que fala o poema *Procura da poesia* de Drummond: para se mergulhar no nada e angustiar-se de forma tranquila, é preciso, antes, que tudo perca a dicção do “é” e que, ao silenciar, ao findar a sua dicção, possa *fundar* o ser.

No poema, dando ao canto um “não é”, o eu confere a ele um poder próprio de dizer *nada* na esfera de “poder da poesia”, comunicando profundamente.

PROCURA DA POESIA

Não faça versos sobre acontecimentos.

⁸⁸ HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*. 1979. p. 15.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.

- 5 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
são indiferentes.

- 10 Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.

- 15 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de
[espuma.

O canto não é a natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

- 20 elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,

não indagues. Não percas tempo em mentir.

Não te aborreças.

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,

- 25 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas

tua sepultada e merencória infância.

Não osciles entre o espelho e a

- 30 memória em dissipação.

Que se dissipou, não era poesia.

Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.

- 35 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,

- há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
- 40 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
- 45 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.
- 50 Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível que lhe deres:
- 55 Trouxeste a chave?
- Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 60 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.⁸⁹

Temos um poema em dois grandes blocos. O primeiro, em que o eu desmistifica qualquer imagem romântica de construção de poemas. Nega qualquer poema que se faça a partir da experiência, da vivência, da subjetividade do poeta, qualquer verso que seja falação⁹⁰. Fazer poemas, portanto, não é representar o mundo que o poeta vê e experimenta. Não é sua memória, seu lugar de origem, seus medos e vivências. Muito menos os seus pensamentos e seus sentimentos.

As negações sequenciais que refutam os ideais românticos de poema acabam por esvaziar o termo e a condição de um fazer poético, deslocando, tanto um quanto outro, de seus lugares na falação. As negações só terminam na sexta estrofe, onde o eu faz questão de pulverizar qualquer imagem de poema, de poesia e de poeta,

⁸⁹ RP. p. 24-26.

⁹⁰ O conceito de falação está em HEIDEGGER. *Ser e tempo*. 2008. p. 231 § 31.

ainda possíveis de existir em quem se pretende ao ofício. Mas, na terceira estrofe, o eu começa a mostrar a sua diferença entre o fazer poético embasado na experimentação – o que não é, para o eu *fazer poemas* – e a ideia de autêntica poesia: “A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto.”

A falação e os elementos descartados pelo eu na sua *doutrinae poeticae* estão distantes do que é a poesia. A significação de todas as coisas em poesia é *nada*, como o poeta diz com clareza no extenso verso 18. Por isso, a poesia *elide sujeito e objeto*. *Nada* deve significar em poesia.

O distanciamento dado na terceira estrofe é crucial. O *tirar* – “não *tires* poesia das coisas” – não só reforça o conjunto de negativas que o eu nos apresenta nas três estrofes anteriores (e que nos apresentará até a sexta estrofe), mas encaminha-nos para um lugar diferente para, nele, pensarmos a escrita dos poemas, a poesia e o papel do poeta.

Sem tirar das coisas seus poemas, sem fazê-los, o poeta perde o seu papel de *produtor*, de criador e, então, não é aquele que *tira* seus poemas do mundo: é quem entende que a poesia está além do poeta e das coisas, e, portanto, essa suprime-os. Deslocado, o poeta precisa ser recolocado em sua verdadeira função, e é isto que empreende o eu a partir da sexta estrofe. Nela, diz da função do poeta e a primeira atitude que este precisa ter: a de penetrar de forma surda no reino das palavras. Lá, no *lugar* de suas potências, as palavras é que formam os poemas, não o poeta. Isso porque

O instante de esquecimento de si em que o sujeito submerge na linguagem não é o sacrifício dele ao ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como a própria voz. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; caso contrário a linguagem, convertida em abracadabra sagrado, cairia sob a coisificação do mesmo modo que no discurso comunicativo.⁹¹

O poder das palavras é que as faz consumirem-se e realizarem-se em palavra e silêncio. Diferente de um produtor, um criador, o poeta é vítima da criação. Assim como em *Poesia*, onde a latência do verso é a poesia do momento, aqui, o verso possui seu poder de poesia além da vontade do eu. Ele deve aceitar o poema, e não fazê-lo.

⁹¹ ADORNO. “Lírica e sociedade”. 1983. p. 199.

Com isso, Drummond reforça a ideia de que

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros, simplesmente, não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ou universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal postigo, ou seja, particular em suas várias raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano.⁹²

É então do poema, e não do poeta, a capacidade de *encobrimento* e de *des-encobrimento* a que pertence a *produção* da *poiésis*. Mergulhar surdamente no reino das palavras é atividade fundamental. Só lá será possível aceitar o poema e seu poder enquanto *produto*. É na “esfera de poder da poesia”, no nada, no reino das palavras, que os poemas existem e para onde eles nos levam.

Cumprir um “poder de silêncio” é silenciar, fazer silenciar como faz o nada. O poema só o será se cumprir esta função também. Não basta ter o poder de palavra: é preciso ter um poder de silêncio, capaz de suspender o ser no nada, mergulhando-o naquilo que ele tem de mais profundo e individual, revelando a verdade do ser. Para fazer silenciar, ele precisa de seu “poder de palavra”.

O poema tem algo a dizer. Este algo a dizer é que confere a ele o seu “poder de silêncio”, que suspenderá o ser no momento de sua experiência poética. Só assim é possível atingir a potência criadora e reveladora da verdade do ser da presença.

Todo poema que “têm algo a dizer” pode silenciar. Na sua *doutrinae poeticae*, Drummond fundamenta e estabelece onde está o poder de suspensão no nada que a poesia possui. Está expressamente “naquilo que o poema tem a dizer”. Quem fala, então, não é o eu e também não é só o que está ali em palavra. O que fala é o silêncio da poesia, no além-poema, na sua esfera de poder.

Com isso, o nada cria e funda o ser, fazendo com que se estabeleça o profundo contato ontológico necessário na suspensão momentânea do agora, o qual se eternizará, mas se apresenta irrepetível e fugaz. Diz isso Drummond em seu poema: é o verso que não sai, que diz *nada*. Só este verso pode fazer experimentar a “esfera de poder da poesia”.

⁹² ADORNO. “Lírica e sociedade”. 1983. p. 191-192.

Como “despertar” e “concentração da essência mais íntima do indivíduo”, a poesia se dá a nós em amplitude e carregada de possibilidades, criadora e *produtora*. Está além dos textos, no além-poema. Possui uma “esfera de poder” no nada e lá “pode” em estado maior, até mesmo além das vontades, criar, fundar, revelar a *alétheia*.

Isso, pois

A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar.⁹³

Nesse sentido, a poesia, com seu “poder” enquanto *produtora* faz com que o homem habite efetivamente o mundo⁹⁴.

Os versos do verdadeiro poema têm que envolver o ser e as coisa com tal potência, fazendo-nos vislumbrar a amplitude que existe em “penetrar no reino das palavras”. Graças ao poema acabado, aceito por aquele que aceitar o ofício de estabelecer o poema em sua forma “definitiva e concentrada” no espaço da coisa, da folha de papel, é que podemos notar o que e para onde nos encaminha. Só então perceberemos que ele nos leva e nos suspende no nada.

Se o “poema tem algo a dizer”, ele silencia e cumpre, portanto, suas duas funções: a de palavra e de silêncio. Silenciados, estamos no mais profundo ser-aí do indivíduo, de forma angustiada e *produtora*.

Procura da poesia não é só a postulação de que ela é *procura*, é *busca*, é *viagem* no reino produtor das palavras, eterna, ininterrupta e presente no agora do ser. É também a própria procura enquanto *produto*: possui em si o reino das palavras e nos coloca lá, em contato com as mil faces secretas delas em suas potências. O poeta nos mostra as palavras – “ermas de melodia e conceito / elas se refugiaram na noite, as palavras.” – e, ao fazê-lo, estamos no silêncio autêntico com poemas em “estado de dicionário”.

Poetizar, para Drummond, é, sobretudo, compartilhar este estado de vivência e de experiência só possível no nada, além-poema. Ao fazer com que entremos no reino das palavras, dá-nos o seu conceito de poesia – como o *lugar da potência*

⁹³ HEIDEGGER. “... poeticamente o homem habita...” In. _____. *Ensaio e conferências*. 2008. p. 169.

⁹⁴ _____. _____. p. 169.

criadora, o *lugar da poiésis*. Neste sentido, o nada não é só uma construção imagética de sua lírica.

Não podemos, dessa forma, pensar que Drummond somente poetiza o nada ou faz poemas niilistas: “Niilismo significa (...): o essencial não-pensar na essência do nada”⁹⁵. Quando Drummond se centra efetivamente em pensar a poesia, e, no silêncio de seus *produtos*, pensar o nada, fundando o ser; também não o faz de forma niilista, valorativa, como apresenta Nietzsche em *A vontade de poder*⁹⁶. O nada é questão fundamental, dado que é a “esfera de poder da poesia”. O poeta, muito mais próximo e preocupado em pensar o nada como fundamento do ser e do seu conceito de poesia, busca nele o que há de potência e tenta vislumbrá-lo como *produção* criadora e como saber.

Desta maneira, estabelece seu conceito de poema: como *produto interessado, encobre e des-encobre, produzindo*. O poema “tem algo a dizer: nada”. Se nada diz, suspende o leitor na “esfera de poder.”

Por fim, para um conceito de poesia e de poema é preciso que haja um conceito de poeta, de eu poético: é aquele que compartilha a experiência fundadora, fundamental e essencial do ser, manifestando a poesia via poema⁹⁷.

Percebemos essa diferenciação entre poema e poesia (além de o poeta nos dizer do *ser poeta*), também em *Poema que aconteceu*, de *Alguma poesia*. Novamente se operam, aqui, tanto a questão do tempo quanto o poder que ela tem sobre o verso e sobre o poeta: ambos ligados à “esfera de poder”.

POEMA QUE ACONTECEU

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
5 domingo sem fim nem começo.

⁹⁵ HEIDEGGER. *Nietzsche II*. 2007. p. 39.

⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Márcio Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 29-52.

⁹⁷ O termo “manifestar poesia” é usado pelo poeta em sua última entrevista, concedida por telefone a Geneton Moraes Neto. Quando perguntado como se sentia ao ser chamado de poeta maior, respondeu: “não sei qual é o maior poeta brasileiro de hoje nem de ontem. Para mim, não há maiores poetas. Há poetas. E cada poeta é diferente dos outros. Se não for diferente e se não transmitir uma forma particular e uma maneira especial de sentir, ver e manifestar poesia, ele não é poeta”. Cf. MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 39.

A mão que escreve este poema
 não sabe que está escrevendo
 mas é possível que se soubesse
 nem ligasse.⁹⁸

Mais do que mera “máquina de escrever versos”⁹⁹, o poeta, no poema – a mão que não sabe que escreve os versos – é aquele que se enquadra na definição heideggeriana de que

Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.¹⁰⁰

O poeta, mergulhado no tempo presente da experiência poética de um domingo sem fim nem começo, em suspensão – de vontades, de falas, de problemas –, faz a obra de arte, o poema, independente de intencionalidade, mas consagra assim aquele agora a um momento artístico, dando a ele caráter de arte. É ao mesmo tempo, mais uma vez, o tempo passado da suspensão e do momento da escrita, do acontecimento, e também o tempo de sua perpetuação e de sua experimentação. O ato de leitura nos faz regressar, no presente do contato com o texto poético, ao passado de sua escrita. A mão escreve no momento em que lemos o texto – já que assim nos aponta o poeta no poema. É neste presente que estamos mais uma vez em contato com intratemporalidade do ser.

Isso porque o tempo em que o poema se processa – o presente *aiônico*, maior, que dissolve as barreiras do tempo humano do dia – é provocado pelo tédio.

⁹⁸ AP. p. 51.

⁹⁹ A propósito deste poema, diz John Gledson: “A composição do poema é involuntária, sendo dito nos dois versos finais que, se a mão fosse consciente o bastante para perceber que estava escrevendo, ainda assim não saberia *o que* escrevia. (...) O poeta se reduz, por enquanto, a uma máquina de escrever versos, coisa que superficialmente lembra o escrever automático dos surrealistas, mas que, no caso, não resulta da liberdade, senão da necessidade.” Cf. GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Trad. do autor. São Paulo: Duas cidades, 1981. p. 81.

¹⁰⁰ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*. 1990. p. 11.

Sentimos o tédio quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de o sabermos ou imaginar o que sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos.¹⁰¹

O tédio é outra situação em que percebemos o nada. Também no tédio estamos no tempo do agora: não é possível esperar pelo tédio, da mesma maneira que não é possível memorá-lo. Como sensação presente, o tédio não precisa de solidão para que se manifeste. Em situação em que os acontecimentos cessem ou em meio a uma movimentada agitação, pode o ser estar no *nada* do tédio¹⁰². Este nos incomoda basicamente porque, nele, *nada* se dá. Esta sensação do nada é que, em certa medida, nos restitui a mesma tranquilidade que traz a angústia.

O eu, no domingo em que nada acontece, numa vida sem problemas, num mundo que parou e que homens calaram a falação, está no nada. É dele que surge o “grande feito”: o poema.

A “mão que escreve”, desinteressada e sem saber, não é meramente máquina pela qual nasce a arte em um eu que não sabe que a faz. É antes a mão a qual se consagra como tal graças à obra de arte que faz e ao poema que dá a ela essa condição de neutralidade, apresentando, em seu interior, o artista. A poesia, em sua esfera de poder, faz surgir o poema e o artista, o poeta no nada, eternizando-os. Ambos, frutos da arte: a poesia em sua condição máxima de *potência*.

O poema é a suspensão do domingo sem fim nem começo, da vida, do mundo e de tudo ao redor do eu: é o profundo tédio quem traz a ignorância do poeta, o qual não sabe o que faz. Não sabe e nem imagina, pois qualquer um dos dois não é “mais que a expressão da nossa superficialidade ou distração”, e é também o eu, pois traz em si a mão que, mesmo desinteressada, compõe o texto. É este que dá à mão a sua condição de escrever, trazendo-a, como *produto* artístico. Além-poema, estamos também na suspensão de um tempo de um domingo que se faz presente no momento de sua leitura, com tédio. Estamos igualmente sem as vontades.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 2009. p. 145.

¹⁰² Ao explicar o tédio, Heidegger expôs duas situações díspares: a do que surge como resultado do isolamento momentâneo do ser-aí, como à espera de um trem em uma estação em que *nada* acontece, e numa festa, em que o movimento social não impede que *nada* nos altere. Por essa abertura que dá o tédio a duas formas de estarmos suspensos no nada – é no tédio que nada acontece e nada nos altera – que aqui pensamos o do domingo como outra manifestação, dentro do poema, da carga de *nada* silenciosa que tem a poesia. Sobre o tédio, cf. HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

Suspensos, a mão surge como elemento que concretiza a união e o afastamento que temos do momento de suspensão. Ela traz o poema de novo a sua condição de texto longe do leitor – dada aí pela terceira pessoa, diferente de um eu – mas é ela também que nos transporta para a suspensão, pois escreve os versos.

Somos suspensos juntamente com o eu no poema. O domingo *é agora e está* sem fim nem começo. Uma vez poema, o domingo perde o seu poder de tempo da intratemporalidade (tempo que se pode gastar), como Drummond põe em *Poesia*, e se eterniza. Sempre será domingo sem fim nem começo no poema e a mão sempre escreve sem o saber em um presente impossível de se tornar passado. Da mesma maneira que o poema acabado será sempre o passado de sua composição e o devir de sua reverberação e de vindoura leitura. O ato, no agora, traz em si o passado e o devir e só através dele que somos transferidos para o tempo suspenso do domingo.

Trazer para o seio do poema o fazer do poeta é que nos separa do texto. O fim do verso é dado pela mão que nos devolve ao *produto*, *des-encobrendo* o que antes *encobriu*: o tempo e a suspensão no nada.

O poeta é aquele que, imerso no mundo que o rodeia, penetra no reino das palavras e, através da obra de arte, tem sua origem e somente por ela tem sua existência revelada como *alétheia*. Não é uma “máquina de escrever versos”, inconsciente e afastada do ofício, imerso em falsa inspiração. Ele é o responsável pelo surgimento da obra e só existe enquanto tal por causa dela, por isso aparece nos versos acima. Recolocado, o poeta, *interessado* com os elementos pensáveis do mundo, só o será na medida em que fizer poemas que possam “dizer *nada*” suspendendo o ser – qualquer um que entrar em contato com o texto – na “esfera de poder da poesia”.

Nas palavras de Nietzsche

O artista sabe que sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos da inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou ouvinte de forma que ela creia no brotar repentino e perfeito.¹⁰³

Tanto em *Poesia* quanto em *Poema que aconteceu* percebemos este artista que quer dar à obra de arte o tom de criação como se o poema nascesse pronto e

¹⁰³ NIETZSCHE. *Humano, demasiado humano*. 2000. p. 115.

acabado, em um instante que pode nos levar a confundir o poeta com uma “máquina de escrever versos”. O artista, consciente de seu ofício, ilude-nos com relação ao processo criativo de uma obra de arte profundamente pensada, de exercício constante no *lugar da potência*.

O mesmo artista, que aparece poetizado em *Procura da poesia* é o de *Nota social*, de *Alguma poesia*.

NOTA SOCIAL

O poeta chega na estação.

O poeta desembarca.

O poeta toma um auto.

O poeta vai para o hotel.

5 E enquanto ele faz isso
como qualquer homem da terra,
uma ovação o persegue
feito vaia.

Bandeiras

10 abrem alas.

Bandas de música. Foguetes.

Discursos. Povo de chapéu de palha.

Máquinas fotográficas assestadas.

Automóveis imóveis.

15 Bravos...

O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público

(melhoramento da atual administração)

árvore gorda, prisioneira

20 de anúncios coloridos,

árvore banal, árvore que ninguém vê
canta uma cigarra.

Canta uma cigarra que ninguém ouve
um hino que ninguém aplaude.

25 Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador

o poeta sobe

o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.¹⁰⁴

Com aguda ironia, há, no poema, a inversão de papéis entre o poeta efetivamente anunciado e a cigarra que canta. O poeta é, antes, um cargo, uma honraria pública e que encerra em si só a melancolia, como se ela fosse a base de toda a sua produção, como se estar melancólico o justificasse, além das bandeiras, dos bravos, das demonstrações de reconhecimento público. Ironicamente, quem canta nestes versos é a cigarra. Um canto sem palavras, um hino que ninguém aplaude. É essa cigarra, imperceptível aos demais da cena, que o eu reconhece como poeta, mesmo sem o dizer às claras, na falação. Diz na fala autêntica, o que dispensa a nomenclatura que a falação se utiliza de forma leviana.

Com isso, o eu nos joga em seu enigma: perceberá o poeta no texto aquele que ouvir o canto da cigarra, que ninguém ouve, o silêncio autêntico. Se não tivermos ouvido para ouvir o silêncio do canto da cigarra, seguiremos o bando que aplaude o falso poeta no poema só porque assim ele recebe a nomenclatura que a palavra da falação o dá. E se ilude também por seu estado de espírito, pois a melancolia e qualquer sentimento deve estar alheio ao poeta para que ele cante silenciosamente, como a cigarra.

O poeta é aquele que não será ovacionado, recebido, aclamado. Será o que pede a paz em *Apelo aos meus dessemelhantes em favor da paz*, ou seja, o esquecimento dos que o ovacionam e o perseguem.

A ironia do papel do poeta em *Nota social* é tão grande que o título do texto acaba por nos dar a sua importância. É um cargo *social*, uma *nota*, sem grande peso para a verdadeira poesia. Mesmo ovacionado, perde espaço para o destaque potente da cigarra que canta longe da função social de ser aplaudido, das bandeiras e dos elevadores.

Assim como nos diz Nietzsche com relação ao artista, a cigarra faz seu canto de forma acabada, a partir de uma inquietação subjetiva que não nos é dada, mas se consubstancia como pronta. O poeta que aparece transcrito nos versos não poetiza nada, em nenhum momento: não é aquele que levará às últimas consequências seu ofício.

¹⁰⁴ AP. p. 61-62.

A poesia a que ele deve se dedicar tem de surgir como o canto da cigarra, no hino potente, distante dos holofotes e dos aplausos: silencioso. Aquela que efetivamente tem fala, como em *Conclusão* de *Fazendeiro do ar*.

CONCLUSÃO

Os impactos de amor não são poesia
(tentaram ser: aspiração noturna).
A memória infantil e o outono pobre
vazam no verso de nossa urna diurna.

- 5 Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
Poesia são: coxa, fúria, cabala.

- Então, desanimamos. Adeus, tudo!
10 A mala pronta, o corpo desprendido,
resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?¹⁰⁵

Rompendo com um conceito estético, Drummond repete os mesmos exercícios que em *Poesia e Poema que aconteceu*. Porém, define-se como ressentido.

Ora, só é capaz de estabelecer o nexa entre o ser e o nada via poema aquele que re-sente. Mais do que a amargura do sentimento, é o poeta aquele capaz de sentir em repetição. Se re-sente, pode suspender na “esfera de poder”. Como em *Nota social*, por meio da nomenclatura o poeta busca ludibriar. A pergunta “tem algo a dizer”, como o faz no seu silêncio autêntico, questiona o que, anos antes em *Procura da poesia*, definiu. O poeta também não é o dono do conceito, mesmo que o formate e o consagre. O conceito de poesia, como o poeta mesmo disse é “manifestado”. Não cabe a ele dizer o que é a poesia e é isso que se dá aqui. Ele não diz o que ela é, mas ao negar-se a dizer, diz no silêncio autêntico o que deve ser dito: é de alguém o direito de dizer o que é poesia?

¹⁰⁵ PC-FA. p. 420.

Há outra discussão empreendida neste *pensar interessado*. Retomando a questão histórica da definição de poesia via Estética, Drummond põe a problemática no centro de seu pensamento mais uma vez: só a poesia tem fala.

Isto posto, só por ela podemos ter a fala autêntica que viemos tateando até aqui no pensamento poético de Drummond. A poesia é a maior fala, só ela comunica pelos seus poemas porque a faz no fundo do ser-aí do indivíduo. Dar-lhe um ente preciso e acabado é podar o poder de fala que tem o poema.

O ser poeta, re-sentido, responsável, compartilha com o todo que em seu eu se reconhece, a experiência ontológica da poesia. Esta função é sempre recolocada por Drummond.

Por isso, tratar os poemas de Drummond como os do *interesse* é pensar em textos os quais nos colocam em uma *potência* – o nada – através do que silencia de forma autêntica no poema – a poesia – para, uma vez lá, em suspensão, podermos entrar em contato com o mais íntimo de nosso ser-aí, tendo a revelação da verdade.

Para isso se processar de forma potente, os poemas *envolvem-nos* e *desenvolvem-nos*, *encobrimo* e *des-encobrimo* num constante mergulho nos elementos fundamentais do ser e é função do poeta constantemente fazer com que isso aconteça. Só assim pode ele nos *desfazer* e *refazer*. O poeta é então responsável por colocar os seres sempre em contato com os hinos que ninguém ouve, com a experiência poética, e não ser ovacionado ou aplaudido. Ser poeta, pois, é condição mortal.

Esta é a discussão empreendida em *Consideração do poema*, de Rosa do povo.

CONSIDERAÇÃO DO POEMA

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.

- 5 As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

- Uma pedra no meio do caminho
10 ou apenas um rastro, não importa.

Estes poetas são meus. De todo orgulho,
de toda a precisão se incorporam
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.

- 15 Que Neruda me dê uma gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lança entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.
- 20 Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
– Há mortos? há mercados? há doenças?
- 25 É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
- 30 boiando em tempos sujos.
- Poeta do infinito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
- 35 sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
- 40 últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.
- 45 Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa

aberta em livros, cartas e remédios.
 Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
 50 o uniforme de colégio se transformaram,
 são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
 ou recusar ao grande? Os temas passam,
 eu sei que passarão, mas tu resistes,
 55 e cresces como fogo, como casa,
 como orvalho entre dedos,
 na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,
 e te desejo e te perco, estou completo,
 60 me destino, me faço tão sublime,
 tão natural e cheio de segredos,
 tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
 o povo, meu poema, te atravessa.¹⁰⁶

O poema inicia expondo os elementos que o poeta, mergulhado no substrato pensável do mundo, dispõe-se para *encobrir* e *des-encobrir*, *envolvendo* e *desenvolvendo* o leitor no intuito de colocá-lo no *lugar* da “esfera de poder da poesia”.

Não só todas as palavras convêm ao poeta (que pode dispor delas todas), mas também os poetas que o antecederam e seus poemas. Escrever um poema é mergulhar nas palavras e carregar-se de todos os poemas e de todos os poetas que existem como uma pátria, como o eu diz no início da terceira estrofe. Irmanados com quem escreve o texto, todos os poetas que “se incorporam/ ao [seu] fatal [...] lado esquerdo” são toda a sua vida, mais que a informação leviana ou que o passar desprezioso. Intensos na produção do poema, a tradição literária é também material, como as palavras.

Além disso, a “pátria” a que se refere o eu vai além das palavras e da tradição literária, intimamente ligados. É também “qualquer homem / ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna / em qualquer estalagem, se ainda as há. – Há mortos? há mercados? há doenças? / É tudo meu.” Todos os elementos do mundo, comuns

¹⁰⁶ RP. p. 21-23.

e cotidianos, todas as potências presentes, todos os seres são substrato *pensável*, tudo é material para composição do poema, pois pode ser re-significado, ampliado, além-poema, na poesia.

O poeta que aqui se coloca é “O poeta do infinito e da matéria, / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,”, preocupa-se com o que efetivamente é infinito – o presente – e com a matéria: a *physis*. Viagem mortal, mas que é impossível de não ser começada, pois, para o eu que se faz e se outorga aqui a posição de poeta, é preciso “Saber que há tudo. E mover-se em meio / a milhões e milhões de formas raras, / secretas, duras.”. Eis aí o canto. Como o da cigarra em *Nota social*, o canto aqui é silencioso, está no lugar comum, entre os homens.

Não há fuga para aquele que se põe a fazer poemas, este tipo de poemas que viemos tratando até o momento. Porém, a resistência e a perpetuidade deles estão em seu poder de poesia, que, como lâmina, como povo, atravessa seu leitor. Só é possível alcançar esta condição de potência se o poema atravessar e for atravessado pelo leitor, pois é por meio do poema que tanto poeta quanto texto se consubstanciam enquanto arte. Só atravessando e sendo atravessado é que o poema pode nos suspender em sua “esfera de poder”, *envolvendo-nos* e *desenvolvendo-nos*, como colocamos há pouco.

“Consideração do poema”, prossegue linha antes notada da reflexão acerca da criação poética. Quintessência da poética drummondiana até agora, o poema oferece, retrospectivamente, ao modernismo o manifesto prático de que ele carecera. (...) a consideração do poema não segue uma motivação apenas estética. E a formulação do ideal das palavras em liberdade, da primeira estrofe, se completa com os versos do final: (...) Pois, em “Consideração do poema” há um tom empolgado que retira de si parcelas significativas noutros poemas.¹⁰⁷

O ofício ganha volume. Primeiro porque o poema abre o livro *A rosa do povo* seguido de *Procura da poesia*, onde o poeta delimita com clareza a diferença entre poema e poesia. Em segundo, porque, em ambos os textos, o eu expõe o ofício de poeta. Em seguida, porque carrega a figura de responsabilidade: ele está na rua, entre os homens, mergulhado nas coisas e é aquele que propiciará a suspensão do ser na “esfera de poder da poesia”, fazendo-o “habitar poeticamente esta terra”, criando com o mundo uma relação de pertencimento.

¹⁰⁷ COSTA LIMA, Luiz. *Drummond: as metamorfoses da corrosão*. In. _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 299-300.

Habitar, aqui, vai além do sentido de morar.

A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual *somos* homens sobre esta terra é o *Buan*, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos. No sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir. A construção de navios, a construção de um templo produzem, ao contrário, de certo modo a sua obra. Em oposição ao cultivo, construir diz edificar. Ambos os modos de construir – construir como cultivar, em latim *colere*, *cultura*, e o construir como edificar construções, *aedificare* – estão contidos no sentido próprio de *bauen*, isto é, no habitar.¹⁰⁸

Dado que o ser só está no mundo porque traça com ele contato via linguagem, tudo o que depreendemos dele é também linguagem. Como a poesia tem um poder criador, da *poiésis*, só a ela é permitido *produzir* com a linguagem. O poeta é aquele que, imerso profundamente no mundo, “preso à vida”, fará com que o homem habite esta terra, e é quem, via poema, estabelece contato; portanto, sê-lo é “tarefa mortal”, empreendida via poema, via verso, como nos diz Calos Drummond de Andrade em *Fragilidade*, também de *A rosa do povo*.

FRAGILIDADE

Este verso, apenas um arabesco
em torno do elemento essencial – inatingível.
Fogem nuvens de verão, passam aves, navios, ondas,
e teu rosto é quase um espelho onde brinca o incerto movimento,
5 ai! já brincou, e tudo se fez imóvel, quantidades e quantidades
de sono se depositam sobre a terra esfacelada.
Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música
feita de depurações e depurações, a delicada modelagem
10 de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.¹⁰⁹

Para atravessar aquele que entra em contato com o poema, este não pode ser reducionista. Antes, o poema tem que dizer a fala autêntica e então cumprir “seu

¹⁰⁸ HEIDEGGER. “Construir, habitar, pensar”. 2008. p. 127.

¹⁰⁹ RP. p. 65.

poder de palavra e de silêncio”, ou seja, *envolver* o “elemento essencial – inatingível”, e não explicá-lo. Fazê-lo não com gradiloquência, mas de forma frágil, como um arabesco, em sua forma mínima. Arabesco, aqui, em sua dupla significação: tanto como traço, como rabisco, dando-nos a condição mínima de o verso envolver o elemento que não irá reduzi-lo e sim pensá-lo, e também na sua condição de fragilidade como ornamento, como o entrelaçar de flores, de linhas, de ramagens. O verso – traço e teia num “ornamento” que entrelaça formas, elementos – deve *envolver* sem explicar, mantendo inatingível a essência, revelando-a ao ser suspenso no nada pelo silêncio autêntico do poema.

Sem o desejo de explicar, as múltiplas palavras sobem e escolhem os espíritos, os olhos, a música feita de depurações: tudo o que será entrelaçado no arabesco, também apenas um rabisco frágil, terminado como verso, abraçando “as coisas, sem reduzi-las”.

O verso pode dizer das coisas sem explicá-las. Dizer de forma potente, de maneira que os elementos levianos – nuvens de verão, aves, navios, ondas – fujam e se tornem mais do que elementos levianos. Para isso, é necessário restar o quase espelho do rosto onde brinca incerto movimento, esgotando-se na fugacidade do tempo, na impossibilidade de capturar o presente e o movimento pulsante que está em todas as coisas. Só ao verso é dado o poder de *envolvimento* e de imortalização.

Sobre o mesmo fala Drummond em *Canção amiga*, de *Novos poemas*.

CANÇÃO AMIGA

Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça,
em que todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.

5 Caminho por uma rua
que passa em muitos países.
Se não me vêem, eu vejo
e saúdo velhos amigos.

Eu distribua um segredo
10 como quem ama ou sorri.
No jeito mais natural

dois carinhos se procuram.

Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.

15 Apendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.¹¹⁰

Ao preparar o poema, o poeta o carrega de sua potência universalizante. Para que sua mãe se reconheça nele, todas as mães precisam se reconhecer. Esse, por sinal, tem que ser grandioso e silencioso como a fala sem palavras de dois olhos. Então, tem que cantar para e com todos.

Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive na densidade de sua individuação.¹¹¹

Ao preparar a canção, estabelecerá o poeta o processo de identificação a que Adorno se refere, nessa “voz da humanidade”, transformando o mundo, despertando os homens e adormecendo crianças.

A rua que passa em muitos países é mais uma marca desta relação de identificação. Este *caminho* – o poema – saúda velhos amigos. A humanidade, toda ela, é fraternalmente amiga ao caminhar dentro do poema. Se assim não fosse, o poema jamais exerceria seu “poder de silêncio”. O que envolve todos que se identificam neste caminho, nesta rua por onde caminha o poeta, é para onde ela segue: o nada, “esfera de poder da poesia”.

Neste silêncio autêntico dos dois olhos que falam, o eu distribui segredos como quem ama ou sorri, compartilhando-os. Como faz no reino das palavras em que mostra àquele que com ele empreende a viagem ao silencioso nada. Com isso, as

¹¹⁰ PC-NP. p. 231.

¹¹¹ ADORNO. “Lírica e sociedade”. 1983. p. 194.

vidas humanas universalizadas e compartilhadas no poema se eternizam, como diamante, jóia do momento do contato com o segredo da experimentação poética.

Dando a aprender, o poeta pode, via poema – sua rua – compartilhando com a humanidade ali universalizada e reconhecida, tornar outras palavras mais belas, já que as tira do silêncio autêntico do nada. Assim pode o poema “acordar os homens”.

Além de fazer despertar, na revelação que o poema provoca no silêncio comunicativo do nada em que suspende o ser, acordando-o para o que ele tem de mais íntimo, pode fazer com que os homens entrem em acordo mútuo, como amigos. Só assim é possível adormecer com e no poema de forma essencial e produtora.

Neste sentido, silenciar com o findar do poema irá nos colocar, momentaneamente, no *lugar* na linguagem em que é possível criar antes mesmo da relação de *fundo e fundamento* e das possibilidades de contato entre os seres. O silêncio buscado no fim do poema é também o dos mortos: o daqueles que não *são*, portanto, o do nada do Ser. Se não tem tal poder, não podemos lê-lo dentro de tal lógica. A palavra poética opera seu poder maior no *lugar* maior da linguagem: o nada.

PARTE III

Poesia: canção que fala como dois olhos.

A poesia funda o ser no nada, *lugar da poiésis*. Isso faz com que, uma vez lá, estejamos, momentaneamente, mortos.

O nada originário, anterior ao ser, é onde tudo dá a criar-se. Se partirmos nosso pensamento do que nos é apresentado na esfera do mito, teremos, por exemplo, o que nos diz Hesíodo na sua *Teogonia*: que o princípio, o Caos, abismo sem fundo, a desordem, é a reunião de tudo o que criará. No Caos, o nada instaura seu poder pois dissolve a possibilidade de se distinguirem elementos.

Espaço de queda, vertigem e confusão, sem fim, sem fundo. Somos apanhados por esse Abismo como por uma boca imensa e aberta que tudo tragasse numa mesma noite indistinta. Portanto, na origem há apenas esse Caos, abismo cego, noturno, ilimitado.¹¹²

O Caos, lugar onde tudo se concentra e nada pode ser delimitado, profundo e escuro, é de onde toda a ordem parte. A Terra, por sua vez, no pensamento de Jean-Pierre Vernant, será o oposto do Caos: tudo o que é originado a partir dele é seu oposto e pode ser delimitado.¹¹³

A imagem mítica do Caos grego nos oferece alguns elementos importantes para pensarmos o nada. O que nele existe é a ausência de limites e a ausência de luz. Ilimitado e escuro, profundo, reúne tudo o que de lá irá criar. Hesíodo não se detém em pensá-lo, pois o importante no mito grego (como em qualquer mito) é marcar o começo das eras. Isso supõe que é desnecessário pensar no mito o Caos, visto que ele é o que sempre existiu antes da ordem. Nada significa ao homem que, interessado em entender o seu começo, preocupa-se mais com o início das eras.

Tudo se concentra nesse Abismo que possui por única característica a queda. Nele, tudo cai. Para que estejamos então no nada originário do mito grego, é preciso cairmos nele.

Fora do nada originário, a queda profunda se desfaz. Vernant explica que uma das significações míticas para a Terra é a sua firmeza, o chão onde pisarão os

¹¹² VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 17.

¹¹³ _____, _____. p. 18-22.

homens em suas sucessivas eras. Não podemos, se vivos e na Terra, cairmos no nada e voltarmos dele mantendo a vida. Cair no Caos significa a morte absoluta, uma vez que marca o regresso ao nada originário.

Heidegger nos dá, então, uma preciosa imagem ao dizer que o ser, quando está no profundo do ser-aí do indivíduo, está suspenso. Diferente da imagem originária do nada enquanto queda, suspensos, podemos regressar, como em um salto. Se caímos no abismo sem fim do nada originário, nenhuma outra força será operada em nós a não ser a queda. Por isso, esta força é impossível de ser revertida. Retornado ao nada anterior à criação, é impossível exercer um movimento contrário. Já suspenso no nada do ser, o mundo exercerá sempre a força de nos puxar de volta para ele. Essa força que o mundo tem é a linguagem. A linguagem traz o ser de volta com sua força natural de gravidade. Por isso mesmo, não podemos estar suspensos permanentemente no nada. Se somos seres de linguagem, ela sempre exercerá sua força trazendo-nos mais uma vez para o mundo.

Este movimento pode se repetir infinitamente com o ser: ele pode, sempre que angustiado ou em tédio, suspender-se no nada. Rompida com o nada a ideia da queda, o nada do ser então não é permanente. O nada originário, o da queda, é o que envolverá como *princípio*, mas lá perderemos a linguagem, graças ao seu poder de dissolução. Sem linguagem, estamos naquilo que Heidegger chamará de *mudez*, e esta não fala nem pode dar-se a falar: não é linguagem. Por isso, o nada originário, mítico, tudo dissolve. Não há nem mundo nem ordem no Caos porque o que o organiza e o ordena no ser é a poderosa força da linguagem.

Já o nada do ser, mesmo que contenha a poderosa concentração de todos os elementos como o nada imenso, noturno e profundo que é o nada originário, pode dar-se sem necessariamente romper e/ou dissolver por completo a palavra. Como o filósofo nos diz, “o nada nos corta a palavra”, mas não as tira de nós. Corta porque nos suspende no silêncio criativo.

Na queda, não temos linguagem porque, também, lá *nada* tem limite. Já o nada do ser comunica e, por tal faculdade, cria. Desta maneira, com a pergunta angustiada, José suspendeu-se e retornou, pisando mais uma vez a firmeza do mundo restituída pela linguagem.

Então, é ela que liga o ser ao nada e lhe faz retornar da suspensão. Ademais, concede a condição de existência do ser: sou porque tenho linguagem e posso dizer que sou. Morto, perco a linguagem e caio no nada originário que tudo dissolve.

Benjamin pensa que a linguagem confere ao ser seu poder de criar como faz a divindade bíblica. O filósofo expõe que a condição criadora de Deus é a palavra em estado máximo de criação. É graças à palavra que Deus tira do nada tudo o que cria.¹¹⁴

Se antes da criação existia o nada, nele, no pensamento bíblico, também existe a palavra, assim como tudo. Mas só a palavra tem poder, enquanto fala autêntica, de fazer com que, do nada, tudo se dê. Similar à frase de Guimarães Rosa em *Tutaméia*: “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.”¹¹⁵. Partir do nada significa *ir* para o tudo. O caminho em direção ao nada é, portanto, um regresso.

Mas Benjamin nos chama a atenção para uma questão importante: Deus cria o mundo a partir do nada via palavra e cria o homem do barro, em que insufla a palavra via sopro divino.

Em toda a história da criação esta é a única passagem em que se fala de um material Criador, [criar o homem do barro] no qual este [Deus] exprime sua vontade, de resto concebida como imediatamente criadora. Nesta segunda história da criação, a criação do homem não acontece através da palavra: (...) mas sim, a este homem, (...) é aposta a *dádiva* da língua, e ele é elevado acima da natureza.¹¹⁶

Por meio da linguagem, tudo é *produzido*. Ela, então, é que cria a partir do nada. Porém, Benjamin percebe que, ao criar o homem de um material que não é a palavra e de conferir a ele uma “linguagem muda” via sopro divino, o homem é dotado do poder criador de Deus.

Na medida em que ele recebe a linguagem muda, sem nome, das coisas e a transforma no nome, em som, o homem cumpre sua tarefa. Tarefa que seria insolúvel se não fossem afins em Deus, a linguagem humana dos nomes e a linguagem das coisas sem nomes, emanadas da mesma palavra criadora que, nas coisas, se teria tornado comunicação da matéria em comunidade mágica e, no homem, linguagem do conhecimento e do nome no espírito bem-aventurado. Hamann diz: “tudo o que o homem, no princípio, ouviu, viu com os olhos... e suas mãos tocaram, era... palavra viva, porque Deus era palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da língua era tão natural, tão próxima e simples, como uma brincadeira de criança...”¹¹⁷.

¹¹⁴ BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral”. 1992. p. 200.

¹¹⁵ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 12.

¹¹⁶ BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral”. 1992. p. 186.

¹¹⁷ _____. _____. p. 190.

As duas análises são importantes para empreender tanto uma imagem mítica do nada como da criação da linguagem. A primeira criação é *palavra*. Todos os elementos que o homem conhece e que são fruto da criação são palavras vivas, em movimento. Da mesma maneira, é na linguagem pura que o homem nomeia, praticando uma segunda forma de criação: pela linguagem humana, é possível repetir o feito de Deus. Por isso, Benjamin diz que a divindade confere ao homem sua imagem e semelhança: uma vez que Deus é palavra, o homem também o é, com sua potência criadora.¹¹⁸

O que então faz com que saíamos do nada, lugar escuro que tudo concentra e que nada distingue, é a palavra criadora da linguagem, capaz de *produzir*. Neste sentido, a mesma palavra criadora silencia e é no silêncio autêntico que o ser fica suspenso no nada, indo ao íntimo do ser-aí do indivíduo.

O poema repete o poder divinal de potência: retira do nada a criação e, ao mesmo tempo, faz com que o ser se suspenda no nada criador para criar-se a si, fundando-se, e criar o mundo via palavra. Nas palavras de Drummond, isso só é possível se se mergulhar no reino das palavras, para, com o poema, envolver as coisas sem reduzi-las e poder fazer com que, assim, todos se reconheçam nele e possam acordar (em seus dois sentidos) e, por isso, adormecer. O acordar que o poema propicia está em seu duplo poder de palavra e de silêncio, que faz o ser, via linguagem silenciosa dos olhos, fundar-se. Só aí, no *lugar* da “esfera de poder da poesia”, ou seja, suspenso no nada, é que o homem pode “habitar poeticamente esta terra”.

O silêncio da fala autêntica, portanto, é o que faz com que retornemos ao lugar da criação: o nada. Regressando ao *princípio*, momentaneamente, morremos. Nesta morte momentânea, funda-se o ser que, fora do nada, graças à mutabilidade do tempo, acorda.

Quando estamos no silêncio criador do nada, estamos próximos dos mortos. É a partir desta perspectiva que Drummond escreve seus poemas sobre a morte. Quando traz no poema a questão, utilizando a memória da família e os antepassados, universaliza o contato de qualquer um com a morte via silêncio autêntico. Quando silenciamos, e somente quando o fazemos de forma autêntica, é que estamos junto aos nossos mortos.

¹¹⁸ BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral”. 1992. p. 178..

Em *Viagem na família* é este o silêncio que atravessa o poema.

VIAGEM NA FAMÍLIA

- No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
- 5 Porém, nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?
Porém nada dizia.
- Longamente caminhamos.
- 10 Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
- 15 desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.
- A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
- 20 Seus anéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.
- 25 No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
- 30 meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
35 Casamentos, hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas,
rangendo sedas na alcova.
40 Porém nada dizia.

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
45 defendidos?
Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sobra
50 prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

Vi mágoa, incompreensão
55 e mais de uma velha revolta
a dividir-nos no escuro.
A mão que não quis beijar,
o prato que me negaram,
recusa em pedir perdão.
60 Orgulho. Terror noturno.
Porém nada dizia.

Fala fala fala fala.
Puxava pelo casaco
que se desfazia em barro.
65 Pelas mãos, pelas botinas
prendia a sombra severa
e a sombra se desprendia
sem fuga nem reação.
Porém ficava calada.

70 E eram distintos silêncios
 que se entranhavam no seu.
 Era meu avô já surdo
 querendo escutar as aves
 pintadas no céu da igreja;
 75 a minha falta de amigos;
 a sua falta de beijos;
 eram nossas difíceis vidas
 e uma grande separação
 na pequena área do quarto.

80 A pequena área da vida
 me aperta contra o seu vulto,
 e nesse abraço diáfano
 é como se me queimasse
 todo de pungente amor.

85 Só hoje nos conhecermos!
 Óculos, memórias, retratos
 fluem no rio do sangue.
 As águas já não permitem
 distinguir seu rosto longe,
 90 para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava
 porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
 a família, Itabira, tudo.¹¹⁹

O poema instaura a viagem pelo passado na família do eu por um tortuoso caminho na memória, onde o fantasma do pai, encerrado em “seus distintos silêncios”, empurra o filho para o encontro mútuo e para o do eu-consigo-mesmo.

É uma sucessão de esvaziamentos. O primeiro é Itabira: um imenso deserto, onde a memória trará os acontecimentos na viagem por livros e cartas. O deserto de Itabira, *lugar* da partida: o nada. Não é mais a cidade: dissolvida por esta potência,

¹¹⁹ PC-JO. p. 110-112.

trazendo ao ser a suspensão e seu contato consigo mesmo, o eu empreende a viagem no agora com o pai em um espaço que se preencherá de imagens.

O segundo é o da noção de progressão de tempo. A partir do momento que a sombra do pai toma a mão do eu, dia e noite desaparecem. Sem a contagem do tempo em progressão, do fragmento, entrando no tempo profundo do agora, pai e filho empreendem a viagem no denso silêncio. Porém, a suspensão profunda não é imediata. À medida que atravessam os lugares e que as coisas voltam a surgir irrespiráveis e súbitas, o nada opera seu poder de dissolução.

O pai não está só calado: o fantasma está no nada originário, em um silêncio profundo. O que o fantasma denuncia é *nada* – “Porém *nada* dizia”¹²⁰. Fechando da primeira a sétima estrofe, o referido verso abre ao mesmo tempo uma postura ambígua daquele que ali se apresenta tão próximo como um ente quase palpável (na figura fantasmagórica do pai) que, mesmo perto e podendo falar, *nada* diz. O fantasma, levando o filho através de outro tempo, dissolvendo as memórias, faz isso em silêncio.

Nas sete primeiras estrofes, o fantasma do pai instaura a angústia que fará com que o filho fale: quebrando o poder de dissolução do nada e conseqüentemente provocando um profundo distanciamento entre ambos.

Até o momento, não há limites entre as experimentações de pai e filho na viagem. Ambos, no deserto de Itabira, estão em silêncio e em suspensão, a caminho do centro do problema que os separa no tempo e no espaço: o silêncio.

O verso 47 é importante porque traz ao eu uma fala, um grito. A força da imagem do grito é que nos dá o retorno da força da linguagem do filho. No deserto de Itabira, no aiônico presente (no não-dia e no não-noite), o eu tenta o primeiro salto no distanciamento para sair do nada a que lhe impele o pai em silêncio e pode perceber com mais cuidado e observar a viagem em que estava até aquele momento.

O eu, até o referido verso, está com o pai, profundamente no nada, perpassando em silêncio as imagens que aparecem sobressaltadas, confusas. O que antecede o grito é o momento de o eu olhar nos olhos do pai. Reavido o olhar, ele passará a operar na segunda parte do poema. O eu pode ver “mágoa, incompreensão”, ver o que divide pai e filho na pequena área do quarto. Porque consegue ver todos esses elementos, consegue também sentir o perdão silencioso do pai.

¹²⁰ Destaque nosso.

O verso é fisicamente o central, dividindo o texto em dois momentos. Nos versos iniciais, o silêncio autêntico impera entre o pai e o filho na viagem. Nos restantes, o eu, ao gritar, mexe no movimento do poema. A voz que sucede ao grito já não está mais no deserto de Itabira: é a recolocação do eu no universo da fala, fora do nada que configura o distanciamento entre pai e filho. É isto que faz com que o filho retorne “à pequena área do quarto”, fora do nada ali representado pelo deserto de Itabira, no fim do poema.

Em contato distante com o que advém do nada, já fora dele, o eu pode tecer o juízo que tem da viagem, patética em seu duplo sentido. *Pathos* do poema, a viagem traz ao mesmo tempo o sofrimento presente na falta de contato entre pai e filho. Distanciados, buscam uma comunicação possível. Sem o contato e sem a comunicação, temos a real efetivação do afastamento: o pai está na impossibilidade de sair do nada, já que está sem comunicação. Sem a faculdade de comunicar, está além da linguagem, fora do plano do filho.

Não porque diz nada, mas principalmente porque “*nada diz*”. A inversão é poderosa nestes versos. O que o pai pronuncia é *nada*. Logo, é profunda linguagem que de tão profunda, não comunica. O nada originário, o do pai, não comunica, portanto, não é fala.

Por isso podemos pensar a profundidade do distanciamento. O eu ainda fala, está vivo e comunica, já o pai, morto, diz o que dizem os mortos: os mortos *nada* dizem, assim como não têm rostos, como no poema *Comunhão*. Então dizemos que os mortos não têm linguagem, justificando a ausência do contato, pois

Toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam. (justiça, poesia, etc.) mas a existência da linguagem não se estende apenas por todos os domínios de manifestação espiritual do homem que, em qualquer sentido, contêm sempre língua, mas acaba por estender-se, pura e simplesmente, a tudo. Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação de seu conteúdo espiritual.¹²¹

Mesmo que o eu grite, a palavra não alcançará o pai, e é ela que o dissolve, quando, na estrofe 8, o eu repete sucessivamente a “ordem da fala”, na qual ele está imerso. Nesta mesma estrofe a sombra “ficava calada”.

¹²¹ BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral”. 1992. p. 178.

Instauram-se, até aqui, três movimentos: o eu caminha para o lugar do pai na viagem, guiado por ele, barqueiro que o leva para o nada originário. No meio do poema, quando o eu grita, ele retorna ao seu *lugar* na linguagem, e distancia-se do pai que *nada* diz. Quando exige, pela repetição da fala, que o pai fale, distintos silêncios se apresentam e a sombra fica calada.

Neste instante, a sombra volta momentaneamente ao universo da fala. Calada, pode falar e então apresenta distintos silêncios, que deixam de ser o silêncio profundo do nada originário e tornam-se os silêncios comunicativos, a outra forma de contato da linguagem. O fantasma se aproxima do filho na fala graças à ordem presente na palavra. O termo que pede o retorno do pai é criador. Só a fala é capaz de trazer os mortos de volta à vida. Só ela pode fazer com que o silêncio torne-se múltiplo, calando o fantasma. A fala, e só ela, pode romper, inclusive, momentânea e fugaz, o profundo afastamento que há entre vivos e mortos graças ao seu “poder de palavra”. O pedido do eu é mais que imperioso, é *potente* e criador.

O “poder de palavra” da repetição do termo “fala” no verso 62 impera o retorno da linguagem, com seus *fundo e fundamento*, e com sua *razão*. Isso torna capaz a reaproximação, por curto tempo, do fantasma, que pode comunicar ao filho um perdão, retornando ao nada originário depois do abraço diáfano e da compreensão. Depois disso, o fantasma pode voltar a *nada* dizer, e o poema todo silencia.

O silenciar de todo o poema é que operará em nós o “poder de silêncio” que momentaneamente nos suspenderá. Para falar do poema depois de sua conclusão, é preciso sair do nada. Mas logo após o contato, ao fim da leitura, em que o silêncio autêntico se processa, ou seja, quando silencia em nós, ele opera seu poder criador. Neste instante é que o poema nos suspende na “esfera de poder da poesia”. Só assim seremos, como José, *refeitos*.

A viagem também é deslocada: não é para um lugar, mas sim *na família* e na sua fluidez. É uma viagem em pessoas, em memórias, em sensações, uma viagem na linguagem. Neste sentido, Itabira é apenas um ponto de partida, assim como é a mala no quarto de hotel em *Assalto*, de *A rosa do povo*: de onde o tempo pode dar-se em fragmentos.

ASSALTO

No quarto de hotel

a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos.

Aqui habitei

5 mas traças conspiram
uma idade de homem
cheia de vertentes.

Roupas mudam tanto.

Éramos cinco ou seis

10 que hoje não me encontro,
clima revogado.

Uma doença grave

esse amor sem braços

e toda a carga leve

15 que súbito me arde.

No quartel do hotel

funcionam botões

chamando a mocidade

fogo, canto, livro.

20 Vem a quarteira
depositar a branca
toalha do olvido
insinuar o branco

sabão da calma.

25 A perna que pensa
outrora voava
sobre telhados.

Em copo de uísque

lesmas baratas

30 acres lembranças
enjôo de vida.

Ponho no chapéu

restos desse homem

encontrado morto
35 e do nono andar

jogo tudo fora.
A mala se fecha: o tempo
se retrai, ó concha.¹²²

O tempo é explícito em seus fragmentos. Uma vez fora da mala, é nele, no tempo, que habita o poeta. Tal imagem aprofunda e adensa o pensamento de que poeticamente “o homem habita esta terra”. Torna-se o tempo um *lugar* possível também de se habitar, pois é todo o passado fragmentado do eu. Tudo o que o eu foi até aquele momento, formando a sua subjetividade, mais aquele que ali abre a mala, apresentando-nos o lugar da habitação, é linguagem.

O eu, então, habita em vários *lugares*: no tempo, nas suas reverberações de contatos entre o vir-a-ser e o passado, em si mesmo e nos restos. Além disso, o ambiente em que a cena se desenrola é o quarto de hotel, *lugar* onde o eu também habita.

A imagem de um quarto de hotel para a representação de um lugar de habitar amarra a imagem de tempo: um hotel é um lugar em que se habita “por pouco tempo”. Ora, se o eu habita o tempo do agora, o tempo da presença, e se atenta para ele quando se depara com todos os restos do que foi, somado ao que é, onde também habita; estes dois primeiros *lugares* de habitar são também “por pouco tempo”. Não se pode habitar no tempo, criando com ele a relação de pertencimento se não se estabelecer que a sua condição é o movimento constante de seu passar. Claro que este passar só pode ser concebido subjetivamente, no amontoado de restos onde também habita o eu: na linguagem.

Habitamos, com isso (compartilhando com o eu do poema esta experiência), em dois tempos: na intratemporalidade subjetiva que nos traz, graças ao passado de todos os restos que nos compuseram, juntamente com o habitar o agora maior do tempo em que o ser está constantemente inserido, o tempo *aiônico* de que fala Deleuze.

Somado a isso, habitamos um lugar no tempo, concentrando a imagem no quarto de hotel: habitação que se dá e que se justifica graças à sua temporalidade.

¹²² RP. p. 76-77.

Todos nós, portanto, na universalização potente do poema, reconhecemo-nos no lugar da habitação do poeta. Mais do que habitar poeticamente “esta terra”, habitamos poeticamente o tempo em que permanecemos nesta terra. Habitamos, como o eu, sobretudo, o tempo.

Há no poema outro elemento: a ambiência – o quarto de hotel – generaliza e dissolve qualquer particularidade locativa. Em qualquer lugar há quartos de hotéis e todos eles se justificam pelo tempo de permanência em que uma pessoa nele se encontra. Só habitamos o tempo de um quarto de hotel. É claro que o poema nos diz também em seu silêncio: só habitamos qualquer quarto, mesmo que não sendo de hotel, ou qualquer casa, no tempo.

Sempre habitaremos o agora, mas sempre carregaremos conosco a mala de restos de nós onde guardamos os outros tempos em que habitamos. Como viajantes, estamos constantemente mudando de quartos de hotel, habitando sempre de forma diferente o tempo do agora, pois a mala sempre carregará outros restos para que os joguemos pela janela de outros quartos de hotel.

Ao abirmos a mala de nós mesmos, assim como processa o eu no poema, perceberemos o passado de nós. O tempo, posto de forma fragmentada, é o passado do eu, com os restos do homem que será jogado do nono andar, na penúltima estrofe.

Diante das traças que conspiram a idade de homem, de roupas as quais mudam tanto, o eu sabe da irrecuperabilidade do passado.

O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.¹²³

No espaço do quarto de hotel, onde o eu se defronta com seu fragmentado passado – esse tempo que sai da mala e que é onde ele habita –, botões chamam a mocidade. Ali, contrastando o eu com a mecanização, a possibilidade de trazer via máquina a mocidade transforma a condição fugaz do tempo em coisa: é possível trazê-la, como também é possível trazer fogo, canto, livro. O simples apertar de um botão traz a memória coisificada, possível de se guardar na mala, como os restos do eu são passíveis de serem lançados da janela do nono andar.

¹²³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” In. _____. *Magia e técnica, arte e política*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

Assim como a mocidade, a memória é “a branca / toalha do olvido”, a calma é “branco sabão”, a perna pensa, e antes voava. As partes humanas como as coisas, assim como o tempo, mesclados todos no movimento constante de tudo. O presente mistura tudo, dissolve fronteiras sólidas entre os seres, podendo fazer do passado coisa como sapatos, ou de toalha e sabão calma e memória.

A metáfora cria novas e potentes imagens só possíveis na esfera potente da poesia. Branca, a memória contém todas as cores de quaisquer outras memórias e a calma, branca, pode lavar e dissolver todos os outros sentimentos. Nestas duas imagens, enquanto o eu se defronta consigo mesmo, a quarteira traz o que o poeta precisa para se livrar de seus restos: o poder de agrupamento e dissolução do nada, branco e totalizador. Como em um banho, o nada pode limpar e secar o ser de seus restos, reconduzindo-o ao outro lugar das possibilidades: a liberdade operada com o lançar à janela o passado.

Depois de jogar pela janela os restos do homem, os fragmentos do tempo, a mala se fecha. O tempo então exerce sua retração.

Freud nos dirá que a soma dos restos do passado na formação do inconsciente é tão importante quanto a fluidez da mudança a que nos deparamos a todo momento no presente¹²⁴. O inconsciente freudiano é, ao mesmo tempo, os fragmentos que saem da mala drummondiana, os restos de um eu que se pode jogar fora, assim como o eu que ali joga os seus restos fora. Neste sentido, a relação que temos com o tempo passado é sempre de aparecimento e retração: é preciso que surja a noção de passado, este tempo em que iremos habitar juntamente com o agora da presença, assim como também é preciso que este tempo do passado se retraia para que as mudanças de contatos da subjetividade se efetivem no constante presente, tornando-se mais uma vez passado, enchendo a mala.

É preciosa a imagem de o tempo se retrair em concha. Guardando-se na mala, ele é o abrir de outra condição para que, depois, possa mais uma vez sair dela em fragmentos, para ser jogado fora pelo eu. O tempo da memória no poema é o passado na rememoração, dos fragmentos, assim como o agora dessa rememoração, que propiciará o retrair.

O mesmo percebemos em *Confidência do itabirano*, de *Sentimento do mundo*.

¹²⁴ Cf. FREUD. “O mal estar na civilização”. 1996. p. 78-79.

CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO

Alguns anos vivi em Itabira.

Principalmente nasci em Itabira.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.

Noventa por cento de ferro nas calçadas.

5 Oitenta por cento de ferro nas almas.

E esse alheamento que na vida é porosidade e comunicação.

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,

10 É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:

esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;¹²⁵

este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;

este couro de anta estendido no sofá da sala de visita;

15 este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.

Hoje sou funcionário público.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.

Mas como dói!¹²⁶

Assim como em *Assalto*, o eu está em contato com os fragmentos de sua formação. Os elementos que formam a sua subjetividade são o contato com tudo que teve por nascer em Itabira. Nascer no sentido lacaniano de se perceber enquanto eu e de instaurar a sua subjetividade através da relação simbólica que estabelece com o mundo circundante. É em Itabira que também se formam a vontade de amar e o hábito de sofrer, elementos que o eu traz como doce herança, legado do qual não se abdica.

¹²⁵ O texto que aparece tanto em *Sentimento do mundo* como na *Antologia* não apresenta o referido verso, colocado posteriormente pelo poeta, da maneira como aqui transcrevemos, em ocasião da gravação de seus poemas para um disco na década de 70. Na edição organizada por Silviano Santiago da *Poesia completa*, consta o referido verso, mas da seguinte maneira: “este São Benedito (...)/esta pedra de ferro”. Considerando que o organizador tenha cometido pequeno deslize, manteremos a versão que o poeta recita em áudio, que acreditamos ser a mais confiável.

¹²⁶ PC-SM. p. 68.

Na terceira estrofe, há a confrontação da memória, do passado fragmentado, com as prendas ofertadas. Mais uma vez, coisas e sentimentos se mesclam numa situação em que tudo pode ser ofertado: a pedra que traz em si, naquele presente, seu devir; o santo e o couro de anta, como a cristalização do passado criando a ponte com o presente, e a subjetividade mutante no orgulho e na cabeça baixa.

Ontem e hoje se mesclam na última estrofe. O elemento conectivo entre ambos, a efetivação desta mescla, está na fotografia da parede. Ali, diante do eu, a Itabira é eternamente aquela da memória, cristalizada no instante do registro, mas impossível de se estar nela efetivamente. O retrato, gancho entre passado e presente, está em condição próxima à dos restos da mala: é ao mesmo tempo a revelação dos fragmentos do passado (que aparecem anteriormente no poema) assim como o retraimento no presente, na impossibilidade de se tocar.

Em *Assalto, Viagem na família e Confidência do itabirano* o movimento do tempo é o mesmo. Neste último, ao começar a marcar o lugar de onde sairá o tempo em que o eu habita, Itabira torna-se a grande mala que encerrará o poema, na fotografia, retraindo o tempo do habitar em concha. Notamos também que a relação é dupla: habita o eu na *Confidência* o tempo e o lugar de forma poética, nos fragmentos do movimento em tornar-se presente, mantendo-se passado no agora de sua rememoração.

“Abarrotando o armazém do factível, onde a realidade é maior que a realidade”, a viagem em *Viagem na família* é que comunica tanto a família quanto a perenidade. O baú aberto de lembranças violentas mostra cenas momentâneas dos parentes do eu, desconexos e desorganizados, revividos no instante da viagem enquanto o guia leva o filho em silêncio pelo seu rio de sangue e de memória. Nela, mesclam-se fatos e sentimentos em patamares iguais, dissolvidos, em situações que, *propostas*, esvaziam-nas de suas factualidades. Os acontecimentos nesse texto são as marcas de divisão, nas memórias embaralhadas, daquilo que se dá no momento de rememoração e que reverberará no devir, mas no presente, são a linguagem *potente e produtora*.

A melhor imagem em *Viagem na família* que reúne essas condições de aproximação / distanciamento do eu com o fantasma do pai é o *abraço diáfano* que ambos se dão. No momento mais próximo entre os corpos, na imensa separação da pequena área do quarto, ambos estão, a um só tempo, unidos e separados. Assim

como o tempo da memória, a um só tempo presente e passado, reverberando no devir.

O reencontro com o pai faz com que as coisas voltem a existir, na força que tem o passado em se tornar agora. É claro que, no referido poema, o choque do fantasma no deserto da lembrança, no nada, é também o distante conhecimento entre pai e filho adensado pela ausência de contato via fala.

O silêncio primordial e originário dos mortos exclui uma noção de tempo como processo, pois, assim como o nada, permanece no tempo aiônico maior e infinito, constantemente agora. Se moramos na linguagem e habitamos o tempo, fazemos uso dela, concebemos o mundo circundante e podemos pensar um ser que funda-se no silêncio autêntico. O poema nos faz habitar o mundo dos vivos, da linguagem, e nos passa a pesada lição que reverberará no corpo, fundando-nos: é impossível dizer com exatidão o que se quer sem silenciar de forma potente, assim como a profunda distância ao não nos comunicarmos com os mortos, efetivamente no tempo do nada originário.

O famoso *No meio do caminho*, de *Alguma poesia*, é também mais um exemplo de tal construção dessa imagem poética do tempo.

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

- 5 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.¹²⁷

O tempo representado no poema é o passado, nas constantes repetições do verbo “*tinha*”, instauradas como *acontecimento*, reverberando no futuro, exatamente no momento de cristalização deste agora da retina.

¹²⁷ AP. p. 47.

Fugaz, o acontecimento passado só pode ser repetido na memória, e conseqüentemente na linguagem, pois temos aqui o verbo “*esquecer-se*”. O agora do acontecimento se prolonga e pode, então, repetir-se no devir infinitamente. Isso porque há no passado

uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido.¹²⁸

O acontecimento, no poema, que se dá na retina, no olhar, é fugaz no momento em que o olhar o toca, mas se condensa/integra com a realidade – nas palavras de Walter Benjamin – adquirindo “grau mais alto de atualidade”.

É “próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis.”¹²⁹ Uma vez que são muitas as relações nas proposições, Deleuze explica que há três dimensões a que muitos autores concordam.

A primeira delas é a *designação*: relação da proposição a um estado de coisas exterior.

A designação opera pela associação das próprias palavras com imagens *particulares que devem* “representar” o estado de coisas; entre todas aquelas que são associadas à palavra, tal ou tal palavra à proposição, é preciso escolher, selecionar as que correspondem ao complexo dado. A intuição designadora exprime-se então sob a forma: “é isto”, “não é isto”. (...) O que conta (...) é que certas palavras na proposição, certas partículas linguísticas, servem como formas vazias para a seleção das imagens em todo e qualquer caso, logo para a designação de cada estado de coisas: estaríamos errados se tratássemos como conceitos universais, já que são *singulares* formais, que têm o papel de puros “designantes”, ou como diz Benveniste, indicadores.¹³⁰

A segunda dimensão de proposição é a *manifestação*: o desejo e às crenças que correspondem a ela.

O desejo é a causalidade interna de uma imagem no que se refere à existência do objeto ou do estado de coisas correspondente; correlativamente, a crença é a espera deste objeto ou estado de coisas, enquanto sua existência deve ser produzida por uma causalidade eterna.¹³¹

¹²⁸ BENJAMIN, *Passagens*. 2009. p. 436

¹²⁹ DELEUZE, *A lógica do sentido*. 2003. p. 13.

¹³⁰ p. 13.

¹³¹ p. 14.

À terceira, Deleuze dá o nome de *significação* e trata-se da relação da palavra com conceitos universais ou gerais das ligações sintáticas com implicações de conceito. Nesse sentido, a *significação* se define por uma ordem de implantação conceitual em que a proposição não intervém senão como elemento de uma demonstração, no sentido mais geral do termo.

O valor lógico da significação ou demonstração assim compreendida não é mais a verdade, como o mostra o modo hipotético das implicações, mas a *condição de verdade*, o conjunto das condições sob as quais uma proposição “seria” verdadeira. A proposição condicionada ou concluída pode ser falsa, na medida em que designa atualmente um estado de coisas inexistentes ou não é verificada diretamente. A significação não fundamenta a verdade, sem tornar ao mesmo tempo o erro possível.¹³²

É importante destacar as três dimensões da proposição, dado que estamos diante de um poema sobre um acontecimento. Neste sentido, este opera nas três dimensões deleuzianas acima tratadas: é ao mesmo tempo uma *designação* – a pedra é primeiramente uma pedra –, uma *manifestação* – por estabelecer a eternidade do acontecimento – e uma *significação* – já que o transcende dando a ele condição universal de impossibilidade e de bloqueio.

O acontecimento na vida das retinas contém em si as três dimensões da proposição, criando o círculo constante a que essas se relacionam no pensamento de Deleuze¹³³. Aqui se processa um duplo: é ao mesmo tempo passado e futuro, no presente de sua condição.

o acontecimento, por conta própria, deve ter uma só e mesma modalidade, no futuro e no passado segundo os quais ele divide ao infinito sua presença. E se o acontecimento é possível no futuro e real no passado, é preciso que seja os dois ao mesmo tempo, pois ele então se divide aí ao mesmo tempo. Isto significa que ele é necessário? (...) Ora, a hipótese da necessidade repousa na aplicação do princípio de contradição à proposição que enuncia um futuro.¹³⁴

Por essa razão, divide a vida do eu em duas partes. Há um antes e um depois ao acontecimento, que concentra em si, nas três dimensões da proposição, o antes e o depois do presente quando se processa. A complexidade na mera simplicidade dos versos de *No meio do caminho* está em ser, ao mesmo tempo, uma mescla das

¹³² DELEUZE, *A lógica do sentido*. 2003. p. 15.

¹³³ _____, p. 17-18.

¹³⁴ _____, p. 36.

relações sujeito-tempo e de como este se dá com ele pela perpetuidade, via proposição, nas suas *significação, manifestação e designação*.

Assim

O acontecimento subsiste na proposição que o exprime e, ao mesmo tempo, advém às coisas em sua superfície, no exterior do ser: e é isto, como veremos, “fatal”. É próprio também do acontecimento ser dito como futuro pela proposição, mas não é menos próprio à proposição dizer o acontecimento como passado.¹³⁵

O que se processa em *No meio do caminho*, (o acontecimento que se dá carregado de potencialidades), transforma o verso central em uma chave. Vemos algo similar em *Cota Zero*, também de *Alguma poesia*.

COTA ZERO

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel?¹³⁶

O *humour* que perpassa o texto não o livra da complexidade do presente no momento da ordem. O acontecimento do parar do automóvel, naquele instante, impele para uma pergunta muito maior: “a vida parou?” Tanto macro quanto micro, misturados no ato de parar, no acontecimento, impulsionados pela ordem da palavra *Stop*, criam um questionamento amplo do momento de parar um instante que então se eterniza e é, ao mesmo tempo, passado e futuro. A ordem é o acontecimento da *proposição*, pois divide o antigo movimento da atual estagnação, reverberando em um devir.

Lembrando o que nos ensina Deleuze, em *A lógica do sentido*, “é próprio da linguagem, simultaneamente, estabelecer limites e ultrapassar os limites estabelecidos.”¹³⁷ Aqui, a palavra *Stop* estabelece o limite – o da ordem – e o ultrapassa, tornando-se outra, mais potente, capaz de levantar o questionamento sobre o que para. Da mesma maneira que a palavra “*tinha*” no poema *No meio do caminho*. A repetição da palavra tanto estabelece um limite como o potencializa e o ultrapassa. As constantes inversões de “Tinha uma pedra”, além de delimitarem a

¹³⁵ DELEUZE. *A lógica do sentido*. 2003. p. 37.

¹³⁶ AP. p.91.

¹³⁷ DELEUZE. *A lógica do sentido*. 2003. p. 9.

imagem, ampliam-na a uma multiplicidade significativa, levando-a às três dimensões da *proposição*. Deixa de ser pedra e se torna acontecimento, e por isso, amplia seu sentido.

As repetições também envolvem o acontecimento como um arabesco: explica sem reduzir a sua potência que o faz reverberar. Tudo isso de forma frágil e potente, que o dá uma atmosfera aparentemente banal. Além disso, no mesmo poema, o eu diz do que não se esquecerá, *memória*, o que inclui também o devir: *não será esquecido*, porém, não é presente.

Tem-se, então, em *No meio do caminho* três tempos: o passado, na repetição dos verbos “*tinha*”; o futuro, com o “nunca me esquecerei”, e o *Aion*¹³⁸, na memória, na condição de eternidade que o devir constante deste acontecimento passado trará. Sempre será possível reviver o acontecimento passado no futuro. Portanto, o vivido será eternamente o devir graças à sua perpetuidade na memória, o “grau mais alto de atualidade”.

O mesmo acontece com os versos do poema *Memória*, de *Claro enigma*:

MEMÓRIA

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
5 contra o sem sentido
 apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

10 Mas as coisas findas,
 muito mais que lindas,
 essas ficarão.¹³⁹

¹³⁸ DELEUZE. *A lógica do sentido*. 2003. p. 5-6.

¹³⁹ PC-CE. p. 252-253.

Há nele também a ideia de três tempos. As coisas findas, passadas, se perpetuam no eterno devir sempre que recolocadas no presente graças à memória. Mais uma vez, a mala se abre para o tempo e seus fragmentos. Para haver um devir, é preciso um passado, e o elemento de união é a memória, a linguagem, que os torna infinito, (dada a sua fugacidade), dissolvendo as barreiras no tempo da intramundandade.

Logo, retornando ao pensamento de Deleuze, quando diz que

Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo (...).¹⁴⁰

percebemos que o devir no poema – o que ficará –, graças à rememoração, furta a ideia de presente. “Nunca me esquecerei”, “essas ficarão” nos mostram de que o passado é também futuro, mas não o agora.

Outro elemento é que “as coisas tangíveis”, tocáveis, são “insensíveis” ao tato. Sentir, para o eu, está além do toque. Está na possibilidade de real contato com as coisas e o único caminho até elas (as fortes coisas, na reflexão poética que faz Drummond em *Nosso tempo*) é a busca de sua raiz no mundo via palavra, e só é possível pensá-las dentro do tempo.

Pensando-se os poemas acima, somando-se à impossibilidade de se sentir as “coisas tangíveis / (...) à palma da mão”, notamos em todos uma esquiva do presente, mas em todos há o *Aion*, que engloba a ambos. Experimentar o contato com o silêncio que os poemas nos proporcionam, suspendendo-nos no nada do ser, faz com que “as coisas tangíveis” só perpetuem se acabarem, fazendo a perpetuidade ser “grandiosa”. Heidegger diz que

“tudo o que é grandioso, só pode principiar grandiosamente. Seu princípio é até o que há de mais grandioso. (...)”

O grandioso principia grandiosamente, conserva essa sua condição pelo livre retorno da grandeza e chega também, se é grandioso, a seu fim. (...) Só o entendimento vulgar e o homem mesquinho pensam, que o grandioso, cuja duração ainda identificam com a eternidade, tem de durar sem fim.¹⁴¹

¹⁴⁰ DELEUZE. *A lógica do sentido*. 2003. p. 1.

¹⁴¹ HEIDEGGER. *Introdução à metafísica*. 1999. p. 46.

A potência da palavra é, por isso, capaz de parar a vida e de eternizá-la quando elevada à condição poética. Nos poemas de Drummond, a capacidade de eternidade está no que termina, na finitude de tudo, que acaba por fazer perpetuar. Porém, é preciso não esquecer que “O tempo / dá-se em fragmentos”.

O fato de o poeta repisar o passado – seja no “deserto de Itabira”, “no meio do caminho”, “no domingo sem fim nem começo” – não impede que ele potencialize, via memória, o agora da experiência, compartilhando-a de maneira única e irrepetível com o silenciar de todo poema.

O tempo, assim como o nada, dissolve fronteiras, impede com que haja a cristalização e a fossilização do ser. Ao dissolvê-las, Drummond nos mostra que em contato no agora – ou com os fantasmas da memória ou com os restos de nós – estamos sempre em profundo silêncio, a caminho de nos recolocarmos acordados mais uma vez em meio às fortes coisas do mundo. Não há real separação, para Drummond, nem entre homens e coisas, nem entre os tempos percebidos pelo eu, nem entre os homens.

Não há um eu sozinho no mundo, distante de tudo e não há solidão, da mesma maneira que não há como se fixar nada. Tudo, a todo momento, se dissolve: fala e silêncio, é vir-a-ser e passado.

Isto marca a importância do poema *F*, de *Lição de coisas*: o questionamento sobre a brevidade das formas, graças à fugacidade do tempo.

F

forma
forma
forma

que se esquivava
por isso mesmo viva
no morto que a procura

a cor não pousa
nem a densidade habita
nessa que antes de ser

já
deixou de ser não será
mas é

forma

festa
 15 fonte
 flama
 filme
 e não encontrar-te é nenhum desgosto
 pois abarrotas o largo armazém do factível
 20 onde a realidade é maior do que a realidade¹⁴²

F é o único poema que divide com *Isso é aquilo*¹⁴³ a parte *Palavra*, de *Lição de coisas*, e é um dos poucos poemas de Drummond intitulado por uma única letra. É o caso de *H.S.*, de *Viola de bolso*,¹⁴⁴ *HF* de *Versiprosa*¹⁴⁵. Além de *F*, o outro único poema de Drummond que terá título em uma única letra é *K*, de *A falta que ama*¹⁴⁶. Mas, em *K* não há a preocupação tão nítida com a questão da forma como em *F*, o que dá ao poema certa particularidade.

Nele os espaços, o branco, a disposição das palavras “forma” nos três primeiros versos, assim como “forma / festa / fonte / flama / filme”, contrastam com os versos longos que os sucedem/precedem. Tal disposição endossa o que o poema profundamente discute: a forma fixa, fechada, que remete ao formato da letra que o intitula. Além disso, a disposição espacial do texto busca imprimir ritmo marcadamente sincopado e alternado. Sincopado porque o texto tem suas estrofes divididas não pelo o espaço entre uma e outra, e sim pela disposição em que se encontram os versos no poema. Isso é possível de ser percebido nas duas colunas iniciais, a primeira com a sequência da palavra “forma” e, a segunda, com versos mais extensos. Os últimos, mais longos, preenchem os espaços em branco que iniciam e findam alguns versos, fechando o texto.

Na dita primeira estrofe, o peso rítmico está nas primeiras sílabas poéticas, ou seja, na primeira sílaba de “forma”. Já na segunda, os ritmos são marcados nas últimas, como em “esquiva”. Essa alternância – uma com acentos na primeira e outra na última, se repete nas quarta e quinta estrofes. A síncope rítmica é dada tanto pela disposição das palavras quanto pela a alternância rítmica entre os versos.

¹⁴² PC-LC. p. 503.

¹⁴³ PC-LP. p. 500-502

¹⁴⁴ PC-VB. p. 391.

¹⁴⁵ PC-VP. p. 533-534.

¹⁴⁶ PC-FQA. p. 692.

A repetição de “forma”, como uma batida na primeira estrofe, como evocação inicial, abre o ritmo que termina em “esquiva”, primeiro verso da estrofe seguinte.

O poema contrapõe “forma” enquanto uma imagem fixa à *forma* como uma fluidez carregada de esquivas. A fugacidade está, pois, na substância de cor e densidade incapturáveis, que se desmonta até o “não será”. O verso 4 intensifica tal fugacidade graças a sua concisão no advérbio de tempo. Isso nos dá que a forma é e *não será*, mas é “forma /festa /fonte/ flama/ filme”. O movimento está em todas as palavras, em tudo que, mesmo passível de uma delimitação, é indelimitável. O que reside no conflito entre fixo/fluído é possível de ser visto graças ao constante retorno ao silêncio, ao movimento em que o vir-a-ser tornou-se passado.

Não há, em *F*, deflagrados opostos. O movimento incessante dos pares da vida impede delimitações ou marcas. O tempo do instante do contato é *festa*: o todo indelimitável e fugaz. O poema é uma única letra e também todos os versos, e ainda o que há além deles, no além-poema. Uma “realidade maior que a realidade”, fonte que traz consigo a sua liquidez, flama que é consumível. Tudo o que consome e se esgota, como tudo.

Constante ciclo, as palavras sempre retornarão ao silêncio, criando, dessa maneira, um tipo específico de angústia: a de nunca conseguir dizer exatamente o que precisa ser dito, pois as palavras sempre retornam ao silêncio e, uma vez lá, podem significar outra multiplicidade de coisas.

Um pensamento parecido se desenvolve em *Comunhão de A falta que ama*.

COMUNHÃO

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.

Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
5 no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vestidas.

Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,

10 ficava parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranqüilo.

Notei um lugar vazio na roda.

Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados.¹⁴⁷

O poema, inicialmente, nos apresenta um tipo de impasse que nos levará ao enigma. Postos em círculo, os mortos do eu não apresentam rostos. Da mesma maneira, juntamente com isso, há também um caminho: o eu sairá do centro do círculo para ocupar uma vaga que surgirá entre os mortos, momento em que o enigma nos é apresentado: eles passam a ter rosto quando o eu ocupa o lugar deles.

No centro do círculo, o eu percebe, em distanciamento, duas condições importantes que inserem os mortos no tempo: o fato de não possuírem rostos e o de serem percebidos a partir dos detritos que os compõe, de suas roupas além da moda.

Podemos traçar com isso uma relação possível dado o lugar que ocupa o eu: pensar os mortos no poema como uma configuração da *história*, como tempo *histórico*. Costa Lima¹⁴⁸, analisando a lírica drummondiana num recorte que vai de 1930 até os textos de *Boitempo*, pensa o surgimento e o ocultamento como um “princípio-corrosão”.

o princípio-corrosão é (...) então o meio capaz de formular o histórico e de dizer da participação individual no fluxo da história. Neste sentido, ele se abre tanto para fora – para o mundo dos eventos – como para dentro – para a nomeação da memória e dos restos da família. Para fora, torna-se possível nomear a aurora, sem que o poeta houvesse de cair no tom panfletário (...). Para dentro, torna-se não menos possível realizar o primeiro de seus inúmeros retratos da família...¹⁴⁹

Embora o teórico em seu estudo faça uma relação bastante fechada entre os poemas e a condição histórica das datas de suas publicações, pondo o fora como a relação com as datas e com os acontecimentos do século XX no momento do surgimento das obras, pensamos história aqui a partir do que nos diz Benjamin¹⁵⁰: “A história é o objeto de uma construção cujo lugar é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”¹⁵¹

¹⁴⁷ PC-FQA. p. 688.

¹⁴⁸ COSTA LIMA, Luiz. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. 1989. p. 285-319.

¹⁴⁹ _____. p. 293-294.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. 1994. p. 222- 232.

¹⁵¹ _____. 1994. p. 229.

Nesse sentido, temos na figura dos mortos do poema não só um dentro, como um retrato de família. Podemos perceber também um tipo de objeto no tempo que nos é apresentado “homogêneo e vazio”: os mortos, indistintos uns dos outros, não têm rostos e estão em círculo, sem uma relação de destaque entre um e outro.

Outro elemento que nos permite pensá-los como configuração de um tipo específico de história é o fato de eles também surgirem “saturados de agoras”. Primeiramente por termos os agoras dos contatos no momento em que o eu se encontra no centro do círculo. Disso resultará o surgimento dos rostos, feito através do olhar.

O eu percebe que há um tipo de incompletude e nota o lugar de onde os membros do círculo se enunciam graças às suas roupas. Estas não são somente um caminho para pensarmos o distanciamento temporal que há entre o centro e o círculo. É um marco de discursos silenciosos. As roupas dizem no silêncio de suas épocas. Distanciados no tempo, com sua pluralidade significativa presa no silêncio, os mortos são incapazes de dizer de seus passados, o que põe os seus dizeres, tranquilos e densos, suspensos no salão.

Outro ponto é de Benjamin, no mesmo texto, dizer que “A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado.”¹⁵². Nesse sentido, as roupas, como discursos silenciosos no tempo, são a única ponte possível entre o eu e o agora dos mortos, saturando-os. O mesmo se dá com as “roupas que mudam tanto” em *Assalto*: são o salto em direção aos fragmentos passados.

Podemos dizer, com isso, que o eu, nesse primeiro momento do poema, compartilha do processo de tensões entre si e sua história, representados no texto por sua posição no centro do círculo dos mortos sem rosto. Isolados e distanciados, postos em condições diferentes, o único vínculo que possuem é a saturação de agoras de ambos, presentes em seus mútuos silêncios, pois o que os mortos dizem escusa resposta.

A partir do momento que a configuração dessa condição tanto do eu quanto dos mortos torna-se clara; dito de outra forma, quando percebemos exatamente que lugar cada um dos dois elementos do poema ocupam no espaço e no tempo, o eu

¹⁵² BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”. 1994. p. 230.

começa sua trajetória por ocupar o seu lugar entre os mortos e fazer, com isso, com que surja o enigma.

Temos dois blocos no texto, então: o primeiro momento, em que são delimitados os espaços do eu e dos mortos, e o segundo, com o deslocamento do eu para a sua comunhão com aqueles.

O caminho que processará a corrosão (que nos possibilitará pensar o poema também como resumo de um movimento que acontece nos textos poéticos de Drummond ao longo do tempo) se dá nos três versos finais, os mais densos.

Começamos por notar sua densidade por um processo de reconhecimento que o eu faz dos espaços. No primeiro momento, ele se reconhece no centro do círculo e marca os lugares de ambos. Em seguida, passa a maior parte do poema dizendo de como estavam os mortos. Depois de tentar delimitá-los das maneiras mais diversas, e de repetir no verso 8 a condição que eles apresentam – sem rostos – o eu nota um lugar entre eles.

A percepção do lugar entre os mortos é um caminho para uma dupla morte. Uma vez que eles não apresentam rostos, ainda estão presentes no tempo, mergulhados nele, à mercê de suas mudanças e contatos. A partir do momento que os apresentam, a condição pode ser pensada a partir de uma ideia de completude.

Isso porque

Em vez de aspiração e desejo de violar a banalidade comum à vida cotidiana, (...) encontramos agora a morte como a matéria da experiência. Sustentada pela duração real, a convivência com os mortos na poesia de Carlos Drummond de Andrade, excede o saudosismo da escavação do passado, à busca de lembranças consoladoras. É uma maneira oblíqua pela qual o poeta experimenta a possibilidade, intrínseca à existência de sua própria morte, e que, alheia ao sentimento de fuga da vida, depende do nexos intersubjetivo, da comunhão amorosa com os que se acham separados do tempo. Devolvendo aos mortos a humanidade que perderam, essa experiência transversa ameniza, para quem os evoca, o caráter inumano da morte, e ainda embota o seu gume de provocante mistério.¹⁵³

Devolver a humanidade que perderam os mortos é, como vimos em *Viagem na família*, devolver-lhes a capacidade de fala na linguagem, que também não aparece em *Comunhão*. O eu pode vislumbrar os mortos em círculos, mas eles falam *nada*.

O lugar dos mortos é o nada que circunda o eu, que está no centro. Do centro do nada, o eu não se comunica com eles. É preciso passar para o lugar do nada, saindo do seu envolvimento circundante.

¹⁵³ NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 241.

O nada, então, nos envolve. Estamos no centro do círculo do nada que nos funda enquanto seres-aí da presença. Em silêncio autêntico, na suspensão que a angústia ou o tédio nos fazem vislumbrá-lo, a imperiosa comunhão com os mortos se dá. A suspensão nos põe mortos e também vivos, pois não perdemos a faculdade que os mortos já não mais têm: a de comunicar. Estarmos suspensos no nada é uma maneira de, no lugar dos mortos, renascer. O renascimento que nos carregará, naquele mínimo instante em que nos envolvemos, de toda a potência criadora da linguagem.

Da mesma maneira que não temos a comunicação, não temos os rostos dos mortos, só passíveis de serem vistos ocupando o lugar deles, no nada. O eu precisa morrer para ver os mortos como iguais, precisa mergulhar profundamente na condição em que eles se inserem. É preciso dissolver, portanto, as barreiras entre um e outro para que seja possível pensar um e outro, e quando isso é possível, o poema silencia, criando outro conjunto de possibilidades.

Ao se deslocar para a borda do círculo, eu e sua história enfim fundidos sofrem ambos as mudanças do tempo, o qual os engloba num mesmo plano. Corroídos, mudados, não podemos mais saber quais são as fronteiras e como dissociá-los. Não há mais um dentro e um fora, não há mais diferença entre o centro e o círculo. Ambos são centro e círculo.

Temos, entretanto, a implacável passagem do tempo, que não perdoa nem o eu, nem os mortos. Este, ao se deslocar, faz o tempo trazer os rostos iluminados, e coloca-o entre eles. Costa Lima nos dirá, a respeito disso que

O tempo não rói apenas os mortos; rói também (ou sobretudo?) o seu sobrevivente. Dizer que o verso se destina à sua expiação seria falseá-lo. O verso diz o que não expia; que por isso sempre retorna. O verso exige algo a que se conecte; uma esperança, um sentido, um além de sua fatura. Algo entretanto que, em termos de permanência, em Drummond não se descobre.¹⁵⁴

O teórico aprofunda o pensamento comentando que Drummond tematiza a morte naquilo que vive.

Não se busca a morte com o apaziguamento senão como o que se insere no que está. (...) para o poeta Drummond, existir supõe duas faces. Na primeira, ressaltam os conflitos de que derivam os restos, cacos e projetos, fragmentos de corpos e de construções corroídas pela passagem do

¹⁵⁴ COSTA LIMA. "Drummond: as metamorfoses da corrosão". 1989. p. 308-309.

tempo. Na segunda, (...) considera-se o instante nunca visualizável do fim deste processo, o além da matéria. (...).

Verbalmente, os versos podem continuar a falar da corrosão, mas sua leitura atenta localiza uma mudança sísmica: os restos agora nomeados não apontam para nada além de si mesmos e, por isso, não assinalam senão o desgaste da morte que acompanha o que vive; morte que só cessa na palavra que a fixa.¹⁵⁵

Benedito Nunes nos dirá que

Mediada pelo convívio com os mortos, e sempre contrabalançada pela atitude de resistência ética, que se fixa na vida e nada espera além dela, a experiência da morte, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a partir de *A rosa do povo*, assimilará reflexivamente, através da experiência decepcionante do tempo e do amor, o próprio desejo de aniquilamento.¹⁵⁶

As citações acima ilustram bem o poema aqui analisado. Nitidamente posto em dois tempos – o da corrosão e do além-matéria – o eu e os mortos comungam, afinal, no poema, não a experiência da morte, mas sim a experiência da palavra, que como a morte, precisa ser vivenciada. Daí seu poder de aniquilamento.

Só é possível pensar um além-matéria na matéria primeira da palavra, *lugar* de onde o eu pode vislumbrar os rostos de seus mortos, impossíveis de serem delimitados nos detritos residuais da implacável corrosão do tempo. No além-matéria, o olhar traz os rostos como outras formas de detritos, outros restos que formaram o conjunto. O todo, a soma de tantos detritos, traz a totalidade da matéria da palavra, dos mortos na experiência vivenciada, a experiência que tenta a busca pelo saber.

A palavra é, no poema, o que nos aparece como o maior elemento, uma poética que busca o silêncio. Tanto é que, quando comungam, eu e mortos ficam no silêncio do próprio poema. Na busca, com o olhar nos apresentando os rostos dos mortos sintetizados na concisão de seus detritos e contrastando-os com a luminosidade de seus rostos, finda o verso, instaura-se o silêncio: a forma concretizada de todos os detritos. Tanto os que nos são apresentados pelos restos na primeira e mais longa parte do poema, quanto o que nos são apresentados na concisão do segundo momento.

¹⁵⁵ COSTA LIMA. "Drummond: as metamorfoses da corrosão". 1989. p. 308-309.

¹⁵⁶ NUNES, *A clave do poético*. 2009. p. 243.

Os mortos, postos como coisas a que o poeta tenta alcançar, indelimitáveis, e, depois, em outra forma de impossibilidade – como a completude e o silêncio, o círculo que não mais apresenta nenhuma vaga, mas que também não tem mais um eu central – são a maior das preocupações. O deslocar-se para o lugar dos mortos é um tipo de deslocar-se para as coisas, e uma vez em contato, no lugar delas, veem-se completudes, e não sobra mais palavra, pois as coisas não apontam nesse momento para nada além delas mesmas, retomando o que nos disse Costa Lima. Daí a concisão dos versos finais e seu silêncio.

Em impasse, os mortos nos são apresentados como caminho pelo qual Drummond seguirá o silêncio denso que paira buscando a palavra que os delimitará, e esta, enfim, é o próprio poema, que finda quando o eu vê os rostos.

É importante salientar isso. O poema não vai além, não há mais a necessidade de um saber. Assim como a salamandra que arde em chama fria em *Mineração do outro*, de *Lição de coisas*.

MINERAÇÃO DO OUTRO

Os cabelos ocultam a verdade.

Como saber, como gerir um corpo
alheio?

Os dias consumidos em sua lavra

5 significam o mesmo que estar morto.

Não o decifras, não, ao peito oferto,

mostruário de fomes enredadas,

ávidas de agressão, dormindo em concha.

Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,

10 e cada abraço tece além do braço

a teia de problemas que existir

na pele do existente vai gravando.

Viver-não, viver-sem, como viver

sem conviver, na praça de convites?

15 Onde avanço, me dou, e o que é sugado

ao mim de mim em ecos se desmembra;

nem resta mais que indício,

pelos ares lavados,
do que era amor e dor agora, é vício.

20 O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido.

Amor é compromisso

25 com algo mais terrível que amor?
– pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde, ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.¹⁵⁷

O poema já nos mostra qual o substrato pensável no título: o outro, que aqui será minerado, lavrado camada a camada. Minerando, então, o outro, o eu busca o que há nele de precioso, o ouro, mais do que a verdade ocultada pelos cabelos: o saber.

Duas questões preciosas se fazem imperiosas aqui, na concisão do título. A primeira é a colocação do outro como objeto. O outro, conjunto de subjetividades que é indispensável para a determinação do eu, como já vimos, será escamado como coisa, como uma mina. E o ato traz, no termo que o define, a lavra, a violência: qualquer mineração é um ato de violência e, conseqüentemente, de violação. Ao violar e violentar o outro, o eu busca *interessar-se* no seu substrato pensável.

A questão do corpo no poema é a primeira parte a ser lavrada. O corpo é *alheio*: isso significa que ele não é só o outro, mas também é avesso ao eu o qual pergunta como geri-lo, apontando-nos, no primeiro verso, que os cabelos ocultam a verdade. O corpo então está triplamente longe do eu: é o que oculta a verdade, é o outro e é o avesso ao eu. Isso acaba por transformá-lo num triplo enigma que está centrado no saber. Decifrar o outro, o corpo *alheio*, é trazer à tona a verdade do outro e, conseqüentemente, saber. O outro, no corpo, com o corpo, oculta a verdade e é elemento de questionamento, o que faz com que ele se apresente como substrato pensável.

Analisá-lo violentamente nesta tríplice situação, já dada de saída, é explicar sinteticamente a necessidade da lavra: só se pode *pensar* o outro, a *verdade* do

¹⁵⁷ PC-LC. p. 476.

outro – ocultada pelos cabelos –, se chegarmos ao *saber*. Para chegar ao *saber* é preciso *gerir* aquilo que é *alheio* em seus dois sentidos. A *mineração* que se processará no poema é o “deixar-viger”, a busca pela *verdade* do outro, ocultada e distanciada do eu. Pensar o outro aqui é pensar necessariamente o eu.

O ocultamento e escapismo do eu, que será apresentado ao longo do poema na sua constante incapacidade de percepção totalizante, é também prenunciada na figura do corpo que aparece como *alheio*: ele, assim como o eu, se dá no ocultamento. O outro, tanto quanto o eu, é difuso, de difícil delimitação, ocultados ambos pelos cabelos, no verso que não está ligado nem ao eu nem ao outro.

Postos os pilares do poema, o eu nos aponta um problema: o tempo. Lavrar o outro no tempo significa o mesmo que estar morto. Ora, tal busca então traz, de saída, o aniquilamento: pensar o outro, lavrá-lo na busca pelo saber, significa “o mesmo que estar morto”, sem contato efetivo com a existência, portanto, trágico. A questão esbarra na impossibilidade presente nela mesma: tal ato implica em estar em semelhante estado de morte, no nada, inalterado e imutável no fluxo contínuo que é o contato do ser com a existência.

O poema então nos apresenta em sua primeira estrofe o problema e seu maior entrave: saber o outro é atividade nefasta. Nefasta e trágica, pois há na semelhança com a morte o aniquilamento do eu e só nele é possível saber. Saber o outro é aniquilar-se nos dias depreendidos nisso: no tempo.

A negação que nos é apresentada no início da segunda estrofe – “Não o decifras” – já nos avisa que o enigma é indecifrável, mas será lavrado mesmo distante em três condições, como vimos, do eu. Indecifrável mas impossível de não se tentar decifrar, pois o peito oferto, destinatário da busca, é “mostruário de fomes enredadas / ávidas de agressão...”.

Temos em “ao peito oferto” o lugar para o qual o enigma é indecifrável, que representa ao mesmo tempo a impossibilidade do não decifrar e a vontade. As *fomes* que são mostradas pelo peito são vontades enredadas, ligadas e rizomáticas, de onde parte o enigma e para o que ele se volta. O corpo, indecifrável, é também o lugar das vontades rizomáticas, *ávidas de agressão*, violentas em seu mais alto grau, em estado de suspensão – *dormindo* – e ocultamento – *em concha*.

O mistério que nos será revelado versos a seguir é dado já na segunda estrofe: o corpo é, ao mesmo tempo, o lugar da vontade rizomática em suspensão e em

ocultamento e também o lugar de onde se parte para o contato com o outro, somadas à impossibilidade de decifração.

Surge, então, na segunda estrofe do poema, um duplo: o corpo é, ao mesmo tempo, o indecifrável outro e também o eu e as vontades rizomáticas em suspensão e ocultamento. Além disso, a mesma estrofe apresenta também outro ponto: a existência no outro é problemática e embaralhada como a teia. Uma vez posto o corpo como “teia de problemas” da existência, é preciso abandoná-lo dormindo em concha, em sua suspensão e ocultamento, e enveredar para outro caminho: o viver.

O entrave imposto pela impossibilidade de saber o corpo somado à teia de problemas, que é existir no corpo do existente pelo simples toque, faz surgir outro ponto crucial: viver inclui o contato. É impossível viver sem conviver, em espaços em que a vida como negação e a vida como ausência – “viver-não” e “viver-sem” – propiciam o convite constante e inevitável, o doar-se.

A questão inicial e central – “como saber” – só se complica, carregada que está de outros saberes. O saber maior, que buscamos – o “saber o outro” –, inclui o problema de existir nela e o da impossibilidade do contato. Se então é impossível saber o outro, geri-lo, é também impossível existir nele – mesmo pelo toque, e, sobretudo, na linguagem: tudo isso na impossibilidade da não convivência.

As questões são confusas e complementares, pois são questões fundamentais. Só existe o eu porque existe o outro e porque se convive com ele. A convivência se dá porque ambos estão no universo da linguagem comunicativa, diferente da distância impossível de comunicação entre vivos e mortos.

O que vem do outro é o que ele comunica, seja na falação ou nas falas autênticas. Saber o outro é extrapolar o limite da comunicabilidade da linguagem que nos aproxima como desconhecidos. Além disso, há a constante mutação e variação que o eu, no tempo do agora, desenvolve. Neste sentido, ser eu é ser o incapturável movimento de mutação e de memória que isso acarreta.

Além disso

O porvir está à base do compreender-se no projeto de uma possibilidade existenciária enquanto um vir-a-si, a partir da possibilidade em que a presença cada vez existe. Do ponto de vista ontológico, o porvir possibilita um ente que é de tal modo que, compreendendo, existe em seu poder-ser. O projetar-se tem por base o porvir e, conseqüentemente, não apreende, em primeiro lugar, a possibilidade projetada como tema de uma opinião, mas se

lança na possibilidade. Em compreendendo, a presença é, cada vez, como ela pode ser.¹⁵⁸

Nesse sentido, uma vez que o ser se lança no porvir, sendo no presente aquilo que é apenas um vir-a-si, este é ao mesmo tempo o presente, os futuros que são “reflexivamente organizados” e é também o exato momento de sua existência, uma vez que é o porvir vivenciado no instante em que se pensa o que pode ser, somado ao seu passado, armazenando todas essas situações ao mesmo tempo. É também impossível saber o outro porque nele se operam as mesmas flutuações que com o eu, pois “ser outro” significa “ser outro que também se nomeia a si eu”.

Tocar o outro só é possível na linguagem: o toque físico encerra uma das possibilidades comunicativas; a fala da falação, outra; a fala autêntica uma terceira, e os silêncios significativos e originários do nada, uma quarta e quinta, para ficarmos nas que discutimos até aqui. Mas nos doamos a ele, e o que nos é sugado no mais íntimo, no “ao mim de mim em ecos se desmembra”.

A pergunta ganha outro propósito: a necessidade de se saber o outro é a necessidade de amar. Ora, isso nos faz retornar novamente para a primeira estrofe: a questão de gerir o corpo alheio é também a questão fundamental do amor. Conseqüentemente, o saber é a questão primordial do amor, já que o que se tem do outro de início é o ocultamento.

A busca pelo saber, inicialmente tríplice – porque envolve o outro a ser lavrado – traz a busca da lavra: o amor. “Como saber” o outro para efetivamente amá-lo? Temos como resposta a troca impossível, em que o “mim de mim” é sugado e o toque, ao não trazer o outro, é o pior resultado: “o que era amor e dor agora, é vício”.

Tal impossibilidade faz com que o que o amor era torne-se dor e vício. O que perdura na busca é o vício pela própria busca e a dor inevitável da impossibilidade de se saber o amor, por ser impossível saber o outro. Este, impossível de ser tocado, mas que suga ao eu o seu elemento mais íntimo, um fragmento, desmembrando-o em ecos.

O resultado do amor – mesmo que não o saibamos, na sua busca nefasta – é, então, dor e vício. Perdido, o amor, se não pensado – e portanto, se não aprendido – corrobora com o enigma. Porém, este só se postula com a necessidade de se pensar o outro, o corpo e o amor. Daí a “teia de problemas.” O enigma é um

¹⁵⁸ HEIDEGGER. *Ser e tempo*. 2008. p. 423.

adentrar em um labirinto: é *teia*, é *rede*, é o *desmembrar-se em ecos*, chegando-se à única e palpável ideia: “O corpo em si, mistério: o nu, cortina / de outro corpo, jamais apreendido,”.

A única possibilidade de saber o corpo alheio, e também o amor, é a impossibilidade de sabê-lo. O que sobra ao eu, então, na lavra, é a palavra. Como palavra, “corpo” esconde “outra voz, prima e vera, ausente de sentido”. Tanto o corpo como a palavra “corpo” só são passíveis de saber em sua condição essencial, ausente de sentido. Esta concede à palavra todas as possibilidades, todas as virtualidades de sentidos. A impossibilidade de saber é o mistério essencial que mergulha tanto corpo quanto palavra no nada.

O problema é que a impossibilidade de saber o corpo alheio é também a impossibilidade de saber o amor, pois o amor é vivenciado e experimentado no corpo. Daí a pergunta sem resposta: “Amor é compromisso / com algo mais terrível que amor?”. Não há resposta e nem se pode pensar ou cogitar no poema uma possibilidade de.

Mais que o lugar do amor, o corpo é o primeiro passo para esta segunda pergunta. Este se torna outro caminho possível para o nada do ser. O outro é fundamental mistério, o limite, pois “o limite não é onde uma coisa termina, mas como os gregos reconhecem, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*”¹⁵⁹.

É claro que o amor não é uma coisa, mas é o que se aprende, o terrível e constante compromisso com o aprender. O amor tem início no corpo, limite que dá o início de sua essência. É preciso lavar o amor, como também é preciso lavar o corpo, e, em ambas as situações, deparamo-nos com uma atividade nefasta.

Saberemos do amor outra questão: outra pergunta sem resposta, pois depende de outra pergunta sem resposta. O que resta é a magia: a impossibilidade na figura da salamandra que arde em chama que não aquece, como o fogo que arde sem se ver de Camões.

Com a postulação de outro enigma ao fim do poema, o eu nos provoca: a busca pela essência do corpo, a voz prima e vera, potente e ausente de sentido, o silêncio autêntico do nada, é a entrada em mágico labirinto na busca por outra essência impossível, por um saber que nos coloca em condição símile à da morte: como saber o amor.

¹⁵⁹ HEIDEGGER. “Construir, habitar, pensar”. 2008. p. 134.

Neste sentido, o poema envolve-nos, questionando, *interessado*, aprendendo, e nos *desenvolve des-encobrimdo* a potência de sua *produção* e nos colocando irremediavelmente em outro plano: o da esfera de poder da poesia, que mergulha a palavra em sua condição “prima e vera”, potente, no nada.

Mais do que delimitar um conceito de amor, a pergunta feita dentro da questão maior, angustiada, é a de quais pactos somos vítimas e se esses são além-amor, pois são mais terríveis que ele. Com isso, o poema nos suspende na esfera além-poema a qual também é uma problemática fundamental.

Lembremos que o ser é capaz de amar, pois, enquanto ser, reconhece no outro um diferente e é capaz de diferenciar o sentimento como um ente a que é preciso dar um ser. Uma vez que colocamos a questão de definição de amor na afirmativa “amor é”, este passa a ser também um ser, passível ainda de ser posto no meio da definição: o amor é algo. O amor, enquanto algo, precisa receber um ser-aí. Porém, como potência, não consegue receber uma definição limitadora. Daí o fato de o poeta não se preocupar em dizer o que é o amor no presente poema, e sim de nos trazer outra questão profunda e igualmente complexa: a do pacto, a dos contratos, a dos compromissos mais terríveis do que a questão primeira de “o que é amor”.

A pergunta angustiada do amante sobre o compromisso do amor nos faz perceber a potência do nada na palavra e no corpo. Angústia motivadora que leva à atividade nefasta e sempre repetida, elemento fundamental da questão do ser.

A resposta que a noite nos dá, depois da impossibilidade do saber, é nada: “e *nada* lhe responde”¹⁶⁰. O saber buscado está no nada e só a noite eterna e originária, de onde parte toda a criação, pode responder *nada*. Por isso também a busca significa o mesmo que estar morto. Só mortos estamos nova e profundamente no nada. É impossibilidade constante se *saber* qualquer potência, assim como o amor em *Mineração do outro*, mesmo que esta não nos impeça a empreitada.

Isso faz com que o nada como resposta, como nos é apresentado no poema, nos suspenda naquilo que temos de mais essencial. Esta seria a razão de a pergunta angustiada nos revelar uma questão fundamental: saber o outro, o amor, o viver e seus compromissos é estar efetivamente em contato com o ser-aí mais íntimo do indivíduo, estar no nada.

¹⁶⁰ Destaque nosso.

O movimento feito no poema então é o de, primeiro, envolver-nos na questão. Uma vez envolvidos, ele propõe a pergunta norteadora e já nos dá a resposta, o que não impede a busca. Sem resposta, a pergunta velada que surge é outra: labiríntica, indica os ecos sugados no viver-não/viver-sem e no amor. Ambas redundam na mesma pergunta: a do compromisso mais terrível. As três perguntas – *como saber, como viver e os compromissos do amor* – nos dão irremediavelmente a única resposta possível, já indicada desde o início: nada.

Uma vez demonstrada a impossibilidade da resposta, a pergunta fica e nos provoca, pois nos suspende no que anuncia no início do poema, cumprindo, assim, o “poder de silêncio”.

Como resposta ao grande impasse – o amor –, ou mesmo na transformação da pedra em acontecimento, em *No meio do caminho*, a palavra é, tanto em *Mineração do outro* como em *Comunhão*, o que nos oferta e o que nos chama a comungar.

A comunhão maior é perceber, talvez, que também os mortos ficam em silêncio da noite eterna, mas num silêncio que provoca, como o fantasma do pai em *Viagem na família*. A concisão provocativa, que esbarra na impossibilidade da palavra de ir além daquele silêncio, transforma o poema em outro denso silêncio dos mortos, como numa ciranda: uma vez chegado ao lugar dos mortos, nós, os leitores, somos postos no centro e nós não vemos o que diz a densidade dos versos finais, seus rostos, na jocosidade ambígua de um falso mostrar, de rostos que se iluminam, mas, na verdade, não nos são apresentados.

Em *Comunhão*, pensar a palavra e a busca pelo silêncio, a densidade que nos dizem os mortos e as densas coisas da obra do poeta, é uma importante chave para entendermos o eu. Com isso, comungar é dividir com o poeta a dificuldade de tocar as coisas, de chegar na sua raiz no mundo. A palavra, meio pelo qual seria trazido tal contato, é insuficiente, pois recorta o mundo e as coisas. O único contato com tudo, verdadeiramente, se dá no silêncio profundamente significativo, uma vez que não mais está à mercê de nenhum recorte, como um rosto, o qual, mesmo iluminado, não nos é mostrado, mas nos convida a empreender o mesmo caminho pela palavra para mergulharmos em outro silêncio. Sairmos do centro da roda de nossos mortos e ocuparmos o único lugar possível entre os detritos do tempo para nos desvencilharmos dele: a morte.

Os mortos, com a linguagem muda divina da qual disse Benjamin, têm, no poema, também uma linguagem que, “saturada de agoras”, suspende-nos no tempo

e no nada para nos dissolver em sua morte e então podermos pensar o que de fato é um rosto iluminado de um morto, traçando com a língua e com a palavra outro tipo de comunhão.

É claro que aqui não encaramos nem o silêncio nem a morte como um fim ou como uma espécie de ausência. Mas sim, como um *lugar* de possibilidades. Lembrando Jean-Pierre Vernant¹⁶¹, só é possível nascer o que morre, logo, só há criação de qualquer vida a partir da morte, assim como só é possível qualquer palavra a partir do silêncio. Mergulhado nessas duas condições, o poeta experimenta e compartilha conosco o único contato possível com qualquer ponto da existência: o nada, capaz de criar tudo.

Porém, o tudo fragmenta o tempo e a linguagem nas palavras da falação. Ela também nos constitui e nos fragmenta. Drummond, com seus poemas, nos convida a comungar tal pensamento e os subsequentes, propiciando-nos degustar a polpa do nada, matéria de seus poemas.

¹⁶¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008. p. 315-316.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Lutar com palavras”. O verso de *O lutador* carrega a potência das discussões e dos pensamentos que Carlos Drummond de Andrade desenvolve em seus poemas. Lutando com as palavras, confrontando-as na briga interminável que elas o provocam, deixa-se seduzir e envolver no embate constante que é a relação do ser com a linguagem. Confrontar a linguagem, onde moramos e que nos faz seres sobre a terra e entre os homens, é atividade formadora de quem se pretende a poetizar: usar as palavras como armas, nesta luta diária e repetida de tentar falar.

O LUTADOR

Lutar com palavras
 É a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 mal rompe a manhã.
 5 São muitas, eu pouco.
 Algumas, tão fortes
 como javali.
 Não me julgo louco.
 Se o fosse, teria
 10 poder de encantá-las.
 Mas lúcido e frio,
 apareço e tento
 apanhar algumas
 para meu sustento
 15 num dia de vida.
 Deixam-se enlaçar,
 tontas à carícia
 e súbito fogem
 e não há ameaça
 20 e não há sevícia
 que as traga de novo
 ao centro da praça.

Insisto, solerte.
 Busco persuadi-las.

25 Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo
De nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
30 de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.

35 Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não tem carne e sangue...
Entretanto, luto.

Palavra, palavra
40 (digo exasperado)
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
45 sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
50 e que venha o gozo
da maior tortura.

Luto corpo a corpo,
luto todo tempo
sem maior proveito
55 que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
60 e ri-se das normas
da boa peleja.

lludo-me, às vezes,
 pressinto que a entrega
 65 se consumará.
 Já vejo palavras
 em coro submisso,
 esta me ofertando
 seu velho calor,
 70 outra sua glória
 feita de mistério,
 outra seu desdém,
 outra seu ciúme,
 e um sapiente amor
 75 me ensina a fruir
 de cada palavra
 a essência captada,
 o sutil queixume.
 Mas, ai! é o instante
 80 de entreabrir os olhos:
 entre beijo e boca,
 tudo se evapora.

O ciclo do dia
 ora se conclui
 85 e o inútil duelo
 jamais se resolve.
 O teu rosto belo,
 ó palavra, esplende
 na curva da noite
 90 que toda me envolve.
 Tamanha paixão
 e nenhum pecúlio.
 Cerradas as portas,
 a luta prossegue
 nas ruas do sono.¹⁶²

O encantamento do poeta ante a profundidade comunicadora que é a linguagem humana faz dele um poeta do silêncio. Escapando, se refugiando na noite em uma

¹⁶² PC- JO. p. 99-101.

luta que prosseguirá pelas ruas do sono, o poeta deve confrontar, ser seduzido, ser questionado, preso que está à matéria da palavra, em sua dupla fala e silêncio.

A linguagem é a maior ferramenta do poeta. Feito de matéria tempo, ele sabe que o “instante de entreabrir os olhos” é o que o irá silenciar. Quando acredita, pelo sapiente amor, ter fruído de cada palavra a sua essência capitada, sua voz vibra, prima e vera, ausente de sentido: perde o poeta a luta e o ciclo recomeça. O tempo, então, é também a palavra que escapará. Só no tempo da fala que a palavra diz. E este é o “tempo presente” de *Mãos dadas*, o tempo que é sua matéria.

Lutando com as palavras, o poeta sabe o silêncio que faz surgir o rosto belo da linguagem na curva da noite que o envolve. Tamanha é a paixão e nenhum é o pecúlio daquele que, em silêncio, escuta o poder da linguagem. No tempo da fala, da palavra que se perderá no instante, acreditando-se ter fruído dela o sutil queixume; o poeta se desnuda, se decompõe, joga seus restos pela janela do hotel e se encontra com o mais íntimo de seu ser: sua matéria-nada do poema *Nudez*.

É de matéria-nada aquele que luta com as palavras, com a linguagem. Em embate, a linguagem é também o poeta que convém usar de toda ela, de todos os poemas da humanidade, de todos os poetas da humanidade. É toda a linguagem que se dá em fragmentos, na mala que se abre mostrando o tempo e os rostos do eu em *Assalto*. Seus restos – sua linguagem cristalizada em passado, no silêncio da memória – fazem abrir as lembranças violentas e os baús, seu desejo de fugir, a mão que não quis beijar, o avô já surdo que quer ouvir as vozes: tudo a mais densa linguagem que o pai fantasmagórico lhe oferece nada dizendo.

O poeta mescla-se em dupla força, tal qual o “com”, que duplica o sentido da luta. É tempo porque fala e só fala no tempo do agora. Sabe que ser significa ser-tempo. Ninguém é além do agora, e o poeta nos alerta e compartilha conosco a angústia que a ideia traz. Como é tempo, toda palavra é voz e silêncio, muito mais silêncio que voz. O abundante silêncio da fala na noite da luta perpétua com a linguagem a qual angustia o poeta que, silenciado, é de matéria nada. Descomposto como José, qualquer um de nome indiferente, forma indiferente, silencia diante de tal profundidade. Mais que vozes, somos sujeitos de silêncio. O profundo e envolvente silêncio do nada.

Quem luta com palavras precisa ser nada. Sem sê-lo, é voz abundante que não comunica. Silencioso, pode o poeta envolver as coisas, dizer delas sem reduzi-las com a enorme fragilidade do arabesco que compõe. O verso, o delicado e frágil, feito

de palavras, tem que falar de tudo sem reduzir. Aumenta a profundidade da luta angustiada no silêncio das palavras, vã e diária. É preciso fazer o verso sair, mas ele não sai: está dentro do poeta, inquieto, vivo. O que ouvimos deste verso é só silêncio. Todos os outros versos do poeta envolvem agora o que dizem e só dizem agora. No instante de entreabrir os olhos, entre beijo e boca, tudo se evapora.

É preciso lutar: é mortal! Começar é sempre necessário, como o dia que termina e não finda a luta. É sempre preciso acordar, lutar e seguir lutando no silêncio da noite, no sono. Só assim o poeta diz de tudo sem reduzir. Em embate com a linguagem que, a todo momento, ludibria e escapa, fluida, como água.

Não quer o poeta prender a palavra. Também não quer com ela o contato leviano da informação. O poeta não informa nada, mas forma tudo. Formar, fundar, fazer: essa é a condição do poeta. Se não funda, se não faz, não fala e não silencia. Se não silencia, não lutou com a linguagem e não conseguiu seu feito. Por isso, é preciso começar de novo outro poema, outro verso. Haverá sempre um verso inquieto, vivo, pulsando no interior do poeta, profundamente silencioso, que ele não conseguirá escrever na eterna hora que se gasta. Vai gastar a hora do agora que o faz presente e falante entre os seres para tentar explicar o mundo e estar nele, dando as mãos à humanidade que se afasta alheia, em seu corpo denso de puro mistério que jamais será apreendido. Falar e silenciar como a grande comunhão, ligando mortos e vivos, homens de toda ordem, dissolvendo tudo na mais alta suspensão de sua matéria-nada.

Se não viaja, nem pela linguagem, nem pela família, nem pela estrada de Minas palmilhada, não pode o poeta parar no caminho do sentido, suspendendo a pesada pedra da palavra em que escreve seu nome. A fala é agora e o canto da cigarra que ninguém houve é o seu, que, ao nosso lado, apresenta nosso rosto, coberto pela máscara de óculos e bigodes que nada diz de nós.

O poeta retorce nossos “eus”, fragmenta-nos porque nos sabe fragmento e precisa nos dizer esta verdade, frágil como um verso que se esvai entre beijo e boca. Mesclando tudo, dissolvendo as fronteiras que separam os eus uns dos outros e do mundo, acabando com a festa e apagando a luz, o poeta nos questiona e nos refaz. Interessa-se por nós como nenhum outro, pondo-se ao nosso lado, *gauche*, guiando-nos pelo lado esquerdo, sinistro e tortuoso da margem. O poeta é à margem e a margem de todos nós com o que queremos de nós. Construindo suas grandes pontes como um gigantesco e frágil arabesco, seu poema.

Por isso, por lutar e se saber um lutador, o poeta não quer se reduzir. A linguagem já lhe impõe tarefa assaz pesada que só dá aos seres de pedra. É pedra, a dura e silenciosa pedra que é também fluida por ser feita de palavra. Quando não é, percebe que tudo que não tem palavra é impenetrável como pedra.

Sendo assim, o poeta não pinta quadros para as salas. Não decora com vasos chineses as ambiências e salões. O poeta é a pedra fundamental que falta entre os seres e a linguagem. Parado no caminho, no meio do caminho que são seus poemas, pode ir e vir quantas vezes intentar: estará sempre no meio, no centro da roda, na rua, entre seus companheiros, segurando entre as mãos seu sentimento de mundo.

O poeta sente o mundo em seu silêncio e a partir dele pensa a grande máquina e a indecifrável palmeira, a fulana que se amou, a puta da rua baixo, em que a língua queima ao dizer “eu quero a puta” que agora é só linguagem.

Comove-se. Ao silenciar, o poeta fica comovido como o diabo. Só o diabo comovido pensou nos homens. Ao invés de lhes fazer do barro, dá-lhes o comovido diabo o fruto do saber do bem e do mal. Transforma, o diabo, o homem em deus de si mesmo. Mordido o fruto, tudo perde e, como o diabo, o poeta que se comove e que se preocupa, que faz e que forma, será abandonado e esquecido, sem aplausos, como a cigarra.

Só como o diabo pode o poeta fazer os seres perceberem sua condição humana. Fundar o ser na linguagem com fruto que tem deliciosíssima polpa. Descobrir o gosto, o sabor, o saber que existe no nada.

Carlos Drummond de Andrade, poeta-diabo do silêncio, de matéria tempo e de matéria nada, sujeito de linguagem como todos nós, quer pensar profundamente os seres que o comovem. Sente o mundo com a agudeza e a perspicácia de quem tece fios finos na trama complicada e poderosa de seus textos. Faz isso porque é esta a função que se outorga, mesmo reconhecendo a árdua luta.

O poeta diz a profunda e comunicativa potência do silêncio. O que mais fala nos poemas de Drummond, nesta dupla de poderes, é o silêncio, sempre mais comunicativo e potente, constituindo o ser.

Somos nós que, de *Poema de sete faces* em diante, nos chamaremos *Carlos*. O poeta compartilha conosco aquilo que levianamente acreditamos ser nosso dérmico mais individual e íntimo. O poeta, mesclando-nos em seu nome, nos faz ver a imperfeição da tarde que tem uma possibilidade de azul, ou mesmo as pernas que

saltam num bonde que passa. A pergunta que faz é a que fazemos a nós, em que olhos não perguntam, em silêncio.

Ao nos mostrar seu rosto de fora, somos nomes que olham para um rosto. É só um rosto, como o de qualquer um com máscara. Pode ser o rosto de qualquer um que se mascare, nas máscaras simples e cotidianas.

Ser *re-sentido* torna-se, pois, função fundamental. Ciente, o poeta sabe que a única possibilidade de *produzir* é silenciando. Mas para silenciar, precisa dizer. O dito, o poema, é quem deve comunicar e silenciar, suspendendo o ser no nada, fazendo com que ele perceba sua habitação no mundo e no tempo, entre os seres, e entendendo as impossibilidades de respostas que o silêncio imperioso da criação nos impõe cotidianamente.

Assim, mordemo-nos reflexivamente e depois que o dente se morde, e só aí, nascemos como os edênicos a quem o diabo deu o fruto. O que nos sobra, seres alheios do paraíso inerte, é a busca: a interminável e constante busca que Drummond nos ensina, em seu constante perguntar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Carlos Drummond de Andrade

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Amar se aprende amando*. 18.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1995.
- _____. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
- _____. *A paixão medida*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *As impurezas do branco*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. *Brejo das almas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Claro enigma*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *Corpo*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro; Record, 1994.
- _____. *Esquecer para lembrar (Boitempo III)* 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *Farewell*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1995.
- _____. *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *José, Novos poemas, Fazendeiro do ar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- _____. *Menino antigo (Boitempo II)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sabiá: José Olympio, 1974.
- _____. *Nova reunião*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____. *Poesia completa*. 1. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- _____. *Poesia errante*. Rio de Janeiro; Record, s/d.

- _____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Versiprosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- _____. *Viola de bolso*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1952.
- _____. *Viola de Bolso novamente encordoada*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1955.

Demais Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade.” In: _____ et al. *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et al. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.193-208
- ARRIGUCCI JR., David. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto de Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- _____. “Sobre a linguagem em geral” In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luiz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1999. p. 177-196.
- CANDIIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond” In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 111-145.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. “Drummond: as metamorfoses da corrosão”. In: _____. *A aguarrás do tempo*: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 285-319.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Waldereco Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. *O ego, o id e outros trabalhos: obras completas reunidas*, vol. XIX. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. "O mal estar na civilização" In *O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos: obras completas reunidas*, vol. XXI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 67-148.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1987.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: editora UNESP, 1991.

_____. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Trad. do autor. São Paulo: Duas cidades, 1981.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova cultural, 2000.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 1979.

_____. *Introdução à filosofia*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Introdução a Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *Meditação*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *O conceito de tempo*. Trad. Irene Borges-Duarte. 2. ed. Lisboa: Fim de século, 2008.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Seminários de Zollikon*. Trad. Gabriella Arnhold e Maria de Fátima Almeida Prado. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2009.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2008.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: ZIZEK, Slavoy (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 93-103.

_____. *O seminário 2*. Trad. Marie Cristine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Márcio Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, Benedito. "Carlos Drummond de Andrade: a morte absoluta" In: _____. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 240-263.

_____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.