UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Eduardo Francisco Junior

O livro vertebrado:
a articulação de poemas em *Claro Enigma*
de Carlos Drummond de Andrade

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**O livro vertebrado:
a articulação de poemas em *Claro Enigma*
de Carlos Drummond de Andrade**

Eduardo Francisco Junior

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e
Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo
2014

Nome: FRANCISCO Jr., Eduardo

Título: O livro vertebrado: a articulação de poemas em Claro Enigma de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada à Faculdade
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Teoria
Literária e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo estudar como os poemas de *Claro Enigma* de Carlos Drummond de Andrade se articulam e como tal articulação os modifica e os constitui como livro. Para tanto, analisa-se a nota introdutória da antologia que Drummond compôs com seus próprios poemas, na qual ele expõe e explica seus critérios de organização, usando o adjetivo vertebrado para qualificá-la; em seguida, passa-se à leitura das seis seções do livro, buscando-se identificar as maneiras como elas estão construídas e como isso afeta suas composições; aponta-se, então, o uso de algumas imagens repetidas em diferentes poemas, rearticulando as seções e o conjunto; e, por fim, examina-se as diversas edições do *Claro Enigma*.

Palavras-chave: *Claro Enigma*; Carlos Drummond de Andrade; edição de poesia; antologia; organização de poemas.

Abstract

This dissertation seeks to study how the poems of *Claro Enigma*, by Carlos Drummond de Andrade, are integrated and how this integration changes them and makes a book out of them. In order to do so, it is analyzed the introductory note of the anthology that the poet has made of his own compositions, in which he exposes and explains the criteria used by him in this task. In this note he also has characterized this anthology as a “vertebrated” one. Afterwards, the six sections of *Claro Enigma* are examined; with the purpose of identify the ways by which they are built and how this affects their poems. After that it is studied the use of some images in more than one poem and how they remodel the sections and the whole. Lastly, there is a study of the different editions of *Claro Enigma*.

Keywords: *Claro Enigma*; Carlos Drummond de Andrade; poetry edition; anthology; integrated poems collections.

Sumário

Resumo	5
Abstract	5
Introdução	7
1. O livro vertebrado	9
1.1. <i>A Antologia Poética</i>	9
1.2. Museu de Tudo.....	27
2. Paratextos autorais.....	28
2.1. “Claro enigma”	29
2.2. “ <i>Les événements m’ennuient</i> ” P. Valéry	31
3. A cabeça do livro: “Dissolução”	40
4. Vértex enunciativas.....	49
5. Anatomia das seções <i>Claro Enigma</i>	64
5.1. Entre Lobo e Cão.....	66
5.2. Notícias amorosas.....	75
5.3. O menino e os homens	84
5.4. Selo de Minas	86
5.5. Lábios Cerrados.....	89
5.6. A Máquina do Mundo.....	91
6. Algumas observações sobre a gestualidade de <i>Claro Enigma</i>	93
7. A pele do livro ou a superfície editorial.....	104
7.1. Espalhe Drummond	105
7.2. As orelhas dos livros de Drummond	114
7.3. As marcas das editoras	122
Anexo: o livro nas crônicas de <i>Passeios na Ilha</i>	131
Bibliografia	139

Introdução

O objetivo inicial da pesquisa de mestrado que esta dissertação pretende encerrar foi estudar a organização dos poemas no livro *Claro Enigma* de Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, faltava um nome: *organização* de um livro de poesia é algo que atribuímos normalmente a livros póstumos e costuma dizer mais respeito ao estabelecimento do texto que à sua ordem. *Ordenação*, por sua vez, para além de toda lembrança a regimes autoritários e policiais, dá uma ideia de obrigatoriedade e de linearidade que não fazem parte do livro pensado aqui. *Arranjo* seria uma boa opção, mas, por um lado, faz pensar em algo por demais ornamental e, por outro, lembra conchavo, negociata. *Estrutura* é palavra por demais marcada, exilada que está nos anos 60 e 70. *Arquitetura* e *desenho*, embora palavras muito interessantes, dariam a este trabalho um apelo inter ou transdisciplinar que ele nem almejava ter e nem teria capacidade de ser.

Por um tempo pensou-se em *escultura* (da qual, é verdade, pode-se dizer a mesma coisa que em relação às palavras anteriores), pela tipologia de livros de poesia que ela possibilitava: haveria livros como esculturas de mármore, que partem da lapidação de um bloco compacto do qual se retira o que não interessa; de outro lado haveria livros em bronze – material líquido jogado dentro de uma fôrma sólida e aí endurecido; por último, haveria móveis, como *Claro Enigma*, nos quais o que importa são as relações dinâmicas entre uma parte e outra, seus movimentos vistos ou pressupostos e a simplicidade e complexidade de seu equilíbrio que a toda hora se arrisca a desequilibrar-se; havia ainda a possibilidade de se aumentar os tipos, pensar um livro de murta, de argila, de gesso,...

Por fim, encontrou-se uma solução da qual não foi mais possível livrar-se, primeiro porque provinda do próprio autor; segundo porque secundada por João Cabral de Melo Neto; terceiro porque dava ao móvel a carne, o sangue, o osso e a delicadeza que lhe faltavam, se o artista plástico Artur Barrio fez um livro efetivamente de carne cuja leitura, ainda que nele não haja palavras,

é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/ fissuras, etc., etc., – assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. ...

o livro *vertebrado* podia ser um móbile sutilíssimo feito a partir de um tal livro (agora com palavras), variando conforme o corte dos versos, suas fissuras, tonalidades, não deixando de lado o contato sensorial, os problemas sociais, etc. e etc. *Vertebrado*, foi também uma palavra implacável, conseguindo manter-se em meio às enormes inconstâncias da pesquisa: mudaram as referências teóricas, os estudos sobre Drummond a serem privilegiados, mudaram os poemas a serem interpretados, os objetos editoriais a serem analisados, o vocabulário de pesquisa, o tom e a dicção dos seus escritos; as únicas coisas que não mudaram, além do nome do pesquisador, foi que se tratava de um estudo sobre *Claro Enigma* e que o livro seria pensado a partir desse termo, *vertebrado*.

Por conta disso, o primeiro capítulo é dedicado a essa palavra, em apresentar onde ela aparece em Drummond, dentro de que enunciação ela é colocada, tentando-se, a partir disso encontrar porque ela foi capaz de mexer tanto com esta pesquisa, e, como se verá, as explicações possíveis são muitas.

O segundo capítulo trata dos paratextos autorais do livro, seu título e sua epígrafe buscando ver até que ponto eles ajudam a articular o livro. No terceiro é analisado o poema “Dissolução”, que inicia *Claro Enigma* e tem um papel primordial em sua articulação. No quarto analisa-se os poemas seguintes a ele e que formam com ele uma espécie de introdução, colocando a reflexão sobre o tempo e a enunciação como algo central o conjunto dos poemas. No quinto capítulo se faz uma análise rápida de cada seção em que está dividido o livro. No sexto são apontadas algumas palavras e imagens que se repetem através dos poemas e que produzindo novas associações que, por sua vez, reconfiguram as seções. No sétimo e último capítulo analisam-se as diferentes edições de *Claro Enigma* e sua relação com os poemas.

1. O livro vertebrado

1.1. A *Antologia Poética*

Na virada dos anos 40 para os anos 50 do século XX, publicar livros de poesia não era coisa muito popular no Brasil – imagina-se que pelas suas baixas vendas: no catálogo de 1949 da Livraria José Olympio Editora (a empresa mais bem-sucedida naquele momento no que se referia a obras literárias), constam cerca de 30 livros de poesia brasileira e 20 de poesia traduzida em um universo de mais de mil livros (CATÁLOGOS DAS EDIÇÕES EM STOCK DA LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA, 1949; HALLEWELL, 1985, p.361). A partir de 1954, no entanto, devido ao relativo sucesso da publicação das poesias completas de Manuel Bandeira e de Drummond, passa-se a publicar mais sistematicamente poesias completas de autores contemporâneos: Augusto Frederico Schmidt (1956), João Cabral de Melo Neto (1956), Murilo Mendes (1959), Rui Ribeiro Couto (1960) e Thiago de Mello (1960) (HALLEWELL, 1985, p. 361); e editam-se antologias de Bandeira (1961) e Drummond (1962) organizadas por eles próprios. É na nota inicial desta que apareceu pela primeira vez o termo *vertebrado*, que tanto nos interessa:

INFORMAÇÃO

NOTA DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A Antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.

Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma Antologia que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa. O texto foi distribuído em nove seções, cada uma contendo material extraído de diferentes obras, e disposto segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim, como pontos de partida ou material de poesia: 1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, da existência.

Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.

C.D.A.

Rio de Janeiro, 1962.

Essa nota é o comentário mais consistente que Drummond faz sobre a organização de um de seus livros e, através de sua leitura, podemos vislumbrar muito do que esta dissertação acredita estar em jogo na disposição de suas obras.

Vertebrado é algo graduável, é algo que se pode ser mais ou menos, que tem maior ou menor intensidade.

Algo a se notar nesse breve prefácio é sua modéstia ou, talvez, afetada modéstia¹. Ela aparece na eventual falta de qualidade dos poemas escolhidos, no “engano do autor”, no momento em que se diz, após dois parágrafos e todo o trabalho pressuposto na organização de tal volume, que se trata, “de qualquer modo”, de uma arrumação, senão de uma tentativa. Ora, arrumação por arrumação, a “cronologia rigorosa” e a divisão por livros não só bastariam, mas seriam mais facilmente identificáveis como tais. Essa modéstia² tem, no texto em questão, duas consequências: primeiramente cria certa

¹ Expressão de João Adolfo Hansen (2011, p. 263)

² “Modéstia”, falsa ou verdadeira (a hesitação entre uma e outra é o essencial: por um lado estamos diante de semântica formal, algo verificável e demonstrável a partir de premissas determinadas, mas, se ela for falsa, entramos, imediatamente no terreno do fingimento e, portanto, ao menos etimologicamente, numa ficcionalidade. Por outro lado, embora a modéstia não seja propriamente um ato de fala (AUSTIN, 1986) como a promessa, ela tem, especialmente, no caso da falsa, propriedades semelhantes a eles: depende de condições regulares e identificáveis para seu sucesso ou felicidade e uma vez dito, está feito, mas nela a questão da intencionalidade parece ser muito mais importante e mesmo essencial). Ela aparece com certa frequência em Drummond, seja em prosa ou em verso. No começo de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A Rosa do Povo*, o uso dessa modéstia se dá de modo exemplar [todos os poemas citados parcialmente encontram-se na íntegra em anexo, o número da página vai indicado entre colchetes]:

Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos
e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,
[...]

A modéstia vem associada tanto ao sujeito da enunciação quanto à figura de Carlitos, mesclando humor e ironia. Nesse poema tal estratégia retórica cria, pela interpretação que o poema faz de Chaplin, ao mesmo tempo, solidariedade entre vítimas sociais (judeus, vagabundos, “os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo”, párias, falidos, mutilados, deficientes, recalçados, oprimidos...), rebeldia (“arrebentar vidraças”, “jogar o guarda no chão” e, principalmente, o chute na bunda, polida e interminavelmente estendido “na pessoa humana vamos redescobrir/ aquele lugar – cuidado! – que atrai pontapés: sentenças/ de uma justiça não oficial”. Em outros textos, como em “O operário no mar”, de *Sentimento do Mundo*, essa modéstia serve para problematizar a distância entre o intelectual e aquele de quem (para não dizer por quem) ele fala (cf. Camilo, 2002); outras vezes, como no caso do texto citado por Hansen, ela denota certo orgulho, questionando duramente certos preconceitos (por exemplo, na comparação entre os intelectuais da província e os da capital) . Seria interessante identificar e interpretar a presença desse procedimento retórico no conjunto da obra drummondiana. Além disso, fica a questão de saber o quanto a humildade ou modéstia (não sei se seriam a mesma coisa) foi importante na construção de uma dicção própria ao modernismo brasileiro. Podemos pensar, por exemplo, nas proximidades e, principalmente, nas diferenças entre a modéstia drummondiana e aquilo que Davi Arrigucci Junior identifica, a partir de Erich Auerbach, como *sermo humilis* na poesia de Manuel Bandeira (ARRIGUCCI JR., 1990), especialmente, levando em conta que o próprio Arrigucci (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 18-19) descarta a

cumplicidade entre o leitor e o autor – seja por desmistificar o lugar do Poeta, que deixa de ser a autoridade máxima quando se trata de sua própria poesia (ele pode se enganar), aproximando-o do leitor, seja por dar a quem lê a sensação de se aperceber de uma esperteza que outros não perceberiam; por outro lado, assim como certas ironias, a (eventualmente falsa ou afetada) modéstia chama a atenção para uma coisa enquanto aponta para outra – como se dissesse, na frase final, que há algum desarranjo na forma mais convencional de se organizar uma antologia, que, por discrição, convém não explicitar. Mas contra o que falaria e se esconderia essa nota? Que piscadela é essa que ela nos dá? Naquilo que ela evita talvez possamos encontrar algumas pistas: “selecionar poemas pela qualidade”, “fases” de sua “carreira poética”, “divisão por livros”, “cronologia rigorosa”:

“Não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade”

Uma antologia necessariamente caminha na estrada dos melhores poemas. Se seus poemas o são efetivamente ou não, se ela seguiu estritamente o caminho ou se ela pegou atalhos, desviou-se, perdeu-se nas encruzilhadas, resolveu ir a outro lugar e se seu motorista e passageiros quiseram pegar essa estrada, tudo isso não muda este fato: nomear um livro de antologia é, antes de tudo, colocar o que vai nele num mundo organizado a partir de certas premissas (regras de trânsito, placas, hábitos, pontos de referência). Claro, não é necessário se ater ao cumprimento dessas premissas, podemos negá-las, recusá-las, discuti-las, mas elas estão lá, os parâmetros da discussão já estão dados. No fundo, nomear algo de ‘antologia’ não é mais do que dar a um livro um agente literário difuso: certamente interessa saber se o que esse agente diz é verdade ou não (ou seja, se os poemas são efetivamente os melhores), se ele nos está prometendo, sugerindo ou surrupiando algo (o que está sendo feito desses poemas) e quais são suas motivações (por que e para que se diz o que se diz, se faz o que se faz), mas é preciso perceber que, antes mesmo de fazer qualquer uma dessas coisas, esse agente já condicionou a forma e os lugares pela qual e nos quais seu cliente vai ser posto para circular. No trecho grifado começa-se reconhecendo essa situação e interessadamente, ao dizer “não teve em mira, propriamente”, instaura-se uma relação fugaz com esse agenciamento inerente às antologias. Reparando bem, não se trata de negá-lo ou de criar um desvio; trata-se apenas de não caminhar pela parte central da estrada, ao invés de mirar no caminho que se coloca à

aplicação que José Guilherme Merquior (1976, pp. 14-16, entre outras) faz da teoria de Auerbach e sua mescla de estilos a Drummond, talvez por Merquior se deter mais na mescla do que no *sermo humilis*, embora Arrigucci utilize constantemente a concepção de estilo mesclado de Auerbach para pensar Drummond.

frente, o olho visita outros lugares. Mas, antes de nós prosseguirmos a visita a esses outros lugares, voltemos à questão: por que evitar a qualidade?

Podemos responder a isso colocando duas objeções quanto a duas presunções inerentes à separação de poemas de acordo com sua excelência (que parece ser um sinônimo apropriado para ‘qualidade’ nesse texto): ao contrário do que as antologias que almejam a ‘qualidade’ pressupõem, um poema não tem em si um valor absoluto, independente de suas circunstâncias de leitura, da sua enunciação, de sua historicidade, daquilo que se fala dele, etc; além disso, mesmo que tais seletas considerem a qualidade do poema como algo variável, não há uma balança que conseguisse, diante de dois poemas, avaliar qual é melhor. Tais presunções, por si mesmas, não condizem com a poesia de Drummond nem com seus textos em prosa que falam de poesia, nem com o que dizem sobre isso os poetas e teóricos que ele costumava citar. Na “Primeira aula do curso de Poética” de Paul Valéry, por exemplo, poeta e teórico importante para Drummond (cf. GLEDSON, 2003, pp. 140-169), veremos tanto uma rejeição a uma poética prescritiva, quanto uma defesa da importância da leitura para a produção do valor de uma obra, tornando impossível a existências de valores absolutos quando se pensa em poesia. Diante dessas objeções, as seletas de poemas têm, na modernidade, um caráter inevitavelmente circunstancial: o fato de não haver nem uma regra fixa que sirva para determinar se um poema é melhor ou pior que o outro nem um valor imanente a cada poema cria a necessidade de se fazer várias antologias, até para que mostrem a enorme diversidade de possibilidades e valores poéticos existentes. Uma antologia é sempre uma entre outras³.

³ Nesse ponto seria necessária uma teorização mais abrangente de antologias e mesmo um estudo comparativo entre elas – o que seria, no entanto, um desvio muito grande do tema aqui proposto e, por si só, justificaria uma dissertação ou tese. Para mal remediar essa situação, seguem algumas observações.

As antologias de uma época ou de um país costumavam e costumam estar ligadas ao estabelecimento de um cânone e, portanto, agem ativamente tanto naquilo que Pierre Bourdieu entende como campo literário quanto naquilo que Roger Chartier entende como práticas e protocolos de leitura (entre outras teorizações possíveis): por um lado, antologias são investimentos de capital simbólico (seja para a produção de mais capital simbólico, seja para a transformação dele em capital financeiro), por outro, e ao mesmo tempo, elas reforçam e reformam protocolos e práticas de leitura, tendo, inclusive, uma relação direta com a recepção didática e acadêmica de tal ou qual período. Obviamente, tais funcionamentos estão subordinados às dinâmicas de cada sociedade e as antologias não funcionavam no período helenístico, no Japão clássico, na Idade Média ou no século XVII europeus da mesma forma que funcionam no século XX, ainda que haja procedimentos semelhantes entre suas seletas – é próprio dos procedimentos fazerem coisas diferentes em épocas e em obras diferentes.

Quanto às antologias de um só autor e, mais ainda, de autores contemporâneos às antologias e que tomam a si a tarefa de organizá-las, não é tão fácil entender o que se passa. Obviamente elas influem no campo literário e na maneira como um autor é recebido pela academia ou ensinado nas escolas e muito do que for dito sobre umas pode ser expandido para as outras, mas há uma diferença brutal: enquanto as antologias de época ou lugar, e mesmo as de um só autor organizadas por outrem, subordinam uma massa de poemas a certa forma de leitura (o que, no caso do autor, é mais facilmente feito através de entrevistas, depoimentos, prefácios, etc.) ou traficam com seu capital simbólico (por exemplo, tentando transferir o capital de uns poetas para outros ou ainda de poetas para os organizadores do livro, ou vice-versa), as antologias organizadas pelo próprio autor (a cujo nome

O *vertebrado* venha, talvez, dar mais intensidade ao enfrentamento do puro arbítrio no qual tais concepções de poesia nos colocam. Ao invés da indiferenciação que diz que toda forma de antologia é equivalente, ele vem encarar de maneira mais profunda essa arbitrariedade: não se trata simplesmente de perceber que tudo é circunstancial, trata-se de enfrentá-lo: em cada risca, em cada corte, há um risco, há algo sendo jogado – se tudo é arbítrio, todo verso, todo poema, todo signo pode ser alterado, pode ser feito, pode ser reinventado; se nada é dado, em tudo há uma escolha, um dilema⁴.

já é, afinal, atribuído esse capital simbólico) apresentam-se mais como redundância (publicar de novo o mesmo poema), como retoque (consertar um verso, enfatizar um poema que não se sobressaiu no livro original), como revisão (retirar do cânone um poema notório, reinterpretá-lo, enfim, passar a carreira a limpo).

Resumindo, quando há a figura de um organizador, é sempre possível atribuir os problemas e mal-estares causados pelas seletas a uma decisão autônoma, que pode ser mais ou menos condenável de acordo com os valores de quem julga, o que desaparece quando o próprio autor escolhe e organiza seus poemas, fazendo com que tudo aquilo que poderia aparecer como externo ao livro torne-se constitutivo dele e dos próprios poemas.

⁴ Como se as poéticas apresentadas em confronto pelos dois poemas iniciais de *A Rosa do Povo*, “Consideração do Poema” e “Procura da Poesia” fossem expandidas para o livro: também neles, “é toda minha vida que joguei”; eles também devem “penetrar surdamente no reino” dos poemas, “lá estão” os livros “que esperam ser escritos”, “em estado de” biblioteca; também neles há que se pensar nas rimas correspondentes ou não de sono/outono/carne.

Um bom exemplo disso se dá na comparação entre o lugar de a “Procura da poesia” no livro original, “rimando” com “Consideração do poema” e com “A flor e a náusea”, e o lugar dele na *Antologia poética*, “rimando” com “O lutador” e com “Brinde no banquete das musas”.

Na *Antologia*, a luta vã das palavras de “O lutador” estabelece um cenário diferente daquele de *A Rosa do Povo*, não mais na posição que se apresenta como completude do final de “Consideração do Poema”:

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
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.

Mas no contraditório esforço interminável do qual parece não sobrar lucro:

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

A série de negativas de “Procura da poesia” (“Não faça versos sobre acontecimentos”, “não faça poesia com o corpo”, “não cantes tua cidade”, etc.) se insere em dois ambientes diferentes, e, como um camaleão, assume colorações diferentes. Num caso entrando em choque com o poema anterior, criando atritos entre eles, entre a total autodeterminação e autossuiciência de um e a quase total insuficiência da poesia como apresentada pelo

Além dessa circunstancialidade, senão por causa dela, antologias na modernidade são livros sem serem obras: não fazem parte de obras completas, não são, normalmente, objetos de estudo, de crítica, não se usa para elas o verbo ‘escrever’ (não se responde em uma entrevista, à pergunta “qual seu próximo livro?”, “estou escrevendo uma antologia”), mas o verbo ‘organizar’. Nisso, a seleta organizada por Drummond se diferencia bastante de suas correlatas, ela tornou-se obra. Sua importância para a crítica drummondiana evidencia isso. Algumas vezes ela aparece de relance, servindo para nomear um aspecto de sua obra ou fortalecer um argumento: José Guilherme Merquior (1976) usa a posição de “O lutador” na *Antologia* para reivindicar sua posição especial na concepção do autor sobre poesia (p.72); na análise que Vagner Camilo (2001) faz da arquitetura de *Claro Enigma*, suas seções são usadas como termo de comparação (pp. 164-166); Eduardo Sterzi (2002) usa o título de uma dessas seções, “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, para se referir à relação estabelecida entre certos aspectos da poesia de Drummond e uma compreensão de mundo por ela tateada. Outras vezes, como nos casos de “Inquietudes na poesia de Drummond” de Antonio Candido e de *Drummond: uma poética do risco* de Iumna Maria Simon a *Antologia* tem uma importância maior, sendo, como veremos, quase essencial para o desenvolvimento desses estudos. No artigo “Drummond e a poesia como conhecimento” de João Alexandre Barbosa, ela chega mesmo a ocupar lugar central, abrindo e fechando o texto e servindo como fonte dos poemas. A *Antologia poética*, de algum jeito, transformou sua organização em escrita.

Vertebrado é uma maneira de transformar uma coleção de poemas em obra – ou em torná-la mais obra.

Tanto a circunstancialidade quanto o fato de não serem obras se relacionam, em parte, com o caráter meramente comercial que essas seletas costumam adquirir em sociedades como as nossas: elas se tornam promessas editoriais de dar com a maior comodidade e no menor tempo possível acesso à Obra de um grande autor, período ou país, ou então, amostra sem compromisso que se lê a preço módico de um ou mais novos autores ainda não plenamente estabelecidos. Como encarar o abismo da arbitrariedade se, já na própria encomenda do livro pela editora, tudo foi reduzido ao atendimento de uma demanda comercial, a maiores ou menores custo e preço, a tantos ou quantos exemplares vendidos? Em resumo, como pensar a antologia “frente à mercadoria”?

outro; no outro, a mesma insuficiência parece estar presente nos dois poemas, como se em “Procura da poesia” estivessem as regras, ou a estratégia para essa bizarra luta de boxe sem vencedores e sem solução. Talvez o vertebrado seja essa escrita que percebe a arbitrariedade de uma e outra ligação entre os poemas, hesita diante delas, se posiciona, para, por fim,...

“No mundo de Odradek: a arte frente à mercadoria”, Giorgio Agamben repensa a teoria marxista da mercadoria retirando dela certa obsessão utilitarista. Para tanto, ele opera uma profunda transformação do conceito de fetiche, retirando desse conceito certa pecha moralista e eurocêntrica que ele carregava e abrindo novas possibilidades de pensarmos nossas relações com os objetos.

Seu estudo se inicia discorrendo sobre o fetiche como teorizado por Freud. Grosso modo, o fetiche freudiano é uma presença que marca uma ausência, “recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe)” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Para acompanharmos Agamben e tentarmos pensar uma relação com o objeto literário que não seja perpassada pela lógica da mercadoria, podemos começar pensando a antologia como fetiche, como uma denegação, como um “objeto inapreensível [...que] é algo concreto e até tangível; mas [...], ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente.” (AGAMBEN, 2007, p. 61-62): o livro, objeto concreto, que remete continuamente para um além de si, que, sem ser obra, cria e pressupõe a Obra⁵ de seu autor ou autores⁶. Sendo assim, não é de surpreender que antologias sejam, como todo fetiche, “substituível[is] ao infinito, sem que nenhuma de suas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é cifra” (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Fica a questão de saber se o *vertebrado* seria uma resposta ao fetiche. Se ele seria uma tentativa de desfazê-lo ou de denunciá-lo; de aprofundar a angústia da qual ele provém, de cindir mais ainda o eu. A próxima frase da nota a ser analisada nos ajuda a responder a isso.

“Nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética [...] não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa.”

⁵ Obra e não obras. O nada a ser substituído talvez seja a própria ideia de Obra (do Indivíduo por trás delas). Como se lendo sua antologia, acessássemos, com o mínimo custo possível, o espírito de um tempo ou de uma raça. Mesmo no caso de versões mais complexas, como a Paideuma poundiana (autodefinida como “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”) (Pound, 2003, p.161) percebe-se a tentativa de se atingir algo que não é atingível, vontade ambígua que percebe a impossibilidade de algo cuja inexistência, por um motivo ou outro, não se quer aceitar. Ainda que com níveis muito diferentes de sofisticação (e nem sempre ligados a necessidades do mercado livreiro), os florilégios, as seletas, os livros de melhores poemas, as várias formas de “*the best of*”, enfim, têm, nas nossas sociedades, em sua própria concepção alguma tentativa de fazer existir ou de perpetuar o âmago de um artista, de uma época, de um país ou de uma região, quando não de um continente ou hemisfério.

⁶ Poder-se-ia dizer que uma antologia é o contrário da ausência de obra do *História da Loucura* ou de *Raymond Roussel* de Michel Foucault; elas não são ausência de obra, são obras ausentes. Enquanto Roussel, Artaud ou Goya procurariam um vazio através de suas obras, nas seletas é um vazio que procura a obra. Por isso, antologistas, felizmente, nunca correram o risco de serem internados em hospitais.

Essas passagens, o restante que a *Antologia poética* diz evitar, ilustram bem um desses fetiches presentes nas antologias – o sujeito autoral:

[...] o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação de seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. (FOUCAULT, 2006, p. 278)

As antologias geralmente reforçam tais princípios, seja através de seus paratextos (especialmente com informações biográficas), seja através do reforço da ideia de evolução do poeta pela distribuição de fases, pela “divisão de livros” ou pela “cronologia rigorosa”. No uso desses critérios para a organização, já está pressuposta uma trajetória poética – uma linha que expressaria as tendências e os movimentos médios de uma “carreira poética” – cujos pontos seriam os poemas ‘exemplares’, aqueles capazes de mostrar com precisão o desenvolvimento do poeta, excluindo-se os ‘pontos fora da curva’, as aberrações; a teia responsável pela organização do livro (o organizador, o editor e a editora, levando em conta ainda tudo aquilo que se fala sobre o poeta, as expectativas do público, seja ele especializado ou não, a opinião dos detentores dos direitos autorais, etc.) se proporia apenas a coletar esses exemplos. De modo que, ao final do processo, a seleta apenas reforça aquilo que já se pensava do autor, ou seja, sua biografia, sua “posição de classe”, seu “projeto fundamental”, sua “unidade de escrita” e, talvez principalmente, a maneira de se superar suas contradições. Conjuntamente a essas opiniões prévias são reconfirmadas também concepções lineares de temporalidade⁷; na “cronologia rigorosa” (o *rigorosa* parece ser a parte mais fundamental, a cautela parece recair quase toda sobre o adjetivo) e na “divisão por livros” encontra-se uma separação entre o que interessara, o que interessava e o que interessa na poética de um autor, como se as preocupações existentes em certo momento tivessem sido superadas por outras

⁷ Creio poder dizer com certa segurança que em toda antologia há embutida sempre alguma concepção de história. No caso dessa seleta imaginária proposta na nota ora analisada, poderíamos dizer que haveria um conceito evolutivo de história por trás de tais critérios. Já na *Antologia poética* propriamente dita, poderíamos pensar talvez nas *Passagens* de Walter Benjamin e no seu trapeiro: “os farrapos, os resíduos [lixo]: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (p. 502), ela juntaria esses restos usando-os, fazendo-lhes justiça e não meramente acumulando-os para especular com eles.. De qualquer forma, é muito difícil uma antologia de um só autor explicitar sua relação com a história, ela no máximo nos dará indícios (que serão, como todo indício, bastante questionáveis), por isso, preferi restringir-me ao tempo.

num momento seguinte. Embota-se, nesse modo de se estruturar o livro, tudo o que pode haver de cíclico, de reincidente e de não linear (seja por forqueaduras, seja por descontinuidades) nas obras coletadas⁸.

Sendo a concepção linear e evolutiva da temporalidade a mesma que baseia a possibilidade de se cobrar juros e acumular dinheiro (num tempo cíclico, por exemplo, esse tipo de coisa não faria o menor sentido) e sendo o autor o proprietário do texto, não é de se admirar as antologias se associem à mercadoria e a seu caráter fetichista, como pensado por Karl Marx e aqui mediado por Agamben. O fetichismo da mercadoria não reside, nesse caso, em se querer manter algo que não existe (como vínhamos pensando até agora), mas em esconder algo que existe ou existiu, a saber, o trabalho social. Em Marx, o valor de troca criptografa sob si o trabalho social necessário para a produção de um objeto e eclipsando seu valor de uso (AGAMBEN, 2007, p. 66-69; MARX, 1973, p. 50-62), é isso que faz de uma coisa mercadoria. Nesse sentido, um livro evidencia-se mercadoria por criptografar sob si todo o trabalho poético e editorial necessário para sua realização em um valor de troca (certamente, *status*, preço, vantagens e desvantagens de um livro em relação a outro, mas, principalmente, o estabelecimento de uma intercambialidade, da possibilidade de se substituir interminavelmente um livro por outro, um poema por outro) eclipsando seu valor de uso (o que os poemas fazem e para que eles servem). Ser livro sem ser obra: por um lado,

Vertebrado talvez seja outra maneira de lidar com o autor e com sua temporalidade. Uma reiteração do poema que não procura impor um contexto tão linear de temporalidade: recontextualização a partir de mais temporalidades, e com elas de mais autores para um mesmo nome.

⁸ Isso é o oposto do que ocorre com a *Antologia Poética*. Isso é perceptível em “Inquietudes na poesia de Drummond” de Antonio Candido. Ao usar o título de uma seção da antologia, “Um eu todo retorcido”, como uma das bases para sua interpretação da poesia de Drummond:

As inquietudes que tentaremos descrever manifestam o estado-de-espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”. Na obra de Drummond, essa torção é um tema, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética. (p.98)

Mesmo partindo de um “estado-de-espírito”, a utilização do título de uma seção corrói a evolução do poeta e suas fases (concepções presentes nas entrelinhas do artigo), não permitindo que elas se erijam como norma única. Quando se pensa o sujeito drummondiano a partir de um título da *Antologia poética* e coloca-se nele a correspondência das inquietudes que norteiam o artigo, cai-se numa maneira de pensar a poesia de Drummond que, inevitavelmente, fura as diversas fases de sua obra e induz à reorganização dos poemas a partir de “temas”, como foi feito no livro (procedimento que será retomado frequentemente pela crítica drummondiana). Ao encontrar reiteradamente a palavra torção em vários poemas de Drummond, Candido criou outra seção para a *Antologia*, agora com “Poema de sete faces”, “Segredo”, “O boi”, “Canto esponjoso” e “Carta”. Os diversos livros e fases reverberam uns nos outros; o tempo linear, pressuposto no artigo, é ameaçado, questionado, torcido, o que dá ao ensaio lampejos e percepções aos quais dificilmente se chegaria só com suas bases teóricas.

fingir que existe algo que não existe, mas que é fundamental para nosso ordenamento cotidiano da literatura; por outro, fingir que não existe algo que existe, criptografar o trabalho de organização do livro – aprisioná-lo sob códigos cujas cifras não são acessíveis, torná-lo um segredo. Movimento estranho, capaz, simultaneamente, de aparentar desprezo (como se a organização e a edição de um livro fossem menos importantes do que o poema e, por isso, se retraíssem) e de permitir que se atue na surdina (como se a organização não alterasse os poemas, como se ela não fosse passível de crítica e suas premissas fossem consensualmente aceitas por todos).

O *vertebrado* talvez venha aumentar a lembrança da existência do trabalho editorial e, com ele, do trabalho poético; ele estaria mais afastado do “golpe de vista totalizante” – uma das criptografias da mercadoria. Ao invés de valorar os poemas pela sua substituição por outros de acordo com sua qualidade, ele valoraria os poemas mais pela relação de convívio existente entre eles, e, assim, desenterrando, um pouco que seja, o trabalho de escrita e de leitura. *Vertebrado* talvez seja uma forma de dar mais opacidade à transparência da edição dos livros.

Essa outra teorização do fetiche complexifica também a função-autor.

O fato de haver um nome de autor [...] indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2006, p. 274)

A função-autor é a própria criptografia do trabalho necessário para a realização de um livro (não só de organização, de edição, de divulgação e de escrita, mas também o trabalho crítico em torno do escritor e seus textos, as polêmicas em que ele se envolveu, os grupos artísticos e políticos a que ele se ligou, sua recepção, a maneira como foi tratado por professores, universitários ou não, a apropriação dele por parte do Estado e do capital), deixando no lugar apenas seu *status* (que, como Agamben diz do valor de troca, também só pode ser gozado como “epifania do inapreensível”), e apagando seus usos didático, crítico e social. O que se diz do nome do autor pode ser expandido para o nome de um lugar, de um movimento, de uma época.

Algo a se notar nas antologias (possivelmente presente em ou nas outras mercadorias) é sua capacidade de cifrar até mesmo o trabalho produzido a partir delas. Em “O estudo analítico do poema”, Antonio Candido comenta na introdução do livro, após explicar que escolhera autores do modernismo para seu primeiro curso de Teoria da Literatura em 1961:

Naquela altura a Editora do Autor publicou antologias de diversos poetas modernos, tornando-os acessíveis aos estudantes. Por isso pude trabalhar com poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade⁹, Murilo Mendes, além de Mário de Andrade, cuja obra era corrente na edição Martins. (p. 6)

Estávamos nos primórdios do estudo universitário do modernismo brasileiro e os poemas escolhidos para se ler e estudar eram aqueles presentes nessas antologias, o que nos leva a imaginar que tais antologias tenham marcado de maneira profunda a recepção acadêmica desses poetas, mas, salvo engano, nos estudos de Antonio Candido e de seus alunos não há outras menções a esses livros¹⁰. Mesmo considerando que tais seletas não são vistas como obras, é estranho que elas não sejam mencionadas nem como argumento de qualidade ou representatividade de poemas, uma vez que foram organizadas pelos próprios autores.

Vertebrado
talvez seja
deixar mais
alguns
rastros de
como se fez
o livro e do
que se faz
dele.

“Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A *Antologia* lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.”

A nota não indica apenas a tentativa de se afastar de certas práticas, ela busca também se aproximar ou constituir outras. Uma delas é esse “espelho mais fiel”, outro lado do livro mais vertebrado. Essa fidelidade especular pode referir-se ao que foi aqui tratado como fetiche do autor, ou seja, seu Espírito apareceria com contornos mais bem definidos nesse espelho limpo das máculas da “qualidade” e das “fases” pelas “características, preocupações e tendências”, no entanto, o adjetivo parece estar mais ligado à “obra publicada”, que é afinal a coisa condicionada e definida por tais “características, etc.”. O livro seria, então, assim arranjado, mais fiel a algo que poderíamos nomear como poéticas das obras publicadas.

A imagem do espelho, por sua vez, pode ser pensada de outra forma que não a de reflexo de um sujeito. Em uma conferência intitulada “Outros espaços”, Foucault coloca o espelho em uma posição singular:

⁹ Não há registros de uma antologia dele publicada pela Editora do Autor, trata-se, na verdade, da *Antologia poética*.

¹⁰ Nos agradecimentos de *Humildade, Paixão e Morte*, Arrigucci considera esse livro consequência tardia do curso “Estudo analítico do poema” de 1963; a antologia de Bandeira, no entanto, não é analisada e nem mesmo citada, só aparecendo na bibliografia.

Há [...] e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde não estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2006)

Um livro, sendo espelho, pode ser pensado como uma experiência mista entre o não-lugar e o outro lugar, entre o nenhures e o alhures. Como nenhures, ele retoma discussões que vimos travando até aqui: o fetiche; a presença ausente; a constituição de uma subjetividade, de uma imagem de si; a transparência da vitrine; a substituição de algo palpável por uma abstração; a ausência de rastros. Tudo isso achatado na sua superfície, na página. Como alhures, ele é um objeto existente e retoma atributos aos quais vimos associando o termo *vertebrado*: percepção da arbitrariedade de concepções corriqueiras como o espaço e sujeito; transformação da transparência em opacidade; lugar em que o sujeito se vê fora de seu lugar; criação de consequências para aquilo que não deixava rastros. Atravessa-se o espelho. Como utopia, a antologia repete aqueles poucos poemas que lhe passam na frente (“ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos”) recriando ou dando a ilusão de recriar o espaço e os posicionamentos que eles originalmente teriam. Olhando pelo espelho, seja ele pequeno ou grande, podemos ter uma ideia de como é a sala em que ele se encontra; lendo uma seleta podemos ter uma ideia como foi a “carreira poética” de Fulano. Como heterotopia, ela faz-se vidro, óxido de prata, moldura, barbante e prego; o olho retroage, perscruta-se que lugar esse objeto ocupa na sala; sua relação com os outros objetos muda conforme diferentes poemas lhe

passam pela frente, conforme mudamos de posição; “lá longe”, constitui-se e constituímos-nos onde não está; torna-se real e irreal¹¹.

O espelho e sua forma ao mesmo tempo utópica e heterotópica de ser libera o livro vertebrado de ficar apenas lamentando a perda do valor de uso sob o valor de troca¹². Como observa Agamben, a mercadoria liberou os objetos da ditadura de terem de ser úteis (2007, p.74) e permitiu a Baudelaire (e a outros artistas):

Vertebrado
talvez seja levar
um livro a ficar
mais próximo
desse lugar
entre o alhures
e o nenhures,
do espelho ao
mesmo tempo
utopia e
heterotopia.

Não se limit[ar] a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se prop[or] a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, *absoluta*, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente. (AGAMBEN, 2007, p. 75)

Em verdade, conforme o ensaio avança, vamos nos apercebendo que a chamada “escravidão de serem úteis” (p. 74) só submete os objetos a partir do surgimento do valor de troca. Os brinquedos, por exemplo, até o século XVIII na Europa não se diferenciavam tão facilmente dos objetos para adultos e, anteriormente, são praticamente indissociáveis de miniaturas, estatuetas, amuletos (AGAMBEN, 2007, p. 97-98) – ou seja, daquelas coisas que os portugueses, na costa da Guiné e por todo lado, chamavam de feitiço e foi assimilado pela língua francesa como fetiche (LATOURET, 2002, p. 15-16). Como se, no momento em que o valor de troca passou a cifrar o trabalho presente nas coisas, elas tivessem a obrigação de

¹¹ Num primeiro momento a poesia se contempla – “a própria poesia” na seção “Poesia contemplada” – luta (“O lutador”), se procura (“Procura da Poesia”), brinda taciturno e azul às musas (“Brinde no banquete das musas”), se irrita (“Oficina irritada”), vê se ouvindo com a orelha do livro (“Poema-orelha”) e dá uma última olhada em si (“Conclusão”); depois ela começa a se aperceber do espaço e das coisas à sua volta – na seção “Na praça dos convites”, composta por “exercícios lúdicos”, – na qual há, a presença de elementos espaciais bem marcados (notavelmente, mas não só, em “O áporo” e em “Caso pluvioso”) e uma exploração dos elementos constitutivos das palavras (com a exceção de “Política literária”); e, por fim, estamos diante de uma “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, começando, significativamente, pela interrupção da pedra de “No meio do caminho” e terminando, a seção e o livro, com a dissolução do próprio sujeito e do estar-no-mundo de “Elegia”.

¹² Podemos pensar boa parte da crítica que Foucault faz em “O que é um Autor” e em outros textos em relação à relativa neutralização nos discursos, produzida pelo estabelecimento da literatura junto com os direitos autorais, como um lamento face à mercadorização do livro. Como Marx e Rilke e muitos outros, Foucault expressa, nessas passagens, um descontentamento pela substituição do valor de uso pelo valor de troca. Compare-se “O discurso, em nossa cultura [...] não era originalmente um produto, uma coisa, um bem, era essencialmente um ato” (FOUCAULT, 2006, p. 275), com “para os pais de nossos pais [...] uma casa, uma fonte, uma torre desconhecida, até mesmo seu próprio vestido, seu manto, ainda eram infinitamente mais [...] familiares; quase cada coisa um vaso, no qual já encontravam o humano e acumulavam mais do humano. Agora chegam da América coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, *simulacros de vida...* (Rilke apud AGAMBEN, 2007, p. 66). Nos dois casos, diante da valoração anterior, na qual um texto ou um objeto doméstico seria aquilo que fazia, e a atual, na qual eles seriam seu valor de troca (monetário ou simbólico), emite-se um lamento.

servir para algo, de ser de maneira exclusiva ou brinquedo, ou objeto religioso, ou ornamento, ou ferramenta; o valor de troca não substituiu o anterior valor de uso das coisas, ele o impôs, junto a si, a elas. Ao evitar a “qualidade” dos poemas, a “cronologia rigorosa” e as “fases da carreira”, a organização da *Antologia Poética* libera o livro tanto da obrigação do uso quanto da troca – típicas de nossas sociedades. Quando se impõe a um punhado de poemas o ponto de referência “qualidade”, eles são colocados diante de uma dicotomia que provavelmente não lhes interessa: o quanto você vale versus o para quê você serve? Nesse combate não adianta escolher um lado, pois, ao contrário do que se dá a entender, especialmente ao ser posto em uma linearidade temporal (na qual a antiga serventia precede a futura valoração) não se trata de coisas opostas, mas da mesma coisa. Não adianta se opor uma poesia outrora ativa a uma poesia que agora preza em demasia seu *status*, a obrigação de agir de certa maneira e a obrigação de ter certo *status* são, no fundo, a mesma obrigação que, inclusive, surgem ao mesmo tempo. A mercadoria, ou melhor dizendo, a constituição difusa das coisas como mercadoria e o fato de um livro ser representado pelo agente literário coletivo chamado antologia, o que eles fazem é tirar os produtos humanos desse outro lugar – o lugar dos feitiços, das brincadeiras, dos jogos, da poesia – do que Agamben chama de “terceira área”:

As coisas não estão fora de nós, no espaço exterior mensurável como objetos neutros (*ob-jecta*) de uso e de troca, mas, pelo contrário, são elas mesmas que nos abrem o *lugar* original, o único a partir do qual se torna possível a experiência do espaço externo mensurável, ou melhor, são elas mesmas presas e compreendidas desde o início no *topos outopos* [não-lugar], em que se situa a nossa experiência de ser no mundo. A pergunta *onde está a coisa?* é inseparável da pergunta *onde está o homem?* Assim como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em lugar nenhum, pois o seu lugar está aquém dos objetos e além do homem, em uma zona que já não é nem objetiva, nem subjetiva, nem pessoal, nem impessoal, nem material, nem imaterial, mas onde nos encontramos improvisamente diante destes x aparentemente tão simples: o homem, a coisa. (AGAMBEN, 2007, p. 99)

Vertebrado talvez seja uma maneira de reduzir a obrigatoriedade do uso e do valor e escapar de seu falso dilema. Ele se aproxima da anulação de um pelo outro, se afastando “tirania do econômico e da ideologia do progresso” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Talvez seja uma tentativa de colocar os poemas novamente mais próximos desse lugar não-lugar de onde sua edição, divulgação e circulação vem persistentemente afastá-los.

“É uma arrumação ou pretende ser”

‘Arrumação’ traz a ideia de pôr as coisas no seu devido lugar ou de dar rumo a algo que estava perdido. Podemos pensar que se trata de colocar as coisas nesse outro lugar, nesse lugar não-lugar de que falam, cada um a sua maneira, Foucault e Agamben. ‘Arrumar’ seria, assim, reafirmar, por outros modos, que poesia não é mercadoria¹³. Além disso, ‘arrumação’, ao contrário de outros vocábulos que poderiam ter sido usados como ‘organização’, ‘ordenação’ ou ‘arranjo’, trata os poemas não como algo abstrato, incorpóreo, mas como coisas sólidas, cuja disposição é alterada. A *Antologia poética* não agiu no “corpo” dos poemas: não quebrou seus versos, não trocou palavras, não os pulverizou, nem os liquefez; ela teve em mira antes alterar sua superfície: mudou-os de lugar, fez com que eles deslizassem uns sobre os outros, criou novas misturas, sem, contudo, alterar suas palavras, seus títulos; reembalhou-os. Esse deslizamento criou uma suspensão nos poemas, fez e faz aparecer aquele branco da página que está entre um poema e outro, movimenta sua linguagem. A *Antologia* não para de reconstruir e reestruturar os livros de que se alimentou. Quando, por exemplo, em sua tese, Iumna Maria Simon agrupou os poemas de *A Rosa do povo* em seções com o mesmo título das seções da antologia e criou uma nova seção denominada “Fechamento do discurso”, o livro foi reinventado, foi recolocado. As superfícies que envolvem os poemas ficaram mais visíveis, percebeu-se as misturas entre eles e criaram-se outras. Assim, reparou-se que

Conjuntos [de poemas existentes em *A Rosa do Povo*] não são facilmente apreensíveis, pois apresentam-se complexamente entrelaçados, sendo a sequência dos poemas de um conjunto, não raro, seccionada pela inserção de um ou mais poemas pertencentes a outros conjuntos. Todavia, há certos momentos na obra em que essas afinidades temático-formais são mais perceptíveis porque ocorrem de forma compacta, ou seja, em poemas sucessivos que constituem verdadeiros blocos de concentração de tais procedimentos. (p.60)

O entrelaçamento, o corte, a passagem de um lado para o outro, a constatação de que dois lados diferentes são um lado só, os blocos de compactação ou de distensão – tudo fez parte de um mapeamento da topologia de *A Rosa do Povo*, o que permitiu fazer os poemas

¹³ Como já afirmava Mallarmé (e provavelmente desde bem antes):

“Para que traficar aquilo que, talvez, não se deva vender, sobretudo quando isso não vende?

“Como o Poeta tem sua divulgação, da mesma forma ele vive; fora e à revelia de colocação de cartazes, do balcão prostrado sob os exemplares ou de representantes comerciais exasperados: anteriormente segundo um pacto com a Beleza que ele se encarregou de perceber com seu necessário e compreensivo olhar, e de quem ele conhece as transformações” (MALLARMÉ, 2010, p. 179-180). Beleza que talvez seja ainda esse “outro lugar”, esta borboleta branca: “Atribuíamos a sonhos, antes da leitura, numa plateia, a atenção que solicita alguma borboleta branca, essa a uma só vez por toda parte, nenhuma parte, se esvanece; não sem que um nada de agudo e de ingênuo, a que reduzi o tema, agora mesmo tenha passado e repassado, com insistência, diante do espanto.” (MALLARMÉ, 2010, p. 184)

andarem por esse espaço e entender melhor como ele funciona. Mesmo que à revelia do crítico, a interação entre *A rosa do povo* e a *Antologia poética*, fez os poemas entrarem em um novo estado, produziu outro livro – que, a rigor, nem é outro, nem é o mesmo. O livro ganhou novas dimensões: quando se diz que “a variabilidade característica dessa obra, que, em geral, é considerada como exclusivamente participante” (SIMON, 1978, p. 60), ficamos na dúvida se o que está em questão são ainda dois pontos de vista diferentes sobre um mesmo livro (ou seja, teríamos duas visões teóricas diferentes de um mesmo objeto), ou se, mantendo um ponto de vista ainda muito próximo daquele que lia *A Rosa do Povo* como um livro principalmente de poesia participante, mas, apercebendo-se da topologia do livro, fazendo ele andar por ela, acabou-se pondo diante dos olhos outro livro (ou seja, teríamos a mesma visão teórica de dois livros diferentes). Quando se fala sobre a “dispersão dos poemas do conjunto I (indivíduo)¹⁴” apontando-a como “denunciadora das constantes oscilações do poeta entre o engajamento nos acontecimentos de seu tempo e o apelo à sua subjetividade” (SIMON, 1978, p. 61), talvez não se trate “das oscilações do poeta”, mas da inconstância que o próprio livro adquiriu nesse processo. Como se esse agente literário difuso que é uma seleta de poemas, sempre disposto a nos apresentar aquilo que ele agencia como um objeto já devida e imutavelmente posicionado em relação ao nosso ponto de vista, encontrasse, ao agenciar a *Antologia poética* algo que, deslizando sobre e sob o seu trabalho, rearrumando seu desarranjo, mapeando e torcendo sua superfície, anulasse-o ou, ao menos, reduzisse seu alcance, não por ser capaz de alterar nosso ponto de vista, mas por permitir que o espaço e os objetos que vemos se desloquem e se transformem.

Vertebrado
talvez seja esse
rearranjo que
permite aos
livros caminhar
com mais
desenvoltura
sobre o espaço
em que são
vistos ou foram
colocados ou,
ainda, que dê
mais
possibilidades a
esse espaço de
se movimentar.

Isso porque a ‘arrumação’ não passa de um arabesco¹⁵ com as páginas: elemento inatingível, porém essencial; aquilo que nunca se encontra, mas que não cessa de ser buscado

¹⁴ Ou seja, os poemas de *A Rosa do Povo* que fariam parte da seção “Um eu todo retorcido” na divisão da *Antologia*.

¹⁵ **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,
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

(de novo, fetiche); deslizamento de umas coisas por outras; passagem complexa do tempo, espelhada no rosto e depositada como sono sobre a terra (que junta à linearidade do movimento dos navios, as volutas dos pássaros, os resíduos, as dissoluções e as formações das nuvens, o ir e voltar das ondas); brincadeira (“a terceira área” de que fala Agamben); desaparecimento do “eu”; sobreposição de palavras; escolha, movimento de olhar e estética depurada. Se “o arabesco [...] torna-se princípio estruturador da forma em *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*”, como defende João Adolfo Hansen (p. 279), ele não está presente apenas nos poemas, enroscou-se nos próprios livros, abraçou seus poemas, sem os reduzir para que eles aparecessem “na sua liberdade livre, suspenso[s] no ar.” (HANSEN, 2011, p. 256).

A suspensão aludida é a do ato que figura não propriamente conceitos cheios, mas o instante mesmo das passagens do uso de uma palavra a outra, o átimo dos intervalos daquela indecisão entre som e sentido [...] No auge de sua arte, em *A Rosa do Povo* e *Claro enigma*, Drummond figura o movimento da linguagem mesma, no incessante deslocamento vazio e silencioso dos signos, não-ser das coisas. (HANSEN, 2011, p. 256)

Não-ser das coisas, ser das coisas no não-lugar. Arabesco que se contrapõe ao “livro inútil”, no final do pequeno texto de Drummond assim nomeado, reunido em *Confissões de Minas*:

Escrever um livro inútil, que não conduzisse a nenhum caminho e não encerrasse nenhuma experiência; livro sem direção como sem motivação; livro disfarçado entre mil, e tão vazio e tão cheio de coisas (as quais ninguém jamais classificaria, falto de critério) que pudesse ser considerado, ao mesmo tempo, escrito e não escrito, sempre foi um dos meus secretos desejos.

Os dias passaram sobre esse projeto e não o fizeram mais nítido; ambições mais diretas me agitaram; nunca soube quando chegaria o tempo desse livro, e nunca senti em mim a plenitude insuportável da maturação; será hoje?

Se me disponho a escrevê-lo (o livro inútil) é porque já está feito...O mesmo seria dizer que minha vida está acabada. Quando me sinto capaz de nascer nesse escasso momento e olhar com olhos ingênuos essa janela que se insere entre mim e a paisagem; ou aquela porta, que esconde um gato; ou o céu, onde passam aeroplanos postais. O homem acabado, o livro acabado são fórmulas; o homem que continua, o livro que continua, e, sobretudo, o leitor que continua estão insinuando como é audacioso esse projeto e como é difícil ‘pintar a passagem’, com o pincel que foge da minha mão, com a mão que se despreza do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez ... (ANDRADE, 2011, p. 187-188)

“O ‘livro inútil’ é ficção teórica de um livro autonomizado de toda determinação” (HANSEN, 2011, p. 254), não se trata, portanto, de um livro que lide com suas

subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música feita de depurações e depurações, a delicada modelagem de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais que um arabesco, apenas um arabesco abraça as coisas, sem reduzi-las.

determinações, que consiga de alguma forma subvertê-las, mas de um livro que é indiferente a elas, para o qual tanto faz se elas existem e em relação ao qual o mundo também é indiferente. Nessa ficção se realizaria plenamente o ideal mercadológico da antologia: livro totalmente autônomo, prescindível de todo trabalho para ser realizado e incapaz de deixar rastro (não vem de nenhuma experiência e não vai por caminho nenhum); vazio, mas cheio de coisas (como a mercadoria ideal); um escrito que não foi escrito. Ao mesmo tempo negacionista e defensor do fim da história:

Escrever o ‘livro inútil’ é impossível, pois, seria repetição afirmativa da memória frustrada da experiência histórica. [...] significaria a ‘plenitude insuportável da maturação’: não só a posse perfeita da técnica, mas a posse total do tempo, como se o escritor estivesse fora dele, que já estaria completado. Em sua plenitude [...] já estaria acabado, escrito antes de ser escrito. Assim, afirmaria que o presente do ato de sua escrita seria eterno, pois a história teria acabado nele. [...]

[...]o livro inútil, como livro acabado, é mais do que inútil, pois pressupõe o homem acabado, a vida acabada, a história acabada. (HANSEN, 2011, p. 255).

Enquanto o “livro inútil” significa “o que não se deve fazer no momento; também o que se quer fazer, mas que ainda não é possível” (HANSEN, 2011, p. 255), enquanto ele fica ou no já não mais ou no ainda não, o arabesco “é o ‘durante’ do trabalho de ‘pintar a passagem’ para o devir de outra coisa” (HANSEN, 2011, p. 259), a hesitação e o trabalho entre o “já não mais” e “o ainda não”, o “durante muito tempo” proustiano e sua imbricação na construção ficcional do tempo do enunciado, do tempo da enunciação e do tempo da leitura (ZULAR, 2007)¹⁶. Mais do que inútil (do que

Vertebrado talvez seja distanciar-se desse livro inútil, desse escrito que não foi escrito, livro acabado de uma vida acabada, de uma história acabada, de um tempo dominado, para aproximar-se de uma escrita no tempo, imbricado na sua leitura, no seu enunciado, na sua enunciação.

¹⁶ É também o seu avesso, o apagar da vela; o livro imerso no sono, do qual eu me torno o assunto e o momento em que me destaco dele ficando livre; a recuperação da vista e o verdadeiramente obscuro; a articulação entre o tempo ainda por se perder e o tempo já perdido, o tempo ainda por se redescobrir e o tempo já redescoberto; entre o resto e a rasura:

“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’. E, meia hora depois, despertava-me a ideia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava minha razão, mas pairava-me sobre como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa. Depois começava a parecer-me ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o tema da obra destacava-se de mim, ficando eu livre para adaptar-me ou não a ele; em seguida recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor uma obscuridade suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro.” (PROUST, 1997, p. 9)

liberar-se da necessidade de ser útil), esse livro imaginário é inócuo.

1.2. Museu de Tudo

Após ter juntado tantas possibilidades para o que seria um livro vertebrado, sobreinterpretado uma breve nota introdutória, usado mais teorias que o aconselhável e tê-las tratado com menos vagar e mediações que o necessário, sobraram estas convicções sobre o termo vertebrado: trata-se de algo gradual; é uma maneira de transformar uma coleção de poemas em obra ou a organização de poemas em escrita; por isso mesmo, tende a ampliar para o livro poéticas identificáveis nos poemas; tem uma relação estreita com a maneira como os livros são editados em nossas sociedades (outra consequência da transformação do livro em escrita); insere-se na longa e problemática relação existente entre poesia moderna e mercadoria (consequência da ampliação das poéticas para o livro); produz e encontra-se em um ponto de indeterminação no livro (ele passa a ser vários livros); relaciona-se de maneira complexa com o tempo (e com a história); é algo mais instigante e mais problemático do que parecia à primeira vista; tornou-se um fetiche neste trabalho: por um lado, remete a algo inapreensível, senão inexistente – daí sua enorme variabilidade e a necessidade de se colecionar variantes; por outro, esconde sob si leituras, conversas, debates, tentativas de escrita, para deixar no lugar uma formulação a ser intercambiada e avaliada junto a muitas outras. Oxalá ele tenha liberado esta dissertação das imposições do uso e da troca, sem tê-la tornado inútil.

Acresce-se a isso tudo um poema, interlocutor discretíssimo, mas constante, deste capítulo – espécie de nota introdutória de *Museu de Tudo* de João Cabral e negativo da lida aqui –, além de instaurador de outra convicção, que serve de resumo, limpando do que não é faça tudo que foi dito aqui, “*vertebrado* é o livro que se faz com risca e risco”.

Museu de Tudo

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.

2. Paratextos autorais

Após essas variações sobre o livro vertebrado, o objetivo desta dissertação é caracterizar *Claro Enigma* como tal, ou seja, a ver como a articulação dos poemas (as riscas feitas) trata aquilo que o volume, na sua mera existência, lhes impõe (fazendo correr riscos): como *Claro enigma* enfrenta o arbítrio de sua organização; como ele se posiciona entre a coleção e a obra; como ele lida com os fetiches do livro, com a autoria, com a temporalidade; como os trabalhos poético, editorial e crítico colocados nele são por ele tratados; como ele tenta alcançar o não-lugar ou o não-ser das coisas.

Um senão a uma tal leitura seria o fato do livro ser quase que exclusivamente composto por poemas que tiveram uma vida independente dele: de seus 42 poemas, ao menos 39 foram publicados individualmente em periódicos até 1951 e um dos três poemas para os quais não foram encontradas publicações em periódicos, *A Mesa*, foi publicado individualmente em um livro de colecionador¹⁷ (ANDRADE, 2012, pp. 555-685). Seria de se esperar que *Claro Enigma* fosse, então, um livro-arquivo, daqueles que Cabral critica em “Museu de tudo”, que servem apenas para classificar e guardar os poemas. No entanto, a crítica drummondiana dá grande importância à estrutura, à arquitetura ou ao arranjo de *Claro Enigma*: Vagner Camilo fala no “rigor da arquitetura” (2001, pp. 164-167); Francisco Achcar (1993) dá relevo à sequência do livro; Sebastião Uchoa Leite considera que esse “é o livro mais isolado de sua obra, o mais encerrado em sua própria trama, o mais esquematizado, o livro mais livro” (pp. 280-1). Tais observações evidenciam que entre a publicação nos jornais e a em livro há alguma interferência estética decisiva, uma nova escritura, algo que constitui essa coletânea de poemas em obra – como na composição da *Antologia Poética*.

Uma das dificuldades em identificar e analisar essa escritura está na relativa escassez de modificações entre as publicações em periódicos e a em livro e sua relativa irrelevância para a construção do conjunto (elas são quase que exclusivamente correções ortográficas e gramaticais que alteram apenas o funcionamento interno dos poemas, não se percebe a adaptação de um poema para dialogar melhor com o outro ou uma harmonização de dicção, forma ou estilo). Muito do trabalho desta pesquisa se deu, então, entre a convicção da “unidade” da obra, provinda de sua leitura (que impressiona muito quando feita de uma sentada só), e a fugacidade e a fragilidade dos elementos formais que a indiciam e constroem.

¹⁷ Além de “A mesa”, não há registro de publicação em periódicos de “Perguntas em forma de cavalo-marinho” e “Tarde de maio”. “Um boi vê os homens” foi publicado no *Correio da Manhã* na edição de 11 de março de 1951, embora tal dado não conste da edição crítica.

Desses elementos, os mais sólidos são as partes textuais próprias do livro e ausente nos periódicos: o título, a dedicatória, a epígrafe, os títulos das seções. O que Gérard Genette chamou de paratexto:

Paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público [...] trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges para um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimado pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e seus aliados. (pp. 9-10)

No paratexto reaparecem alguns dos temas do termo vertebrado: a transformação de textos em produtos comerciais; a autoria; o apagamento do trabalho social (agora sob uma rubrica); o arbítrio de um nome e o agenciamento produzido por ele, como quando se chama uma junção de poemas de antologia. Nesse vestíbulo uma obra já arrisca muito da sua coerência e da sua existência poéticas¹⁸.

2.1. “Claro enigma”

Algo a se notar nesse título é a dificuldade de se lhe dar uma interpretação estável. Embora não seja propriamente hermético, ele, ao contrário de outros títulos de Drummond, como *A rosa do povo* ou *Fazendeiro do ar* não é tão facilmente traduzido para outro significado como o descendente de uma elite agrária empobrecida. Suas palavras deslizam sobre vários possíveis significados e motivações, sem que nada as consiga ancorar, nada lhes dê um lastro estabilizador (como se o título não tivesse um valor estável, mas precisasse e pudesse ser adaptado a cada leitura). Com ele, apesar de todo esforço editorial para facilitar a

¹⁸ Logo após a publicação de *Claro Enigma* saiu a seguinte nota no suplemento literário do *Diário Carioca* de 6 de janeiro de 1952: “Edita a José Olympio ‘Claro Enigma’, a mais recente coleção de poemas de Carlos Drummond de Andrade. O livro, dedicado a Américo Facó, traz uma epígrafe de Paul Valéry: ‘Les événements m’ennuient’”. Como se vê, há lugares em que um livro de poemas só existe através de seus paratextos: sua editora, o nome do seu autor, seu título, sua dedicatória, sua epígrafe.

vida do leitor, não se faz o que se fez em *Fazendeiro do ar*, já na orelha primeira edição, explicando a imagem contida no título.

Não se faz nem mesmo o que se fez na epígrafe de *Brejo das almas*, que explica a origem sem explicar o significado:

Brejo das almas é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte. Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos. A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante. Ultimamente, cogita-se de mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero. Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece.

D'A *Pátria*, 6-VIII-1931.

“Claro enigma” tem ainda a peculiaridade de não ser o título de um poema como “Sentimento do mundo” ou “José”, ele não remete a uma composição que de certa forma tenha a propriedade de valer pelo livro todo, ele não chama um poema para ser seu protagonista. Ele apenas retoma uma passagem obscura, de uma estrofe estranha do décimo-sexto poema do livro, “Oficina irritada”:

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
Cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

O título impede uma interpretação estável de si e, consequentemente, do livro. Mais que interpretar o conjunto de poemas a que se refere, “claro enigma” os coloca em um cenário de impasse, de provocação, inclusive chamando a atenção para a estrofe mais ofensiva de todo o conjunto. Se, como diz Barthes (p. 310), “o título tem por função marcar o início do texto, isto é, constituir o texto como mercadoria” e poderíamos acrescentar, atribuir-lhe um valor de uso ou de troca, então, *Claro Enigma* já em seu título foge dessa dicotomia, permite-nos que o constituamos como u-topia ou heterotopia, como fetiche ou brinquedo: o livro (que não é exatamente o produto que nós compramos, sem deixar de ser ele) no qual ele surge e se organiza. Que mercadoria é essa que se oferece como claro enigma? O que esperar desse aglomerado de papel e tinta? Ao contrário de uma série de livros bastante estranhos à poesia (como romances policiais, palavras cruzadas, livros de charadas) e do próprio título analisado por Barthes (“A verdade do caso do sr. Valdemar”) não se está oferecendo um enigma e sua resolução, dá-se apenas um “claro enigma” que, contraditoriamente, jamais é dito às claras.

2.2. “Les événements m’ennuient” P. Valéry

A epígrafe¹⁹ de *Claro Enigma* tem sido vista pela crítica, em muitos momentos, como um lema do livro, um pedaço dele que vale pelo todo. Costa Lima (1968, p. 196), por exemplo, a vê como sinal da “drástica mudança” ocorrida na poesia de Drummond na passagem de *A Rosa do Povo* para *Claro Enigma*. No entanto, *A Rosa do Povo* contém, não em sua epígrafe, mas no primeiro verso de um de seus primeiros poemas, a frase “Não faça versos sobre acontecimentos”, que já remete à citação de Valéry. A diferença na recepção das duas citações talvez possa ser explicada pela ausência de contraponto em *Claro Enigma*. Nele não há o contraste com os outros versos do poema (“Não faça poesia com o corpo”; “Não cantes tua cidade”; “Não dramatizes, não invoques,/ não indagues. Não percas tempo em mentir./ Não te aborreças”); não há o contraste com “Carta a Stalingrado”, tratando precisamente de um acontecimento; não há o contraste com o poema antecedente, “Consideração do poema” a dizer:

¹⁹ Outro paratexto autoral presente em *Claro Enigma* é a dedicatória, “A Américo Facó”. Sua importância para a construção do livro, no entanto, é significativamente menor. Na obra poética de Drummond, há apenas duas outras dedicatórias de livros: em *A paixão medida* (1980) para seus pais e em *Alguma Poesia* (1930) para Mário de Andrade. Ao contrário de Mário de Andrade, poeta e intelectual notório e um dos líderes do movimento modernista brasileiro, Américo Facó era um poeta bissexto (Manuel Bandeira o coloca em sua *Antologia de poetas brasileiros bissextos*) cuja fama, hoje, se deve quase inteiramente a ter tido este livro dedicado a ele.

Camilo (pp. 152-157) expõe que tipo de poeta era Facó, como ele ajudou Drummond durante a composição do livro, passando três noites seguidas discutindo com ele a composição do livro, e quais questões atrairiam Drummond para sua poesia e seu pensamento: uma forte influência de Valéry e Mallarmé, sua “independência de espírito”, além do fato de ser “um exímio versificador”. Além de manter com Facó uma relação de interlocução, não de filiação, Camilo observa como Drummond persegue seu próprio projeto e não o de Facó.

Talvez interesse a seguinte observação feita por Drummond sobre o livro de poemas Facó: “Todas as suas composições têm forma fixa, e há entre elas uma correlação, que estrutura o livro num só poema, de partes harmoniosas.” (Drummond, 1952, p. 154). Por um lado vemos o elogio àquilo que é um livro estruturado, o que aproxima o livro de Facó de *Claro Enigma*; mas, por outro lado, o procedimento e o resultado deste procedimento é distinto. Em *Claro Enigma* não há uma forma fixa única, o livro não é estruturado “como num só poema”, pelo contrário, ele mantém um caráter fragmentado, no qual as relações são instáveis, fluidas; cada poema tem vida própria antes e depois de entrar no livro. Classificar o resultado como composto por “partes harmoniosas”, pressuporia também uma noção de harmonia que englobasse dissonâncias, tensões, ruídos e mesmo incoerências.

A dedicatória a Américo Facó tem um funcionamento peculiar, já que não faz muito sentido Facó ser fiador de Drummond (como era Mário de Andrade e como são boa parte dos dedicatários), até porque a poética deste Drummond mais se afasta que se aproxima da daquele. Em *Claro Enigma*, há um lado classicizante, mas sem abrir mão da modernidade; vai-se às formas fixas, mas sem abandonar o verso livre; usa-se o hermetismo, mas que não consegue ser decifrado para ser logo em seguida abandonado; o livro tem uma estrutura, mas não uma consonância.

[...] Eis aí meu canto.

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, remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são onda de carinho te envolvendo.

. Em *Claro Enigma* a epígrafe se contrapõe a um silêncio, quer dizer, se contrapõe àquilo que um leitor a fizer se contrapor. Pela própria maneira como é citada, a epígrafe se faz insuficiente: no corte da continuação; na abreviação do nome de Paul Valéry²⁰; na provocação ao leitor que espera um Drummond que escrevia poesia social, quando não bélica, mas que não escreve sobre a Guerra da Coréia; na provocação ao leitor que espera de um livro a unidade de um autor; na falta de explicação para a ruptura aparente. A epígrafe acaba diante de um vazio²¹.

Em seus comentários sobre a epígrafe, Genette destaca que elas são frequentes nos romances góticos e que Balzac, conforme foi trocando “[a] narrativa histórica, fantástica, ou ‘filosófica’ pelo romance, em proveito do grande romance” (p.135) a abandona; sendo ela uma prática ausente na maior parte dos autores realistas (ele cita Flaubert, Zola, Henry James, Fielding e Jane Austen). Talvez essa ligação da epígrafe ao romance não-realista não esteja tão distante da dinâmica da epígrafe de *Claro Enigma*, principalmente quando consideramos suas palavras. A epígrafe repudia em grande medida a ideia de literatura como representação seja de fatos ou acontecimentos, seja de expressões ou sentimentos²².

Além disso, segundo Genette, uma epígrafe serve como “comentário do texto” (p. 142) e marca a filiação a um autor (real ou imaginária, profunda ou superficial) ou a pretensão disso. Nessa direção caminham os estudos críticos sobre a epígrafe: no significado de “Les événements m’ennuient” um comentário aos poemas e no diálogo entre P. Valéry e os poemas de *Claro Enigma*.

Vagner Camilo (2001, pp.157-164), privilegiando mais na epígrafe seu comentário aos poemas que sua afiliação a Valéry (que, no entanto, também é apontada e comentada por ele),

²⁰ Ao contrário da dedicatória “A Américo Facó”.

²¹ Alguns dos objetos da estrofe de “Consideração do poema” aparecem, entretanto, em *Claro Enigma*: o chão em “Contemplação no banco”, “Tantos pisam este chão que ele talvez/ um dia se humanize. E malaxado,[...]”; as pedras de “Legado”, “Entre o ser e as coisas”, “Fraga e sombra” e da “estrada de Minas”; na mesa de “A mesa”; nas paredes infiltradas de “Morte das casas de Ouro Preto”.

²² Talvez se pudesse ver uma conexão entre a existência de uma epígrafe em *Claro Enigma* e seus poemas históricos (em “Selo de Minas”), fantásticos (“A mesa”, “Sonho de um sonho”) e “filosóficos” (“A Máquina do mundo” e “Relógio do Rosário”).

explora a presença da melancolia e do tédio, do *ennui*, como resposta da literatura do século XIX às mudanças sociais e econômicas, apontando relações entre a poesia de *Claro Enigma* e as mudanças no campo político e econômico no Brasil do pós-guerra. A epígrafe seria, assim, uma forma de iniciar uma problemática e de estabelecer um posicionamento estético capaz de articular os diversos poemas do livro.

Tal articulação seria muito difícil de imaginar sem a epígrafe, já que o tédio, de maneira explícita, só aparece uma vez, em “A tela contemplada” e, ainda assim, está presente nas pupilas do pintor do poema, e não necessariamente no sujeito da enunciação. A frase de Valéry, ao ser colocada no início da obra, cria contextos e produz ligações entre os poemas que dificilmente nos ocorreriam sem ela; sem ela, muito provavelmente não pensaríamos numa ligação entre *Claro Enigma* e o *ennui* e o *spleen* dos poetas do século XIX. O tédio, associado à melancolia, se torna nessa leitura um fator de articulação do conjunto, o que, por sua vez, cria uma movência nos poemas: ao serem relacionados ao tédio e à melancolia, eles se projetam para fora dos seus versos, eles passam a responder a demandas dos outros poemas ou mesmo de elementos externos ao livro, como a relação entre tédio e ação política.

Para esse funcionamento, no entanto, não basta apenas a existência de uma epígrafe, aquilo que ela fala tem relevância. O *ennui*, e com ele a melancolia, já leva em si uma insuficiência; uma necessidade de se ultrapassar aquele objeto que temos na mão, aquele lugar em que estamos, aquele tempo em que lemos, aqueles modos de vivência aos quais estamos presos e habituados.

Eduardo Sterzi (pp. 57-64), em um artigo que analisa a presença da palavra “acontecimento” em textos de Drummond, também explora a epígrafe como comentário aos poemas, enfatizando agora o acontecimento e não o *ennui*. Tal palavra é assim entendida por ele:

O que importa ao poeta nesta palavra é que sugere a irrupção ou instituição imprevista de uma determinada versão da realidade e, por imprevista, dificilmente assimilada, contornada ou solucionada por meio da reflexão ou da inteligência, que, se bem-sucedidas, produziriam conhecimento (p.57)

Seguindo essa visão de acontecimento, a epígrafe de *Claro Enigma* é assim interpretada:

O *ennui*, tal como encarnado neste livro, não é o sentimento da renúncia à intervenção política (e poética) na realidade, mas sim o sentimento da consciência de que os instrumentos costumeiros da cognição, mobilizados por Drummond, [...] fracassam frente à complexidade e inapreensibilidade do real. (p.58)

Nesse sentido, a epígrafe estabelecerá um limite ao alcance da reflexão diante dos acontecimentos que são os poemas e o próprio livro de poemas. Tal concepção do acontecimento leva Sterzi a concluir que:

O movimento do poeta em direção à realidade é um movimento essencialmente frustrado, impedido não apenas pela dificuldade ou impossibilidade de apreensão do real [...], mas sobretudo pelo imperativo ético de não escamotear essa inapreensibilidade, ou, antes, expô-la às claras. (p.64)²³

Também nessa interpretação podemos identificar na epígrafe²⁴ a percepção de uma movência e de uma insuficiência, nesse caso articulando não só os poemas de *Claro Enigma*, mas a poesia de Drummond como um todo. Percebe-se uma necessidade de se ultrapassar “os instrumentos costumeiros da cognição” e tudo aquilo que eles trazem consigo.

John Gledson (2003, pp. 140-168), por outro lado, pensa a epígrafe mais a partir da “influência” da poética e principalmente das reflexões de Valéry:

[...] a natureza peculiar da homenagem de Drummond a Valéry em *Claro Enigma*: ela faz o papel normalmente desempenhado em outros livros pela própria justificação que o poeta dá para a poesia [...] Controle e construção, os ideais valérianos, foram uma necessidade de Drummond no período, e a afinidade entre os dois poetas se baseia sobretudo nessa necessidade, mantida nos dois casos sem fé religiosa ou política. Os resultados práticos são bem diferentes; em *Fazendeiro do Ar*, vemos que as construções mais engenhosas de Drummond – “Escada” ou “Elegia” – têm uma instabilidade peculiar, inerente e individual; no caso de “Escada”, a ordem de uma igreja barroca mais que de um “temple stable à Minerve”. Com efeito, é notável que ao mesmo tempo que o ideal de construção exerceu tanta atração, Drummond estava também começando a fazer experimentos (sobretudo na seção “Selo de Minas”) com a fragmentação. Noutras palavras, as duas tendências estão presentes [...] o exemplo de Valéry ajudou a tornar menos traumática a transição para esse estágio, preservando o ideal, que Drummond nunca abandonou completamente do poeta como construtor. (pp. 168-169)

A ênfase recai aqui sobre a “homenagem” e sobre a adequação ou não dessa filiação a Valéry, em verificar em quais questões os dois poetas se aproximam e em quais eles se afastam. De novo a epígrafe serve como articuladora dos poemas, não mais a partir do tédio ou do acontecimento, mas a partir dos eventuais ecos valérianos. Há, contudo, de novo, uma movência nos poemas. Se Camilo lê “A tela contemplada” num contexto em que o “tédio [...] assola [o sujeito dos poemas] desde a epígrafe do livro.” (p. 198), Gledson a lê a partir de semelhanças e diferenças com *Eupalinos* de Valéry. O primeiro enfatiza o tédio, o outro os

²³ Nessa formulação, podemos ver uma ligação entre a epígrafe e o título, já que também o enigma é um acontecimento, é algo inapreensível, mas que deve ser exposto às claras.

²⁴ E o título, se concordarmos com a nota acima.

espaços vazios, as “formas arquitetônicas, que [...] encarnam essa conjunção contraditória de forma e ausência de forma” (p.163)

A epígrafe cria assim novos contextos para os poemas, novas nuances. Ela, junto com o título, cria articulações nos poemas que os fazem deslizar uns sobre os outros, fazendo suas leituras girarem. Ela de alguma forma obriga o leitor a se implicar nos poemas, a fugir do já dado, do já cristalizado.

Como contribuição a esses estudos é interessante levarmos em conta um texto que talvez seja a origem da citação da epígrafe. Ele foi publicado como prefácio do livro *Présence de Valéry* em 1944 por Berne-Joffroy e consta das notas da obra completa de Valéry publicada pela Gallimard. Não há nenhuma garantia de que esta seja verdadeiramente a fonte de Drummond e tampouco que as reflexões que a antecedem ou sucedem devam ser consideradas na leitura do livro, já que, como observa Genette, em se tratando de epígrafes, o [...] “leitor [...] permanece, o mais das vezes, na incerteza [...] e entregue a suas conjecturas, ou a sua indiferença” (p. 138)

Trata-se de um texto relativamente longo, tendo por volta de 45 páginas, bastante fragmentário, passando por vários assuntos, vários deles de interesse para pensarmos a poesia de Drummond, mas cuja análise pormenorizada não é objeto desta pesquisa. Assim me atarei à análise do trecho (marcado no original por estar entre linhas em branco) em que aparece a citação e que pode nos servir para criar novas articulações entre os poemas, produzindo novas movências:

Voici un autre trait (rare, je pense), de mon signalement. “*Les événements m’ennuient.*” On me dit: Quelle époque intéressante!...

Et je répons: Les événements sont l’écume des choses. Mais *c’est la mer qui m’intéresse*. C’est dans la mer que l’on pêche; c’est sur elle que l’on navigue; c’est en elle que l’on plonge... Mais l’écume?...

Les événements sont des “effets”. Ils sont ces produits de sensibilité: brusques précipitations ou simplifications, qui signalent le commencement ou la fin de quelque durée instituée; et ils ne sont ou que des accidents d’une fois, de quoi l’on ne peut rien tirer; ou que des conséquences, dont le principal intérêt: est dans leur préparation ou dans leurs suites.

L’histoire ne peut guère noter que des “événements”. Mais réduisez un homme aux faits le plus saillants et les plus faciles à percevoir et à définir – sa naissance, ses quelques aventures, sa mort, – et vous perdrez de vue la texture de sa vie. Réduire une vie à un “résumé”! C’est tout le contraire qui pourrait valoir quelque chose.

Ainsi, le “très beau vers” est un événement dans un poème; mais il faut avouer qu’il tend à détruire ce poème; sa valeur le rend isolable. Il est une fleur que l’on détache de la plante, et dont se pare la mémoire. Un goût très raffiné pourrait donc condamner ces beautés trop jalouses de leur puissance singulière, et suggérer de s’en priver quand

elles viennent se donner. Ce renoncement voudrait une étrange force d'âme... (pp. 1109-1110)

Confirma-se neste trecho, o que já é dito desde a orelha da primeira edição, que a frase “os acontecimentos me entediam” não está ligada a uma rejeição ao mundo, pelo contrário, ela procura uma aproximação mais aprofundada com ele, que não se restrinja a aspectos circunstanciais, nem fique presa à superfície das coisas. Mas mais que isso, ela conecta essas ideias à história, à vida de uma pessoa e à poesia.

Pegando a parte V do poema “Estampas de Vila Rica”, “Museu da Inconfidência”, podemos identificar algumas ressonâncias desse trecho de Valéry com a maneira como a história é apresentada no livro:

V – Museu da Inconfidência

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.

Joaquim-Francisco Coelho compara “Estampas de Vila Rica” com “Lanterna Mágica” de *Alguma Poesia*, ressaltando que, “ao contrário [deste, naquele] desfez-se a rigor do anedótico, do circunstancial, em fim do regionalismo” (p.163), poderíamos dizer que desfez-se precisamente do circunstancial que Valéry critica²⁵.

²⁵ Tratando da visão de história nos “poemas históricos” de *Claro Enigma*, há os estudos de Betina Bischof (pp. 71-101) e de Vagner Camilo (2002) (pp. 277-298), que aproximam-na, cada um a sua maneira, ao conceito de história de Walter Benjamin, ela pensando a história como a utilização dos resíduos no primeiro caso, ele pensando a história como registro da barbárie da civilização. Ainda que a visão de história de Valéry e a de Benjamin não sejam iguais, as duas buscam se distanciar da historiografia tradicional, buscando furar justamente aquilo que a permeia, que a torna presa do circunstancial, das configurações e processos que ela deveria criticar.

“Museu da Inconfidência” tem uma visão da história que se volta não ao acontecimento, não à Inconfidência propriamente dita, mas àquilo que não tem lugar na história da inconfidência; que se distancia das datas dos autos, dos nomes dos enamorados, das casas onde esses nomes moraram – do lado turístico da Inconfidência –, para se aproximar dos objetos indiferentes às circunstâncias: roupas, imagens, ruídos. A epígrafe sinaliza, ao juntar-se a esse poema, um afastamento do tempo acabado e dominado²⁶, ela se reafirma o “tempo ingovernável” da “macia flor do olvido”.

O poema, ao começar rimando “chão” com “não”, rimas fortes, de sonoridade muito marcada em português e, além disso, ao forçar uma inversão típica de versos que buscam rimas a todo custo (“as casas inda restam/ os amores, mais não” – ao invés de “não mais”), nos prepara para um poema rimado convencional, mas nas estrofes seguintes não ouvimos mais rimas. Mas ouvindo de novo, ouvindo melhor, aparecem várias rimas estranhas: uma rima átona, esvaziada, de “pároco” com “ecos”; uma que alterna as sílabas tônicas, mas repetindo quase a palavra toda, “**governas**”, “**ingovernável**”; e essa que é a mais estranha de todas “**Só**”, “**remorso**”, a gente se pergunta se isto é uma rima toante ou se o “só” se repete atonizado no “so” de “remorso”. Há ainda as rimas internas de “sobrepeliz” com “juiz” e a tonal “poucas roupas”. A cadência bem marcada dos versos hexassílabos, que deveria ser acompanhada do tipo de rima existente na primeira estrofe, fica esgarçada por essa rarefação e movimentação da rima. A rima que serve normalmente para remarcar a cadência, nesse poema fica dançando e ecoando de um lado para o outro. Também o andamento do poema, marcado pela pontuação, cria instabilidades no último verso de cada estrofe. Em contraposição ao andamento mais lento, que nos outros versos ocupa o verso todo, os versos finais são abruptos, têm vírgulas e pontos antes do fim, juntam elementos estranhos entre si: “os amores, mais não”, “anjos, púrpuras, ecos”, “Muros pranteiam. Só”.

Essa sonoridade é, por um lado, uma homologia das ruínas de que falam o poema, são criações no plano da expressão dos resíduos que no plano do conteúdo dominam o poema. Os mesmos resíduos, resultados da mesma dissolução que Bischoff (pp. 90-95) aponta no poema seguinte do livro, “Morte das casas de Ouro Preto”. Afinal um muro que pranteia em Vila Rica, é também um muro sobre o qual a chuva cai em Ouro Preto. Por outro lado, a sonoridade não nos permite ater-nos somente ao acontecimento histórico do poema, ela desestabiliza nossa maneira de ouvir, desestabilizando também o que ouvimos. O olvido, o ouvido.

²⁶ Aquele que Hansen (2011) identifica no livro inútil.

A epígrafe, ao se aproximar dos poemas e lhes dar novas complexidades e possibilidades, como nesse caso, acaba por articular as noções de história e de tempo presentes neles. Essa história residual de “Museu da Inconfidência” ressoa na frase de Valéry, ecoando, por sua vez, em outros poemas, como na relação com o passado e os mortos de “Os Bens e o sangue” ou na memória de “Remissão”.

Em “Museu da Inconfidência” vemos também a relação com a vida de um homem como não sendo apenas um “resumê”, Camilo observa que

a memória contida nos autos (embora seja tudo que restou) pouco diz da vida daqueles a quem pertenciam os bens inventariados [nos *Autos da Devassa*]. A referência mais direta aos proprietários resume-se em geral a uma sucinta biografia (data e local de origem e de residência e filiação etc.), sem que nada revele da substância humana e das vivências mais pessoais e caras dos biografados. (p. 281)

A textura da vida pela qual reclama Valéry, não pode ser retirada desses autos, mas talvez possa ser ainda um pouco ecoada nas roupas, nas cores, nas estátuas do museu; no som ambíguo e delicioso dessa “Macia flor de olvido”. Como no trecho de Valéry, uma visão da história que não se restrinja a acontecimentos não pode reduzir os homens a informações dos documentos civis, essas visões da história e da biografia irão aparecer em todos os poemas sobre a história ou sobre pessoas do livro. Não são os fatos que interessam é a textura. E, novamente, isso ecoará nos poemas da seção “O menino e os homens”, formada por poemas sobre poetas: o currículo deles não interessa, interessa a textura de suas vidas.

Quanto à poesia, quanto a evitar o verso muito bonito, o verso que destoa do conjunto por sua beleza e que passa a ter uma existência fora do poema, essa é uma estética que percorre o livro, basta pegar um poema como “A Máquina do Mundo” ou “Campo de Flores”, nos quais nenhum verso sobressai demasiadamente para perceber-se neles um cuidado constante para se evitar esse tipo de verso. Mas nem sempre isso é verdadeiro, talvez pelo fato da própria fragmentação que Gledson aponta e que por momentos encobre o ideal de construção; talvez pelos mesmos motivos que levam Valéry a dizer que a renúncia a este tipo de versos requer “une étrange force d’âme”. O último verso de “Museu da Inconfidência” é um bom exemplo disso – “Toda a história é remorso” é tão bom que pesa, transforma-se em moral do poema, passa a ter vida própria e seu próprio lugar no poema, isolado, reforça isso. As observações de Agamben (2002) sobre o fim do poema, sobre a problemática intrínseca aos versos finais, que são, pela impossibilidade do enjambement, incapazes de manter a hesitação entre som e sentido que prescreve Valéry cabem aqui. O verso tem dificuldade de

manter essa hesitação, mas o problema desse verso vai para além disso, até porque, a tensão da rima Só/remorso ameniza o problema do final do poema, impondo outra maneira de hesitação entre som e sentido (como na rima tumbas/pombas do final de “Relógio do Rosário”). Ainda quanto a este verso Joaquim Francisco Coelho comenta que

não obstante constituir o verso final uma das pedras-de-toque do discurso drummondiano, a metáfora-chave de “Museu da Inconfidência”, devemos procurá-la em “Macia flor de olvido” – ou seja, o esquecimento, qual forma vegetal, crescendo em silêncio sobre esse mundo morto²⁷. (p.162)

Ao contrário de “Macia flor de olvido”, em “toda a história é remorso”, a flor se destaca da planta. A própria alteração do verso final, que inicialmente era “Vê como a glória é simples” (CAMILO, 2001, p. 283) mostra a autonomia do verso em relação ao poema, ao não mudar tão substancialmente assim o conteúdo deste último. De toda forma, *Claro Enigma* tem poucos desses versos, o que não acontece em outros livros de Drummond, nos quais são comuns versos que ganham vida autônoma e vão fazer parte de citações as mais diversas, de nome de chapa candidata a centro acadêmico de cursos de Letras a slogan de campanha publicitária da reedição dos livros do próprio Drummond.

A união desses elementos todos, que estão no preâmbulo do texto (o impasse ou a interrupção do título e da epígrafe, a referência a poetas ligados a certa estética, a indeterminação na ligação desses poetas com o livro, as reflexões de Valéry) contribui para que o livro enfrente seus próprios arbítrios, enfrente suas escolhas e dilemas; cria uma movência capaz de enfrentar os “fetiches” de nossas sociedades, de nos levar a um não lugar, de criar um devir; questiona nossas formas de lidar com o tempo e a historicidade; articula os poemas, tornando *Claro Enigma* mais obra e menos coletânea.

²⁷ A presença de fortes versos finais, comum em toda a obra de Drummond, é, no entanto, consideravelmente amenizada em *Claro Enigma*, nele esse ímpeto por fortes versos finais é bem mais ameno., ou, ao menos, não têm a tendência de serem uma solução, ainda que precária, para o problema colocado pelos restantes dos versos, como acontece em muitos poemas de *A Rosa do Povo*.

3. A cabeça do livro: “Dissolução”

Após a análise da influência dos paratextos autorais para a vertebração de *Claro Enigma*, passamos do vestibulo, dos elementos ao mesmo tempo externos e internos do livro, ao interior dele propriamente dito. Neste capítulo enfocamos o poema inicial, “Dissolução”, que como a epígrafe, joga o livro para um certo vazio, fazendo com que conforme entendermos esse vazio a obra se torne mais uma coisa ou outra.

De maneira geral, o poema inicial desempenha um papel central na articulação de qualquer livro. Tais poemas ocupam uma posição singular, pois inevitavelmente são pontos de indeterminação, já que só a partir do surgimento de um segundo poema uma trajetória começa a ser traçada, só a partir daí se cria uma tendência e, portanto, uma expectativa e uma memória – uma existência temporal e espacial do livro apta a agir sobre o tempo e o espaço dos poemas. Até o momento em que lermos o primeiro poema, nossa relação com um livro é muito fluida – formada por leituras alheias ou prévias que podendo mudar conforme novas opiniões e textos forem sendo conhecidos. Após a leitura do primeiro poema, no entanto, algo se solidifica, começamos a formar uma opinião mais própria do livro, uma opinião menos mediada.

Retomando a analogia animal, se o livro é um bicho vertebrado como, digamos, uma onça, o poema inicial funciona como sua cabeça, ponto de contato (a onça nos olha, nós olhamos a onça) no qual ainda não se sabe quem está caçando quem, no qual não se sabe nem mesmo se haverá caça e, além disso, órgão por onde começaríamos a devorar ou a ser devorados, simbolizando os riscos eventuais dessa jornada e possivelmente servindo mais tarde como troféu a lembrar o que aconteceu e o que poderia ter acontecido. Essa singularidade torna tais poemas essenciais para todo livro que se preocupa com a própria organização. *As flores do mal* evidenciam bem isso, pois seu “Ao leitor”, concomitantemente fora e dentro do livro, ao mesmo tempo paratexto e texto, explicita, em sua linguagem provocante senão pornográfica, o que em outros livros fica nas entrelinhas:

Quando Baudelaire volta-se diretamente ao público, a indicação de leitura torna-se facilmente provocação que reclama do leitor a escolha entre rejeitar o livro ou nele mergulhar, tornar-se adversário ou cúmplice. Porém a cumplicidade com uma tal leitura não é puramente um prazer: infiltrar-se nela pressupõe deixar-se infiltrar por ela (OEHLER, 1999)

Dissolução

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

“Dissolução”, primeiro poema de *Claro Enigma*, ao começar com “escurece” estabelece como cenário do seu enunciado um momento de indeterminação e de mudança trazendo para dentro do poema sua singular posição dentro do próprio livro. O sujeito do poema coloca-se, assim, em um lugar parecido àquele em que se encontra o leitor: aceitar ou não o que virá depois, infiltrar-se ou não na escuridão, deixar ou não se infiltrar por ela. O poema transforma-se assim em metáfora do seu próprio lugar²⁸.

²⁸ *Fazendeiro do Ar* também se inicia com um poema sobre o crepúsculo, “Habilitação para a noite” e há vários paralelos entre ele e “Dissolução”. *Brejo das Almas*, por sua vez, se abre com “Aurora”, bem diferente desses outros dois poemas, mas ainda assim mantendo certa semelhança em negativo: enquanto “Habilitação

Claro Enigma já ficou um pouco mais vertebrado: o arbítrio do arranjo e seus dilemas se assemelham ao arbítrio de tatear ou não a lâmpada; a “ordem outra de seres e coisas não figuradas” e a maneira como ela transforma o espaço e o próprio sujeito se assemelham ao não-ser das coisas do qual o livro vertebrado se aproxima; o “Hesitando.” se assemelha ao “durante muito tempo” e o apagar da vela proustiano. *Claro Enigma* já ficou um pouco mais vertebrado: não é mais uma simples coletânea de versos, ele foi composto com engenho e arte, afinal criou-se uma metáfora que não existia quando o poema foi publicado em jornal²⁹.

A metáfora é reforçada pelo título da primeira seção do livro, “Entre Lobo e Cão”, referência a um poema, ou a um fragmento, do poeta quinhentista português Francisco Sá de Miranda (CAMILO, 2001, p. 170; ACHCAR, 1993):

Não vejo o rosto a ninguém;
cuidais que são, e não são;
homens, que não vão nem vem,
parece que avante vão;
antre o doente e o são
mente cad’hora a espia;
na meta do meio dia
andais antre Lobo e Cão.

Essa estrofe constrói, a partir de suas antíteses e oximoros, um estado de confusão cujo ápice se dá nos dois versos finais, no qual se misturam a claridade do meio-dia e a escuridão ou o crepúsculo³⁰. “Antre Lobo e Cão” concentra numa única imagem as incertezas da

para a noite” e “Dissolução” se passam no pôr-do-sol e se propõem a fomentar e a aceitar o inesperado que pode vir da noite, em “Aurora” há uma angústia aparentemente advinda de um mundo fadado, no qual tudo já está determinado, sem que se possa saber se o fim-do-mundo é uma desgraça ou a única possibilidade de redenção.

²⁹ Publicado no *Correio da Manhã* na primeira edição de 1949, “Dissolução” já trazia para seu enunciado algo de sua enunciação, a saber, a passagem para um novo ano; mas enquanto no jornal a relação entre enunciação e enunciado era regida pela afirmação da escuridão e da noite em detrimento do otimismo meio desenfreado típico do réveillon, fazendo do poema uma quase sátira do local em que ele se inseria, no volume o que interessa é esse desdobrar-se sobre si mesmo, que faz com que as tensões presentes no poema se aproximem mais de seus limites, o que não ocorria no periódico.

³⁰ As edições de Sá de Miranda trazem dois significados para essa expressão: no livro organizado por Manuel Rodrigues Lapa de 1943 (de onde foi retirada a estrofe aqui colocada), os versos são parafraseados como “À hora de maior claridade, andais às escuras, a ver estrelas. Referência às constelações do Lobo e do Cão”; na edição organizada por Carolina Michaëllis Vasconcellos em 1889, por sua vez, o significado dado à expressão entre lobo e cão é “entre luz e fusco, fig. às escuras”, mesmos vocábulos usados pelo *Diccionario da lingua portugueza* de Antonio Moraes Silva (que inclusive remete aos versos de Sá de Miranda), note-se que para este significado grava-se o termo com minúsculas, não havendo referências às constelações. Desses três livros apenas o último está catalogado no site do Instituto Moreira Salles, proprietário da biblioteca de Drummond. Como na primeira edição de *Claro enigma* os títulos das seções foram escritos em caixa alta não é possível decidir qual das duas opções é mais verossímil, tendo-se preferido aqui misturar as duas.

Obs.: no vocabulário da edição do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende de 2003, organizada por Aida Fernandes Dias, mais recente estudo encontrado sobre essa expressão, consta: “lobecão, s.m. entre o lobo e o cão: ao lusco-fusco, ao escurecer, crepúsculo; claridade que há desde que raia o dia até que o sol desponte e desde que ele se põe até que é noite”.

estrofe: nessa expressão não se sabe se é dia ou noite, se se trata de animais ou de estrelas, de bicho selvagem ou doméstico, de algo a ser caçado ou de algo que ajuda na caça, de um inimigo ou de um amigo – como no contato com o poema inicial.

Por outro lado, os primeiros poemas tendem a funcionar também como poética para o conjunto, algo bem evidente em alguns livros de Drummond como *A rosa do povo* com “Consideração do Poema” ou *A vida passada a limpo* com “Nudez”. No caso de *Claro enigma*, trata-se de uma poética do crepúsculo ou da noite. Isso é tão forte que conforme se interpreta a noite ou o crepúsculo, obtém-se uma visão diferente da obra. Num livro vertebrado o poema de abertura costuma obrigar o leitor e o crítico a se posicionarem: o trabalho crítico e poético deixam rastros.

Luiz Costa Lima (1968, pp. 194-196), por exemplo, viu na noite um espaço vazio não habitado por ninguém, a opacidade absoluta, atualização do “legado mallarmaico”, que, entretanto, é pouco crítica quando comparada à de João Cabral, e uma desilusão na “luta pela plenitude humana”, e na sua aceitação uma atitude “acerbamente individualista”. A noite é algo negativo, não acender a luz é um ato de individualismo. Esse comportamento caracterizaria uma postura política que, embora vendo a “democracia liberal, a democracia do conchavo” como algo ruim, afasta-se de qualquer forma de participação ou mesmo de crítica. A noite é vista como uma alegoria para certo tipo de situação social (p. ex. o capitalismo ou a própria democracia liberal), diante da qual o poeta, ao não acender a luz lavaria as mãos. A arrumação dos poemas é tal que desde o começo o leitor tem de se posicionar perante um dilema ou escolha e isso tem consequências para o resto do livro, pois o crepúsculo e a noite, como veremos no capítulo 6, reaparecem com frequência, repondo e tensionando a mesma questão e, com isso, fazendo com que a interpretação dada a “Dissolução” seja determinante para a de *Claro Enigma*.

Independente dos problemas “reflexológicos” da interpretação de Costa Lima, como apontado por ele mesmo em texto recente (LIMA, 2013), é interessante notar como a indeterminação em que o poema inicial aposta através da escuridão pode facilmente se transformar numa postura apática e indiferente em relação às coisas. Esse é um dos perigos desse livro. Basta um pequeno recuo, basta não ver no ato poético ali presente uma postura de insatisfação e mesmo de inconformismo, basta não se deixar infiltrar pela situação como o sujeito do poema se deixou infiltrar pela noite, para o livro de onça passar a anta, para ele submergir na ausência de um valor de uso (no caso político), numa relação linearizada e simplificada com a história e o tempo. A tentativa de liberar “os objetos da obrigação de

serem úteis” (AGAMBEN, 2007, p. 74) pode descambar para o cinismo e a apatia ou, mesmo não o sendo, pode muito facilmente ser percebido como tal.

“Dissolução” lida também com as expectativas do leitor, com a bagagem que ele traz, com o que ele espera de Drummond. Em verdade desde a epígrafe que abre o livro, “les événements m’ennuient” de Paul Valéry, há um enfretamento dessas expectativas e uma proposta de releitura das obras anteriores; se “Dissolução” é a cabeça do livro, a epígrafe é seu rugido. O poema retoma imagens comuns na poesia drummondiana anterior, e mantém um forte diálogo com a “A noite dissolve os homens” de *Sentimento do Mundo*, como aponta Cristiane Escolástico Siniscalchi em sua dissertação. É clara a proximidade entre os dois poemas, mas é evidente também que a relação do sujeito com a noite é diferente, como aponta John Gledson (1983):

“Dissolução” que, como “Noturno à janela do apartamento” e muitos outros poemas, acontece ao anoitecer, contrasta-se com tais poemas anteriores pela absorção do poeta em qualquer coisa maior do que ele, com uma vida própria e incontrolável. A escuridão – como sempre, ligada à morte sem identificar-se com ela – não está vazia, mas a relação do poeta com as coisas que a habitam encontra-se matizada pelas dúvidas. (pp. 214-215)

Em “A noite dissolve os homens” há uma explicação para a imagem da noite (“a noite espalhou o medo/ e a total incompreensão”), o que não acontece em “Dissolução”. Os dois poemas funcionam de maneira diferente; enquanto o primeiro poema se aproxima de um símile, de uma alegoria cuja explicação é dada logo a seguir, o segundo não explicita como deve ser lido e interpretado. Ao retomar, logo no poema de abertura, uma imagem recorrente na poesia de Drummond, alterando simultaneamente sua estrutura retórica e seu significado, reforça-se o impacto da epígrafe como reinvenção ou retomada crítica da obra anterior. Esse tipo de uso carcome nossas tendências “filológicas” de usar um poema para interpretar outro, as quais estão ligadas à função-autor e com ela a certas concepções de história e tempo. No entanto, não se trata propriamente de uma negação ou de uma recusa do autor e sua função, mas de, percebendo seu funcionamento, usá-los deslocando-os para um outro lugar, para aquela escuridão de outros seres e povoações que saem do nada.

Comparando os dois poemas, não é difícil concordar com aqueles que dizem que há uma ruptura: em “A noite dissolve os homens”, o sangue da luta vai, na sua vermelhidão, fazer o dia amanhecer com dedos rubros, derrotando o fascismo e implementando uma nova era; já em “Dissolução” domina a imobilidade. Embora em sua interpretação deste poema Vagner Camilo (pp. 172-173) não o compare com aquele, o uso do “ideal do negro” adorniano, vendo na noite, uma negação e mesmo um mutismo, que se recusa a ser uma mera

consolação comercializável (Adorno, 1970, p. 53), reconhecendo no poema uma consciência de que uma participação (a luz, as cores) seria, no mundo moderno, especialmente naquele da Guerra Fria, uma forma de ingenuidade (Adorno, 1970, p.54) faz sentido. O poema de *Sentimento do Mundo* realmente soa ingênuo no seu colorido, e é plausível dizer que entre as opções do stalinismo e do macarthismo a melhor solução seja ficar a total escuridão.

“Dissolução”, entretanto, mais do que na inação, aposta na indeterminação, numa inoperabilidade que possibilita o surgimento de algo novo. À escuridão contrapõe-se a lâmpada, essa lâmpada não sedutora, símbolo fundamental da sociedade industrial, da produção em massa de objetos e também do esclarecimento, da capacidade humana de domar a natureza. A lâmpada, a gente sabe o que é: produto do seu tempo, das organizações sociais nele vigentes, artefato a revelar cada coisa no seu exato lugar. Se pensarmos em algumas interpretações de “A Máquina do Mundo”, como a de Alfredo Bosi e Betina Bischof, podemos ver na recusa à lâmpada, a mesma recusa (em um registro bem mais modesto) à Máquina do Mundo. A Máquina também é uma luminosidade do meio-dia a surgir no crepúsculo, entre Lobo e Cão. Nos dois casos há uma recusa do já conhecido e determinado em nome de algo por vir. Nos dois casos as mãos não se movem, umas não tateiam, outras continuam pensas.

A diferença entre as duas situações vê-se de relance na continuação do primeiro verso de “Dissolução”, “e não me seduz”: ao contrário da Máquina, a lâmpada é totalmente passiva, não age, não fala. O ímpeto por acender uma lâmpada vem não dela, mas de um desconforto que nós sentimos no escuro; ao menosprezar o poder de sedução da lâmpada, o sujeito do poema transfere a ela toda uma estrutura psicológica e social que rege nossa vida cotidiana e que instaura em nós uma aversão à escuridão e a tudo que cheire a imprevisto ou inesperado. Há assim, ainda que em uma escala muito pequena, um enfrentamento, um questionamento de certos comportamentos automáticos da vida moderna. Com se diz na crônica “Divagação sobre as ilhas” de *Passeios na ilha* de Drummond: “nenhuma central elétrica de milhões de quilowatts será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra.” (p. 17).

A presença do verbo seduzir, além da do verbo tatear e da própria sonoridade do poema dão a ele uma espacialização tátil (e, portanto, diversa daquela do nosso cotidiano), que é reforçada pelo contraste entre o primeiro verso, “Escurece, e não me seduz”, com sua abundância de ee, uu e ss, numa fala sussurrada, e do segundo, “tatear sequer uma lâmpada”, verso aberto, cheio de aa, e com rr muito fortes, apoiado na violência das oclusivas tt, q e p, que só é aliviada pela sílaba “lâm”, que traz certa distensão à rapidez dessas oclusivas. É

como se a ausência da visão trouxesse à tona o tato. Ele reaparece em vários momentos: nos braços cruzados; na pele que não se separa mais da escuridão e que, portanto, precisa refazer seu contorno, se repensar através das coisas que a tocam, se redescobrir; em verbos como oprimir e destroçar que brincam com a língua e que nos seus significados mais físicos se ligam a movimentos da mão e do corpo; e, principalmente, no “corpo” do último verso. Esse lado tátil da noite a torna muito mais atraente que a lâmpada e, a partir dele, é possível pensarmos a noite também como a hora dos desejos do corpo. Podemos ler “E sem alma, corpo, és suave”, após a aceitação da noite e da escuridão (que a sociedade moderna busca reduzir ao menor espaço possível) como uma libertação das forças sociais que criam uma alma e reprimem o corpo. Ao aceitar o corpo descobrem-se novos mundos, mundos ainda não esquadrinhados pela visão, pela luz, pela linguagem verbal.

Nesses versos não apenas surge um mundo desconhecido, como se percebe a pobreza, a limitação do mundo sem a escuridão – mundo vazio, de céu pequeno – e cujo amor que a noite outrora despertara, depois, na luz, pareceu pouco (“Vazio de quanto amávamos”). Ao perguntar-se “Habito alguma?” povoação surgida do vácuo, o sujeito se reconhece no mundo da luz e da visão, pelo simples ato de se fazer essa pergunta, mas especula sobre se não há em si mesmo uma vida esquecida, invisível, mas palpável.

A essa aceitação do corpo corresponde ainda uma aceitação da morte: daí os “braços cruzados”, ao mesmo tempo abraço que o corpo dá em si mesmo e posição mortuária; “o fim unânime” seguido por toda a concupiscência aterrorizante do “Hesitando”, que sobra visualmente nas estrofes e sonoramente pela posição entre pontos finais; o “vai durar mil anos, ou/ extinguir-se na cor do galo?”, pergunta sobre a temporalidade da penumbra, diferente da dos dias, a se encadear um atrás do outro, já que tanto pode terminar com o canto do galo quanto ser eterna; o “Assim a paz,/ destroçada.” finalmente uma paz, mas a dos nossos destroços.

Eis que surge a rosa, desde *A rosa do povo* indicador tanto da própria poesia quanto do ideal político social, para ser como a imagem da noite retrabalhada. Agora ela é “definitiva”, afirmando que ‘este é um momento de decisão’, ‘este é um poema de definição diante de uma colocação do corpo’; presente do sujeito do poema para seu leitor, uma reconsideração da relação entre os dois, avisando algo como ‘o que eu tenho para te dar é só isso’ (definitiva aqui como última).

A ‘imaginação’ e a ‘palavra’, pela própria fragmentação dos versos difíceis de interpretar, se relacionam com o “já” que inicia o segundo verso, anunciando o movimento de encerramento do poema, tentativa de manutenção do crepúsculo, da aceitação da noite, do

desejo do corpo, mas no qual já se percebe a incapacidade de se prosseguir, ainda não chegou o tempo por vir.

O “calamo-nos” e a separação do corpo e da alma reintroduzem a morte e sua aceitação, ao mesmo tempo em que mostram, pela própria existência do poema, como essa aceitação é frágil, é evanescente. Não mais que uma hesitação, que um fazer prolongar um instante. O sujeito diz “calamo-nos”, mas o poema foi escrito. Essa contradição, não só põe em dúvida o próprio poema, como mostra a dificuldade de se afastar de tudo aquilo que a lâmpada representa. A própria instabilidade rítmica do último verso, com sua pontuação cortante, suas sílabas tônicas seguidas, com esse quase impronunciável “corpo, és suave”, vai na direção de uma tensão insustentável que não pode continuar para além de um momento.

O tempo se faz presente. Seja na passagem do dia em “escurece”, seja na lâmpada, marca de um tempo histórico, seja no movimento narrativo do poema, se é que se pode caracterizar como narrativa o que se conta nesse poema, seja na presença da morte, da idade madura³¹, nas eventuais referências ao pós-guerra³², na duração da noite, no fato de a rosa ser definitiva, no movimento do corpo, no “perene trânsito” do mundo.

Ele se faz notar, ainda, na cadência do poema. A primeira estrofe é composta por três versos de oito sílabas acentuados nos mesmos locais (3ª, 5ª e 8ª sílabas: “Es/cu/re/ce e/ não/me/ se/duz”), seguidos de um tetrassílabo (“a/cei/to a/ noi/te.”). Estes versos de oito sílabas têm um arranjo tão raro que ele nem aparece no *Versificação portuguesa* de Said Ali. Drummond introduz, assim, um outro metro, uma quase redondilha, nos tira do conforto do já conhecido. Pequena dissonância, que obriga o ouvido, acostumado a outras cadências, a reparar no tempo do verso. Esse novo metro, no entanto, não é mantido nas estrofes seguintes. O primeiro verso da segunda estrofe mantém-se no metro, mas os outros versos mais longos da segunda e terceira estrofe reduzem-se em uma sílaba, sendo mantido, porém, o mesmo padrão de acentuação das últimas sete sílabas (os versos são, assim, acentuados nas 2ª, 4ª e 7ª sílabas: “u/ma or/dem/ ou/tra/ de/ se/res”). Aqui nossos ouvidos reencontram o som das redondilhas maiores, mas elas têm um tempo diferente do usual, já que nem se optou pelo uso de acentos variados, mais característico da poesia escrita (ALI, 2006, p. 67-68), nem pelo acento constante na terceira sílaba, mais característico da poesia não escrita e da música popular.

Entrelugar do escrito e do falado, do já ouvido e do ainda novo, de uma cadência binária e ternária: tanto nos versos de oito como no de sete sílabas aparece uma célula métrica

³¹ Possível significado para o crepúsculo, presente em outros poemas do livro, como “Campo de flores” e seu “amor crepuscular” (o livro vertebrado não é linear, o depois pode vir antes do antes).

³² Pode-se ver na “paz destroçada” uma referência à Guerra Fria (CAMILO, 2001, p. 179)

(PROENÇA, 1955, p. 15-23) inusual em português, que poderíamos chamar, usando o vocabulário da poesia greco-latina, de coriambo, composta por uma sílaba forte, seguida de duas fracas e outra sílaba forte (“di/a/ fin/dar.”). Célula peculiar, num poema de sintaxe peculiar (“arruinada e indecisa” (CAMILO, 2002, p. 175), num lugar peculiar, binária, pode ser dividida em dois pés de duas sílabas, mas com acentuação invertida (dia – descendente, findar, ascendente). Cadência, por um lado repetitiva, previsível, mas, por outro, rara, instável; fazendo sobressair o tempo das palavras e das sílabas.

Essas variações sobre a cadência continuam nas estrofes seguintes. Na quarta, os três primeiros versos são octossílabos binários, com acentos nas sílabas pares, mas retorna no último deles, “e pousa no ar. Hesitando”, a redondilha com acento na 2ª, 4ª e 7ª sílabas. Nesse verso o ritmo varia, porque podemos ler no ponto final antes de “hesitando” uma pausa que ocupasse o tempo de uma sílaba, o que faz com que o verso hesite entre o verso de oito sílabas binário ou o verso de sete sílabas com um coriambo. Nas três últimas estrofes a cadência se refaz o tempo todo, não sendo mais repetido em dois versos consecutivos o mesmo padrão de acentuação, chegando ao máximo da variação na última estrofe (única de cinco versos) e com versos de difícil leitura, seja pelo uso intenso de vírgulas e pontos finais, seja pela sintaxe, seja pela presença de sílabas tônicas consecutivas.

“Dissolução” dá, assim, início à articulação de *Claro Enigma*: pede ao leitor um posicionamento e sua imbricação; desdobra o livro sobre si mesmo; enfrenta suas próprias arbitrariedades; constrói, a partir de sua poética, de sua imagética e de sua linguagem relações dinâmicas com os outros poemas, como braços de um móbile; desmancha nossas expectativas da poesia drummondiana para tecê-la em novos padrões; põe-nos diante do embate da poesia com um dos objetos símbolo da modernidade; remodela através do tato e do corpo o espaço; cria uma temporalidade própria; lança-nos para um outro lugar, para um porvir. Em cada um desses traços há um rastro de um livro vertebrado, uma tentativa de “abraçar as coisas” (o tempo, o leitor, a linguagem, o próprio volume das páginas) “sem reduzi-las”.

4. Vértex enunciativas

De “Dissolução” passamos aos poemas que lhe seguem imediatamente, “Remissão”, “Ingaia ciência”, “Legado” e “Confissão”, que mantêm com o poema inicial e entre si uma estreita ligação, compartilhando uma enunciação peculiar que, pela maneira como trata o sujeito da enunciação, seu interlocutor e o tempo, interfere na enunciação do livro como um todo e torna-o muito mais vertebrado.

“Dissolução” e “Remissão” são em muitas coisas opostos: o primeiro se projeta para o futuro, enquanto o segundo para o passado; um lida com a indeterminação do ainda por vir, o outro com o peso do que já ocorreu; um foi composto em versos de metros variáveis e inusuais, o outro é um soneto em decassílabos heroicos; um tem uma sintaxe paratática, o outro hipotática; um é o tempo todo entrecortado por pontos finais, o outro é composto por apenas duas frases. Apesar disso os dois poemas não mantêm entre si uma relação de oposição propriamente dita, não é como se um poema contradissesse o outro; há uma unidade subjacente a perpassar todos esses pontos, na qual um poema trata de algumas questões enquanto o outro trata de outras. Quanto ao tempo, por exemplo, os dois poemas preocupam-se com uma duração, com aquele momento entre o já não mais e o ainda não; a diferença entre eles está no fato de que “Dissolução” enfatiza mais o ainda não (seja quando trata do ainda não dissolvido, de tudo aquilo que o sujeito imagina se livrar, mas ainda não se livrou, seja quando trata do ainda não figurado, das novas coisas ainda não formadas), enquanto “Remissão” enfoca o já evaporado, o já não mais existente, e o já engastado, tudo aquilo que já não é mais alterável.

Remissão

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?

No próprio uso do soneto já se estabelece um “já não mais”: por um lado, tudo aquilo que já se evaporou e perdeu, tudo aquilo que já não existe mais, nos séculos de uso do soneto; por outro, tudo aquilo que nele já está engastado devido a essa mesma tradição, tudo aquilo que nele já não se muda mais. Diferentemente de “Dissolução” e seu metro desconhecido, aqui estamos no metro mais conhecido possível; lá uma cadência ainda por se configurar, aqui uma cadência que não é mais possível reconfigurar.

Essa previsibilidade mais ou menos intrínseca ao soneto é o que Haroldo de Campos criticou em “Legado”, no qual Drummond talvez buscasse “demonstrar [...] sua maestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma ‘tradição’” (CAMPOS, 2006, p. 52) e esse é o risco que se corre ao se usar essa forma na poesia moderna, a força de um soneto moderno está no que ele faz desse risco.

Tal previsibilidade é reforçada pela homogeneidade de cadência do primeiro quarteto: todos os versos são acentuados na quarta sílaba e há uma pausa antes da sexta:

tu/a/ me/**mó**/ria,/ – /pas/to/ de/ poe/si/a,
tu/a/ poe/**si**/a,/ – / pas/to/ de/ vul/ga/res,
vão/se en/gas/**tan**/do/ – /nu/ma/ coi/sa/ fri/a
a/ que/ tu/ **cha**/mas,/ – / vi/da e/ seus/ pe/sa/res.

O segundo quarteto também tem uma cadência homogênea, mas diferente da anterior: todos os versos são acentuados na terceira sílaba e, salvo o ponto de interrogação do primeiro verso, não há pausas internas:

Mas,/ pe/**sas**/res/ de/ quê?/ per/gun/ta/ri/a,
se es/se/ **tra**/vo/ de/ an/gús/tia/ nos/ can/ta/res,
se o/ que/ **dor**/me/ na/ ba/se/ da e/le/gi/a
vai/ cor/**ren**/do e/ se/can/do/ pe/lo/s a/res,

Essa homogeneidade e essa previsibilidade sonora continuam no uso exclusivo de versos heroicos (acentuados na sexta sílaba), abrindo mão até mesmo do uso de versos sáficos (não acentuados na sexta, mas acentuados na quarta e na oitava) e no paralelismo dos dois versos iniciais. Entretanto, como se pode ver pela não continuidade do paralelismo inicial, pelas diferentes cadências do primeiro e do segundo quarteto e pela variação da pausa dentro

dos versos, a previsibilidade e a sensação de já ouvido permanece em alguns momentos e em outros se evapora. Ora intensificando o já não mais reconfigurável, ora o já não mais existente.

Se em “Dissolução”, como vimos, a reconfiguração era incessante, nesse poema ela é mínima, ela se restringe a adiantar ou atrasar um acento na primeira metade do verso, a colocar ou não uma vírgula antes do fim do verso. Lá a constante projeção à incerteza do que virá depois e uma aceitação disso, aqui a remissão permanente ao já acontecido e uma postura volúvel em relação a isso: se em “Remissão” há, por um lado, um questionamento a duvidar do peso acachapante do passado e a afirmar a evaporação futura de tudo, por outro, há uma persistência dos pesares que parecem ser capazes de resistir a todos os argumentos colocados contra si. A longa frase que começa no quinto verso e segue até o final, mantendo em suspenso a pergunta “pesares de quê?” contribui muito para a incerteza de saber se tais pesares são justificáveis ou não. Se ela explicitamente questiona a validade desses pesares, ela também os torna, devido a sua grande extensão e a interpolação de várias orações, mais constantes e mostra o passado e os sofrimentos a ele ligados como algo extremamente difícil de se desvencilhar.

Enquanto a organização sintática de “Dissolução” é paratática, denotando, como observa Camilo (2001) a partir de Adorno, “[uma linguagem] deixada ao abandono, solta, [...] abalada, indecisa” (p.175), em “Remissão”, a organização hipotática, a subordinação das orações umas às outras, produz um uma linguagem aferrada, presa, inabalável, já decidida.

O interessante dessa aparente oposição entre os dois poemas, no entanto, é que as colocações de um poema não anulam ou excluem a do outro, as duas configurações existem simultaneamente, as duas são características desse tempo em mudança, dessa duração. Tanto é que há um pouquinho de previsibilidade sonora (há repetição de padrões estróficos), dos pesares do já determinado (“aquele agressivo espírito/ que o dia carrega consigo”) e de hipotaxe (“Pois que aprouve ao dia findar”) em “Dissolução”; há também um pouquinho de incerteza sonora, de esperança pela indeterminação futura, de parataxe (“e nada resta, mesmo, do que escreve/ e te forçou ao exílio das palavras”) em “Remissão”. Os dois poemas são como faces de uma folha de papel, uma voltada para o passado, outra para o futuro.

O lugar que o “Remissão” ocupa no livro também é dramatizado por ele, como ocorre em “Dissolução” (mas em menor medida): se o primeiro poema de um livro se caracteriza pela ausência de algo que lhe anteceda e, portanto, de uma tendência e uma expectativa, o segundo é marcado por já ter um poema que lhe anteceda. “Remissão” tratando da relação de um poeta com seus poemas, trata também da relação do leitor com o livro, a memória deste

também é “pasto de poesia”. Se há no poema, como aponta Camilo (2001), um desdobramento dramático do sujeito (p.192), se o sujeito fala consigo mesmo, ele ao mesmo tempo, pela própria incisividade sonora dos tt iniciais (“Tua memória”, “tua poesia”), e pelo uso da segunda pessoa, interroga também o seu leitor, além de provocá-lo com o adjetivo “vulgares”. A memória do leitor e a poesia por ele lida também “vão se engastando numa coisa fria”: não só “a vida e seus pesares”, mas o próprio livro que está sendo lido. Ele também vai pouco a pouco se esculpindo e enrijecendo para, por fim, evaporar e, como para o escritor, para o leitor, só o contentamento da leitura por si mesma pode justificar o “exílio das palavras” diante da evaporação do tempo “em suas formas breves ou longas”, que ele, sutil, interpreta.

Esse díptico inicial coloca o tempo da transformação, o estado entre uma coisa e outra, com suas duas faces, sendo quase que exclusivamente composto por verbos que marcam mudanças, que por sua vez incidem sobre o próprio sujeito verbal (“findar”, “brotar”, “surgir”, “concentrar-se”, “pousar”, “durar”, “extinguir-se”, “calar-se”; “engastar-se”, “secar”, “restar”, “evaporar-se”). O poema que lhes sucede, por sua vez, coloca em cena o tempo da imutabilidade, da certeza de que algo não vai mudar. Ainda que composto no presente, como os dois outros poemas, “A ingaia ciência” está em “um presente omnitemporal ou gnômico” (FIORIN, 2008, p. 150), usado para “enunciar verdade eternas ou que se pretendem como tais” (FIORIN, 2008, p. 151).

A ingaia ciência

A madureza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferta
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda
interrompa a surpresa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,
se destroem no sonho da existência.

Ao contrário do que acontecia nos poemas anteriores, a reflexão presente em “A ingaia ciência” não só se apresenta como uma verdade eterna, como suspende, no uso exclusivo do presente, a própria tessitura sintática do português para marcar linguisticamente a passagem do tempo: não há no poema nenhuma alternância entre tempos passados e tempos presentes, não há projeção para o passado ou para o futuro, é como se o tempo fosse algo estático cuja única consequência fosse a produção de um efeito: a madureza. Nesse poema não existe o lento acúmulo de algo que *vai se engastando*, não existe algo que *finde* ou que *brote*, nesse poema há apenas algo súbito, que um dia inadvertidamente se ganha, aparentemente externo aos corpos e às coisas e que ou se tem ou se não tem.

Essa impressão de eternidade, essa espécie de superficialidade do tempo, se estende à própria forma soneto, aqui usada com bastante rigor clássico, sendo todos os versos heroicos, as rimas graves, a sintaxe e o vocabulário convencionais. Se em “Remissão” o soneto anda entre o peso do já determinado e o já perdido, aqui é como se não houvesse perda e como se o passado só tivesse como consequência a constatação de uma verdade, saber “o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos”. Se no outro soneto o tempo se engastava numa coisa fria, nesse ele é a “glacialidade de uma estela”; em certa medida trata-se da mesma coisa, mas a maneira de descrevê-las marca uma diferença importante: num caso está em jogo o lento engaste da pedra, aquilo que se encrava a algo, rasgando profundamente um objeto; no outro está em jogo a inscrição feita em tempo imemorial na superfície da pedra e a dizer uma verdade com a autoridade dos mortos; num há frieza, no outro glacialidade; um enfatiza o processo, o outro, o resultado.

Por conta dessas diferenças, Costa Lima (1968, p. 197) aponta nesse poema um funcionamento peculiar do princípio-corrosão:

O que a composição não mais apresenta [...] é o corrosivo como processo. Despojado do seu desgaste, anula-se a presença do combate. O mundo é então “círculo vazio”, frase que duplamente insiste em sua intransitividade, pois, no caso, círculo não será sinônimo de redondez, mas sim presença imutável. O mundo, cela, a existência, sonho, comprovam a matéria perdida. A corrosão confunde-se com seu resultado: vazio. Mundo-mudo.

O apagamento do processo corrosivo, o apagamento da duração torna a corrosão um mero resultado, como se o processo que levou ao esvaziamento sequer tivesse existido. Retirando o que Costa Lima chama de “combate” da cena, ou seja, retirando a luta do corpo com o mundo, a luta de um corpo com outros corpos, resta em “A ingaia ciência”, apenas o resultado da luta: a derrota de um e a vitória de outro, sem ser imaginável uma inversão dos

papéis. “Remissão” se coloca dentro do conflito, entre a angústia e o niilismo; no outro soneto o conflito aparentemente já terminou antes mesmo de ter começado.

Pensando nas diferenças entre as duas composições e no título do poema, podemos mesmo dizer que ao contrário do eterno retorno do mesmo, o que há no poema é a eterna presença do mesmo. Não se trata mais de um tempo no qual após séculos de séculos de andanças se voltasse inevitavelmente a um mesmo ponto, mas de um tempo que fosse imutável, sempre igual e do qual nós nunca conseguiríamos sair³³.

Gledson (1981), por sua vez, comenta, ao tratar desse poema: “à medida que o poeta envelhece, está cada vez mais consciente de que sua vida está se tornando uma espécie de cárcere” (p. 215) e associa esse aprisionamento não à velhice do corpo, à sua incapacidade de fazer isso ou aquilo, mas a um enrijecimento da visão de mundo do poeta. A partir dessa consideração e tudo o mais que foi dito, podemos vislumbrar nesse poema uma naturalização desse tempo gnômico, tempo do gnoma, da máxima, do bom senso (HOUAISS) com a consequente impossibilidade de se lutar contra ele.

Nos dois poemas anteriores o sujeito está implicado no tempo, a velhice ou madureza (através da proximidade com a noite e a morte em “Dissolução”, e do peso da memória em “Remissão”) é resultado de um processo; o corpo assume um papel central e a experiência, a

³³ Um pouco como os dois diferentes labirintos da história contada no conto “Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto” de *O Aleph*, “Os dois reis e os dois labirintos”:

Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e ordenou a construção de um labirinto tão perfeito e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar nele, e os que nele entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são atitudes próprias de Deus e não dos homens. Com o correr do tempo, chegou à corte um dos reis árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade de seu hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde. Implorou então o socorro divino e encontrou a saída. Seus lábios não pronunciaram nenhuma queixa, mas disse ao rei da Babilônia que tinha na Arábia um labirinto melhor e, se Deus quisesse, lho daria a conhecer algum dia. Depois regressou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e arrasou o reino da Babilônia com tão venturoso acerto que derrubou seus castelos, dizimou sua gente e fez prisioneiro o próprio rei. Amarrou-o sobre um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia me quiseste perder num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; agora o Poderoso achou por bem que eu te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos”. Em seguida desatou-lhe as ligaduras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede. A glória esteja com aquele que não morre.

O tempo de “A ingaia ciência” é como esse deserto no qual a luta não existe, existe apenas a morte, a fome e a sede. Se no labirinto da Babilônia (labirinto que tem uma duração, uma luta) há humilhação, há opressão, há desespero, há, no entanto, junto a elas, a possibilidade de vencê-lo, como o rei da Arábia o venceu; o labirinto árabe, por sua vez, é invencível, uma vez colocado lá, a luta acaba sem nem mesmo ter começado. Um é o labirinto de um rei, tirano, mas passível de ser deposto; o outro é o labirinto de Deus, o labirinto da autoridade que jamais poderia ser deposta.

aceitação da noite ou a angústia da elegia vêm de dentro e estão permeadas por incertezas, mudanças e sentimentos; os poemas encenam o próprio livro que temos em mão e a relação do leitor com ele. Já o poema que ora focamos é o oposto disso, nele a maturidade é instantaneidade incorpórea, algo externo ao sujeito, além de ser dada como certa e acabada, além disso, ele é incapaz de continuar de encenar o próprio livro e sua relação com o leitor. Entre os primeiros e o último há uma quebra que obriga o leitor atento a se posicionar, não necessariamente a tomar partido entre uma opção e outra, mas, ao menos, a tomar uma posição diante delas³⁴.

Para continuar a expor seu próprio posicionamento, que talvez já tenha ficado claro a esta altura, esta dissertação insiste em uma pergunta: quem é esse alguém do segundo verso? Quem nos dá a maturidade e quem nos rapta? Quem nos dá essa prenda?

Nessa última palavra surge uma ambiguidade que talvez nos ajude a entender melhor o poema. A maturidade não é só um presente terrível, ela é também uma habilidade terrível: alguém maduro é alguém prendado. Como toda pessoa prendada, ele está submetido a convenções sociais que lhe são impostas de fora. Uma menina não se tornava prendada tanto por gosto quanto pela necessidade de arranjar um “bom marido”. A cela do mundo ganha nesse campo linguístico outras acepções, outros contornos, remete à moça que vive meio presa em casa e fora dela, um tanto descorporificada, reprimida se mostrar a existência de eventuais desejos, mas sempre passível de ser violentamente desejada por outro (o rapto possivelmente encontre um eco aí).

A presença marcante do vocabulário religioso, como aponta Siniscalchi – alguém (que para ela remeteria a um Deus morto), a oferenda, a estela e poderíamos acrescentar cela – liga essa prenda a uma moral religiosa, presa a convenções imutáveis e que se pretendem eternas. A visão da maturidade nessa composição não passa disso também: de uma convenção, o que se fala aí são, no fundo, visões bastante triviais, apenas ganhando um lustro e um vocabulário mais erudito. Ao contrário de boa parte da poesia de Drummond, seu objeto, a maturidade, parece anterior ao poema, parece existir fora dele. Em nenhum momento surge a dúvida sobre o que é a maturidade, o sujeito não se desdobra nem questiona a si mesmo e não há nenhuma inquietude em sua relação com esse objeto.

³⁴ Esse é um momento em que o livro se torna mais vertebrado, essa passagem faz revelar o que se faz do livro: para Luiz Costa Lima “A ingaia ciência” é o poema representativo dessa parte do livro, “Remissão” sequer é comentado e, de certa forma, sua leitura de “Dissolução” é contaminada pela glacialidade da estela: ao condenar a visão de “A ingaia ciência”, Costa Lima condena *Claro Enigma*. Vagner Camilo, por sua vez, deixa este soneto de lado, toma o partido dos dois primeiros poemas e pensa o livro a partir deles. Nessa virada de página o livro pode-se mudar consideravelmente o livro.

Nas ambiguidades de algumas palavras, como “prenda”, que se pode encontrar alguma relativização dessa visão bastante trivial e um enriquecimento do poema. Uma delas é a conjunção “posto que”, para a qual são possíveis duas interpretações, uma tradicional, presente em Camões e em Machado, sendo sinônimo de “ainda que” e outra mais recente, sendo sinônimo de “já que”, como utilizado por Vinícius de Moraes no “Soneto de fidelidade”, publicado em 1946. No dicionário Houaiss (p.2272) ainda se diz que “o emprego de posto que como causal, corrente no Brasil, é rejeitado pelos gramáticos”. O primeiro significado, que seria o de se esperar em um soneto mais convencional, mais ornamental, aliado de uma autoridade que vem de Deus, não encaixa, no entanto, muito bem no poema, o que faz com que o segundo significado seja preferível. Afinal em que sentido “a madureza veria o círculo vazio apesar de a venda interromper a surpresa da janela”? Tudo indica que a outra possibilidade seja mais verossímil: “a madureza vê o círculo vazio uma vez que a venda [que ela coloca sobre os olhos] interrompe a surpresa da janela”.

Na incerteza entre uma opção e outra, o tempo histórico adentra o poema, ironizando, satirizando, corroendo (deixo a escolha ao leitor) a própria ideia de um soneto eterno, de um tempo eterno, de uma verdade eterna. A mudança incessante das línguas, os lentos processos que levam às suas transformações, a incerteza entre a língua que não é mais a de Camões e não é ainda a que os brasileiros falam (para ficarmos num projeto caro aos modernistas e especialmente ao Mário de Andrade) fazem o princípio-corrosão entrar pela porta dos fundos e corroer a língua mesma em que o poema foi escrito.

No vocábulo “venda”, surge outra ambiguidade, já que ele tanto pode se referir a um pano que cobre nossos olhos quanto a um estabelecimento comercial. Ao se dizer “a madureza, vê, posto que a venda/ interrompa a surpresa da janela,/ o círculo vazio”, está se dizendo a madureza vê o círculo vazio por causa ou apesar da interrupção de um pano sobre os olhos? ou a madureza vê por causa ou apesar da interrupção de um estabelecimento comercial³⁵? Todas essas ambiguidades e possibilidades podem ser resumidas em uma única dúvida: a madureza é a capacidade de ver para além das coisas ou a incapacidade de ver para além das coisas? A venda impede que ela veja algo além do círculo vazio ou permite que ela veja mais que a surpresa da janela?

Pensando no “preço exato”, e na sua relação com a venda, talvez convenha mais dizer que a venda impede que a madureza veja mais que um círculo vazio, por interromper a surpresa da janela. Afinal como saber o preço dos amores? Da mesma maneira como se sabe o

³⁵ Nessa segunda opção o poema remete a “Opaco” e suas incertezas diante da vista, do prédio e do luar.

preço de um sapato? Que certeza seria essa, como ela poderia existir? Se compararmos a madureza de “A ingaia ciência” com a de “Campo de flores” fica patente a falácia daquela. Neste poema a madureza se associa à natureza, ao “tempo de terra” e não se sabe o preço exato de nada. O corpo destruído em “A ingaia ciência” (o tempo que destrói o olfato, o olhar, o tato), em “Campo de flores” ainda se constrói, ainda tem seus cabelos acariciados, as mãos se ladrilham. Os finais dos dois poemas, aliás, mostram, nas suas diferenças, quanto de ironia e de repressão há nessa madureza de “A ingaia ciência”:

Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

Enquanto esses três poemas são escritos no presente, embora com presentes diferentes, os dois poemas seguintes, “Legado” e “Confissão”, são escritos o primeiro predominantemente no futuro, o segundo no passado.

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Nesse futuro distante, no qual se questiona o que sobrar da poesia que está sendo feita, há, conforme aponta Francisco Achcar, uma ironização da pretensão da poesia clássica de querer se erigir como um monumento e com isso resistir ao tempo (1994, pp. 175-176).

Retoma-se, assim, o conflito dos poemas anteriores, de novo se contrapõe algo eterno (a estela, o monumento) que paira acima do tempo da corrosão a algo que se afirma na sua própria corrosão, na aceitação de sua própria dissolução. O posicionamento do poema e do seu sujeito nesse conflito é agora mais claro devido à (falsa) modéstia (“E mereço esperar mais do que os outros, eu?”), que quanto mais modesta ou falsa a considerarmos, tanto mais afirmará o tempo corrosivo contra o tempo eterno.

O poema ironiza ainda a poesia parnasiana e da poesia da geração de 45, que buscam reinstaurar o tipo de concepção poética que acredita na poesia como monumento (CAMILO, pp. 185-186). O que explica o uso de alexandrinos, metro preferido por tais grupos.

Enquanto “Dissolução” encenava o crepúsculo e a noite que se aproximava, deixando-se levar por toda a incerteza que ela trazia, “Legado” encena a “noite do sem-fim”. O que na primeira composição é uma possível bifurcação (“vai durar mil anos ou extinguir-se na cor do galo”), torna-se uma única possibilidade, a noite sem fim que mais cedo ou mais tarde há de chegar. Não se trata mais do instante de perigo, do lusco-fusco, mas da inescapabilidade da morte, que torna qualquer pretensão de vencê-la absolutamente vã. Esse soneto retoma a aceitação da noite, mas agora através do ridículo de sua eventual recusa ou negação. Num poema, a necessidade de se aceitar as incertezas e seus riscos, no outro, a impossibilidade de uma segurança total para a qual não houvesse nenhuma incerteza ou risco; em um a necessidade de se enfrentar as arbitrariedades da poesia, o metro, o verso, a palavra, no outro a estupidez de se achar que é possível fugir das arbitrariedades, de achar que usar um verso alexandrino vai garantir uma atemporalidade, que a ausência de enjambements resolve o problema dos versos, que dizer “uma pedra que havia em meio do caminho” e respeitar os gramáticos garantiria a qualidade e o valor do poema.

A esse futuro distante, mas ancorado no presente e mantendo no horizonte os dilemas do futuro próximo, sucede o poema do passado distante que perdura até o presente, “Confissão”. Enquanto “Legado” é o poema do que não será, “Confissão” é o poema do que não foi:

Confissão

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.

(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo o que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião.

Camilo (2001) em sua análise dessa composição chama bastante a atenção para o sentimento de culpa presente no poema, que, no entanto, não parece ter “nenhuma possibilidade de escusa” (p.261). Ao contrário do que normalmente ocorre nas confissões que buscam o perdão, em “Confissão” o perdão nem é almejado, nem aparece no horizonte de expectativa do sujeito da enunciação. Camilo vê nisso uma consequência do verso “não amei sequer a mim mesmo”, o “desamor” do sujeito por si próprio impossibilitaria o perdão³⁶.

Há uma outra explicação para indesculpabilidade do sujeito, ao contrário do que costuma acontecer, ele não está confessando algo que tenha feito, mas o que deixou de fazer. Ele não relata seus pecados, mas a falta de atos de caridade; não expõe sua maldade, mas sua deficiência de bondade. A ação para a qual a confissão se dirige é a alteração de comportamento do sujeito e não a penitência. Não se espera ao fim dessa confidência um ato de contrição, mas que ele passe a amar alguém, nem que seja a si mesmo.

Em “Remissão”, poema do passado recente, como o título indica, há no horizonte, ainda que longínquo, um perdão, o fato de que ao final nada resta; em “Confissão”, não, porque basta ao sujeito buscar de alguma forma modificar-se. A culpa (talvez “esse travo de angústia nos cantares,/ o que dorme na base da elegia”) se faz, assim, mais presente no intervalo entre as coisas já realizadas e o momento em que elas não importarem mais. No passado distante, por sua vez, diante de um comportamento reincidente e reiterado, a culpa se desfaz com a simples interrupção da série. Tal interrupção, no entanto, parece colocar o sujeito imediatamente numa duração, numa transformação, entre um já não mais e um ainda

³⁶ Camilo vê também nesse verso uma citação de um aforismo de Valéry: “Pois se o eu resulta odioso, amar ao próximo *como a si mesmo* converte-se em uma ironia atroz”.

não, e, com isso, numa nova angústia intervalar, entre o início do amor ao pássaro e o momento no qual esse amor não tem mais consequência³⁷.

O poema e seu pássaro azul abrem dessa maneira uma nova oposição de tempos, pois o tempo de “Confissão” não é propriamente um tempo gnômico, não há a sensação de uma eternidade. Há, antes, um tempo da reiteração, do hábito. Assim, de um lado fica o tempo do durante, entre o já não mais e o ainda não, com suas angústias, suas incertezas, suas culpas, seus dilemas, de outro, um tempo que se move em meio a coisas habituais e no qual está presente a culpa, está presente o outro, mas sem grande angústia, sem grande implicação do sujeito. Um tempo em que, ao invés de poesia, só se profere “algumas palavras/ melodiosas, tarde, ao voltar da festa”.

Da leitura desses cinco poemas em conjunto apreende-se que o tempo, em suas formas breves ou longas, funciona seu “ponto de partida ou material de poesia”, para usar a expressão da nota introdutória da *Antologia Poética*. O tempo de alguma forma constrói e é construído por esse arranjo de poemas e a partir dessa construção ressoa no restante do livro.

Além dessas confluências, diálogos, oposições e complementações existentes entre os cinco poemas iniciais, há entre eles outro traço em comum, todos são, salvo no momento daquele pássaro azul e doido, enunciativos, ou seja, as categorias de pessoa, tempo e espaço presentes neles se caracterizam por estarem baseadas no sujeito da enunciação, num *eu/tu*, num *agora* e num *aqui*, ao contrário de um sistema enuncivo que se baseia no não-eu (*ele*), não-agora (*então*), não-aqui (*alguém*) (FIORIN, 2008, p. 43-45).

De maneira geral, a enunciatividade se liga a um efeito de subjetividade e a enuncividade ao de objetividade: enquanto no primeiro caso se diz ‘eu escrevo este texto’, no segundo diz-se, por exemplo, ‘Eduardo escreveu sua dissertação de mestrado em São Paulo no ano de 2013’. Ainda que neste texto as duas frases sejam equivalentes, é evidente que da primeira possibilidade só é possível chegar-se à segunda usando-se elementos externos àquele enunciado, como a capa deste trabalho, enquanto o segundo é comparativamente mais autossuficiente³⁸.

³⁷ Melhor seria dizer entre o começo do amor e a conclusão do seu luto.

³⁸ Obviamente nenhuma comunicação é absoluta, há sempre a necessidade de muitos pressupostos e subentendidos, sempre sendo possível se impor incertezas a um enunciado: ‘Que Eduardo?’, ‘Qual São Paulo?’, ‘Ano de 2013 de qual calendário?’, etc. Mas a quantidade de informação pressuposta em um enunciado enuncivo é significativamente menor que num enunciado enunciativo.

O uso de tal enunciação nos poemas traz ainda a consequência de que cabe ao leitor, dentro de certos limites, preencher essas posições³⁹. Conforme o imaginário do leitor construir esses sujeitos, os poemas vão mudando de configuração, mas como há muito pouco referencial enuncivo neles, como eles são um tanto rarefeitos, é quase automático pressupormos uma continuidade entre esses sujeitos, que, como dito, têm que ser preenchidos por nós. O resultado disso é que o modo como montamos esses sujeitos, que acabam por virar um só, torna-se determinante para a leitura do resto do livro.

Ao começar com poemas que exigem uma participação muito ativa do leitor, devido a sua enunciação, devido a suas ambiguidades, devido a suas inúmeras possibilidades de variação, *Claro Enigma* faz com que seu leitor crie para eles um sujeito, um cenário e um contexto que se estendem pelas outras composições, além de as configurarem e serem por elas reconfigurados. Essa articulação permite a esse conjunto de poemas dar início ao enfrentamento do arbítrio da organização do livro; permite que este se apresente não apenas como uma coleção, mas como uma obra; que ele problematize a função-autor e sua própria temporalidade; que ele seja valorado pela relação estabelecida entre os poemas e não pela substituição de uns pelos outros; tal articulação obriga o leitor a se imbricar na leitura; cria um lugar não-lugar para livro; permite ao leitor usá-lo de uma maneira mais livre; permite-lhe se apresentar como livro em constante transformação; faz com que ele não seja o livro de um tempo acabado e dominado.

Perguntas em forma de cavalo-marinho

Que metro serve
Para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?

Contemos algo?
Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

A que aspiramos?
Que possuímos?
Que relembramos?
Onde fazemos?

(Nunca se finda

³⁹ Como já vimos no caso de “Remissão”, no qual podemos entender o “tu” tanto como o próprio sujeito da enunciação numa conversa consigo mesmo quanto como o próprio leitor.

nem se criara.
Mistério é o tempo,
inigualável.)

“Perguntas em forma de cavalo-marinho” encerra esse grupo inicial de poemas sobre o tempo, servindo-lhe quase como um epílogo, juntando-lhe uma série de perguntas existenciais e abrindo o livro para seus outros temas e seções.

As perguntas existenciais, engenhosamente, se aplicam tanto ao ser humano quanto à poesia, havendo uma aproximação muito grande entre os dois. O sujeito se pergunta, ou nos pergunta, como se pode tratar o ser humano a partir de elementos utilizados para se pensar a poesia: metro, forma e conteúdo. “Metro” e o verbo medir também evidenciam no ser humano e, em menor medida, na poesia, uma impossibilidade de mensurá-los, bastando essa primeira pergunta, “Que metro serve para medir-nos” para se estabelecer tanto a dificuldade de reduzir o ser humano à poesia, quanto a de reduzir a poesia ao universo das coisas quantificáveis. A segunda pergunta, “Que forma é nossa/ e que conteúdo?” pergunta que move qualquer poema, qualquer poeta, aplicada ao ser humano reforça a distância entre ele e a poesia.

Quando passamos para a segunda estrofe, os conflitos inerentes à poesia e às pessoas se reaproximam. As perguntas “Contemos algo?”, “Somos contidos?” enfatizam como pessoas e poemas mantêm uma relação muito difícil com seu ambiente (com a sociedade, com a história, com as palavras, ...), embora a primeira pergunta seja mais inquietante em relação aos poemas (“nós, poemas, levamos algo dentro de nós ou somos apenas um vazio”), enquanto a segunda o seja mais em relação às pessoas (“por que somos tão presos a tantas coisas”). A associação entre poesia e gente se torna muito pungente na questão do batismo. Essa junção de nome e vida (já que nesse ponto do poema, é muito claro, que os versos devem ser lidos aos pares) produz tensões muito interessantes. Enquanto ela é muito assustadora para nós como indivíduos: só estamos vivos quando nos dão um nome? Enquanto ela revela como nossa vida é prisioneira da linguagem, do mundo simbólico, ela pergunta se nós estamos mais vivos que um poema, ou se eles estão, ou mesmo são, menos vivos do que nós. A terceira estrofe só fará aumentar a fragilidade da vida e a insuficiência da poesia, pelo fato de que as perguntas essenciais que nós nos fazemos serem as mesmas que os poemas se fariam. Com a diferença, talvez, de que as respostas da poesia sejam em alguns momentos mais fáceis (“Onde jazemos?”: no papel, no livro) e em outros momentos mais bonitas (“Que possuímos?”, “Que relembramos?”, “A que aspiramos?”)

A interrupção abrupta, marcada visualmente pelos parênteses, das perguntas pela introdução das aporias do tempo, produz, no seu silêncio, um significado muito forte, ligando os problemas levantados nas primeiras estrofes à própria consciência do tempo. Quase como se nosso mistério, nosso e da poesia, fosse apenas um reflexo empalidecido do mistério “inigualável” do tempo.

5. Anatomia das seções *Claro Enigma*.

Como dito na introdução desta dissertação, podemos pensar a articulação do livro usando dois campos de analogia, um referente ao animal vertebrado, outro ao móbile. Na analogia animal, as seções são como os membros de um corpo, como pernas ou braços, e o importante é estudar como se dão seus movimentos e como é possível que se deem seus movimentos, ou seja, como músculos, tendões e ossos se unem e que movimentos essa união permite e deixa antever. Dentro desses movimentos, no entanto, há os gestos, a maneira peculiar com que um animal faz seus movimentos.

O estudo do movimento é dado pela descrição do material que as compõem e pela ligação direta que estabelecem entre si, em perceber o que é osso e o que é músculo, como um se liga ao outro e que movimentação surge daí. É, portanto, uma análise mais anatômica do livro – o que faz com que muitas vezes se torne mais linguística ou formal, como é também o caso do estudo das vértebras de *Claro Enigma*. Os gestos, por sua vez, são mais delicados, mais fáceis de apontar do que de entender e descrever. No livro, são aquelas palavras e aquelas imagens que cismam em aparecer, um sino no fim da tarde, uma flor que nasce na adversidade, uma pedra no caminho, e que dão a ele (ou a um poeta) sua gestualidade, um jeito de dizer e de fazer as coisas, um olhar. O estudo do gesto é, assim, algo menos objetivo, que envolve mais nossa percepção, envolve mais uma maneira de interpretar, não só no sentido que se dá a isso em estudos literários, mas também no sentido dramático da palavra; o gesto dá vida a um texto, constrói o que não está na fala das personagens ou nas rubricas da peça e, por isso, será aqui tratado com mais parcimônia.

Na analogia escultural devemos pensar o livro como um móbile. De um lado há o seu movimento: as estruturas que o formam, as barras (as seções) e os objetos nelas pendurados (os poemas), a maneira eles se penduram nelas e as ligações delas entre si; do outro lado, há nos objetos pendurados as recorrências: o objeto que está em uma barra e que comparece também em outra, uma cor ou um tom que se repete, uma maneira de recortar um pedaço papel, a madeira ou o metal que remete a como outro pedaço de papel, madeira ou metal foi recortado.

Neste capítulo nos dedicamos à anatomia do livro, à análise do movimento de suas seções. O que, para ser factível, exige uma leitura mais “panorâmica” de *Claro Enigma*, buscando focar mais o funcionamento geral de cada uma de suas seções e as relações entre elas que uma leitura detalhada do poema, o que é sempre injusto e envolve muitas vezes certa

brutalidade e mesmo violência. A importância de alguns elementos dos poemas será por vezes exagerada e em outras desprezada, poemas belíssimos e complexos serão resumidos em um breve parágrafo e muitas sutilezas serão atropeladas. Mas talvez isso se explique pelo fato de ser muito difícil estudar anatomia sem esquartejar o cadáver e destruir seus belos olhos, sua bela face, seu lindo corpo.

Como vimos na *Antologia Poética*, o seccionamento é um procedimento interessante para tornar um livro mais vertebrado. Na poesia de Drummond, seções estão presentes não só em *Claro Enigma* (1951) e na *Antologia* (1962), como também em *Lição de Coisas* (1962), *Viola de Bolso* (1952), *Discurso de Primavera* (1977), *Boitempo* (seja na edição reorganizada de 1986, seja nos três livros que compuseram inicialmente esta série, publicados em 1968, 1973 e 1980), *Amar se aprende amando* (1985) e *As impurezas do branco*⁴⁰ (1973). A todas essas divisões pode-se aplicar o que se diz sobre a divisão da *Antologia*, ou seja, que são divididas conforme seus “pontos de partida ou matéria de poesia” e que foram “dispost[as] segundo uma ordem interna”. Esse caráter temático, no entanto, não faz das seções uma mera descrição ou apresentação de seu “objeto”, pois os temas não são anteriores a elas, eles são constantemente construídos e desconstruídos, tensionados, deslocados, forjados e reinventados.

Claro Enigma é composto por seis seções⁴¹: a primeira, “Entre Lobo e Cão”, é composta por poemas fortemente ligados à reflexão sobre o tempo, à reflexão sobre o sujeito da enunciação (no sentido de se entender como que se ocupa essa posição e quais as consequências de se ocupá-la) e à reflexão sobre a poesia; a segunda, “Notícias amorosas”, desenvolve-se a partir de poemas que tratam do amor; a terceira, “O menino e os homens” por poemas sobre poetas (quanto ao primeiro poema da seção, “A um varão que acaba de nascer”, isto será melhor explicado abaixo); a quarta, “Selo de Minas” por poemas sobre as Minas Gerais históricas; a quinta, “Lábios cerrados”, por poemas sobre a família (especialmente sobre os parentes mortos) e a sexta “A Máquina do Mundo” sobre poemas “epifânicos” (os dois

⁴⁰ Embora não haja uma divisão em seções, há uma página, logo no início do livro, que informa: “as matérias deste livro são: COMUNICAÇÃO PERSONA VIVER AMAR PROBLEMATIZAR MORRER DIVINDADE QUIXOTES ARTISTAS BRASIL UMA CASA” (p.1), a ordem dessas matérias claramente segue a ordem dos poemas no livro, o que faz delas um seccionamento com certa fluidez.

Dessa forma, dos livros de poemas publicados individualmente em vida por Drummond após *Claro Enigma* e que não são edições especiais, apenas *Corpo* (1984) e *A paixão medida* (1980) não são divididos em seções. Mesmo na prosa essa divisão é comum, estando presente, ao menos, em *Confissões de Minas* (1944), *Passeios na ilha* (1952) e *Fala, amendoeira* (1957).

⁴¹ Há duas variantes na denominação delas: uma na qual os títulos são numerados com algarismos romanos (“I/ Entre Lobo e Cão”), presentes nas edições mais recentes e advinda, aparentemente, do índice de *Poemas* (1959) sem estar presente nas seções propriamente ditas; e outra, sem os números, presente nas primeiras edições. Apesar de a numeração contribuir para a organização do livro, criando uma sequência mais fortemente marcada entre as seções (e que é pressuposta em alguma medida pela leitura aqui apresentada), ela não necessariamente é “filologicamente” falando a mais correta.

poemas da seção, “A Máquina do Mundo” e “Relógio do Rosário”, têm mais em comum do que apenas uma epifania, mas usemos esse adjetivo para apontar tudo aquilo que os dois poemas têm em comum).

Como já dito, o desenvolvimento feito por cada seção não é uma tematização do seu assunto: na seção “Notícias amorosas”, por exemplo, aquilo que seria o amor é construído no decorrer dos poemas e nas tensões criadas dentro dos poemas e entre os poemas. Não se trata de representar, no poema e na seção, o “amor” tal como ele estaria presente na realidade, mas, sim, de problematizar, através do poema e da seção, a relação entre o sujeito e o amor ou entre o sujeito e o objeto ou pessoa amada e de problematizar o próprio sujeito e o amor e o objeto amado.

5.1. Entre Lobo e Cão

Nessa seção predominam poemas de enunciação enunciativa, como nos poemas analisados nos capítulos anteriores. A enunciação gira em torno do eu, do aqui e do agora e muito comumente em torno do próprio poema. Além disso, e talvez devido a sua extensão (ela contém 18 dos 42 poemas de *Claro Enigma*, “Notícias amorosas”, a segunda parte com mais poemas, contém 7), ela pode ser dividida em blocos de poemas que funcionam como subseções: o bloco de seis poemas de que já tratamos, às voltas com o mistério do tempo, é só o primeiro deles. O segundo é formado por três poemas que exploram o lugar do sujeito da enunciação e do poeta, que se perguntam em alguma medida quem pode ocupar esse lugar, ou seja, quem é que pode dizer eu e o que aconteceria quando alguém que não pode dizer eu, dissesse eu.. O primeiro deles é “Os animais do presépio”:

Os animais do presépio

Salve, reino animal:
todo o peso celeste
suportas no teu ermo.

Toda a carga terrestre
carregas como se
fosse feita de vento.

Teus cascos lacerados
na lixa do caminho
e tuas cartilagens

e teu rude focinho
e tua cauda zonza,
teu pelo matizado,

tua escama furtiva,
as cores com que iludes
teu negrume geral,

teu voo limitado,
teu rastro melancólico,
tua pobre verônica

em mim, que nem pastor
soube ser, ou serei,
se incorporam, num sopro.

Para tocar o extremo
de minha natureza,
limito-me: sou burro.

Para trazer ao feno
o senso da escultura,
concentro-me: sou burro.

A vária condição
por onde se atropela
essa ânsia de explicar-me

agora se apascenta
à sombra do galpão
neste sinal: sou anjo.

Inicialmente o poema trata, a partir do que indica o título, de um presépio. No entanto, o foco não está no menino Jesus, mas nos bichos: são eles que carregam o mundo nas costas, que sofrem por nós, que levam chagas nos cascos, como se nossos redentores fossem os animais, como se a cena da epifania fosse a revelação da santidade deles e não da sagrada família. Nesse deslocamento entre o humano e o bicho, entre quem domina e quem não domina a linguagem, está presente a questão da subjetividade enunciativa, de quem pode dizer e ser um “eu” ou um “tu”.

Não causa muito estranhamento os animais serem tratados por “tu”, mas causa o fato de eles poderem ocupar o lugar de Jesus, de seus pais ou dos pastores, de eles poderem ser vistos como mártires ou santos – e não porque eles não possam sofrer ou ser vítimas sacrificiais, mas, talvez, porque eles não possam dizer “eu”.

Após esse início, descrevem-se partes de animais diferentes e com qualidades diferentes, sobressaindo-se o colorido, que esconde sob si aquilo que seria um “negrume geral”, a partir desse verso, o “reino animal” (que remete ao reino de Deus, ao reino celeste) ganha contornos melancólicos, o que, dentro do universo ficcional da composição, pode ser entendido como uma projeção dos sentimentos do sujeito da enunciação aos animais. Deixa-se de comparar os santos com os bichos, para se ver dentro deles aquilo que está no sujeito. Inicialmente o poema põe em dúvida as configurações convencionais do mundo e dos valores, questiona-se o porquê de algumas barreiras, para em seguida impor a subjetividade do sujeito de enunciação ao bichos – como se ele fosse buscar o outro, buscar outras configurações (talvez as povoações que surgiam no vácuo em “Dissolução”?) e encontrasse apenas a si mesmo e as configurações que já conhecia⁴². Poderíamos mesmo lhe perguntar: foi você que incorporou os animais ou eles que lhe incorporaram? foi você que falou a fala deles ou eles que falaram a sua?

O sujeito passa, então, a se distinguir dos pastores, que ele não foi, não é, nem será; mas não está claro se isso diz respeito ao fato de ele não dominar os bichos ou de ele não estar próximo a eles, de não entendê-los. Mas eis que a partir da oitava estrofe, quando a cadência deixa de ser irregular, alternando versos binários (com acentos ou semiacentos na 2ª, na 4ª e na 6ª sílabas) e ternários (na 3ª e na 6ª), para tornar-se exclusivamente binária, as coisas mudam, o sujeito, ao voltar-se inteiramente a si mesmo (ele toca o extremo de sua natureza, concentra-se, anseia explicar-se), torna-se performativamente burro, boi e anjo. Na penumbra, em um momento de calma (quando se apascenta a ânsia de explicar-se) uma ordem outra de seres faz-se possível.

Dois poemas à frente (após o “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, no qual o sujeito da enunciação e a ideia de autoria, desde o título, ficam girando em falso), vê-se a cristalização do que se diz na estrofe do boi (que não são melancólicos, mas veem melancolia nos homens). Em “Um boi vê os homens” há várias possibilidades de preenchimento do sujeito da enunciação: um boi a falar dos homens, um homem a se imaginar um boi vendo homens; um boi se imaginando homem, um homem se imaginando um boi se imaginando homem; um homem vendo um boi,...

“Os animais do presépio” forma assim com os poemas que lhe são subsequentes um bloco cuja urdidura passa por esses jogos enunciativos. Mas ele pertence ainda a outro bloco, composto por ele, “Confissão” e “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, os poemas que lhe

⁴² Como em muitas narrativas de qualidade duvidosa que, por baixo de suas promessas de novas descobertas e de mundos ocultos, só reafirmam o estado de coisas convencionalizado.

antecedem. Os três se assemelham pela simplicidade (muitas vezes de uma clareza enganosa) e por serem ou se assemelharem a orações (isso é claro em “Confissão” e “Os animais...”, quanto a “Perguntas...”, o tipo de questões e a maneira com que elas são concluídas – no mistério – têm um quê de catequese, de dúvidas teológicas e de conversa metafísica com Deus), formando um bloco no qual ora há uma aproximação, ora um afastamento da religião: ora se reconhece nela valores, como o amor ao próximo de “Confissão”, ou reflexões, como o mistério inigualável do tempo de “Perguntas...”; ora marca-se uma distância de uma postura religiosa, como no amor ao pássaro azul suicida e não ao próximo, ou na quase blasfêmia de comparar os bichos do presépio com a sagrada família.

Essas duas possibilidades de organização, uma mais ligada aos temas dos poemas, outra mais à sua dicção, mostram como a anatomia do livro *vertebrado* é complexa, é dinâmica, vai se construindo com a leitura. Ela pressupõe a implicação do leitor e cria contextos variados para um mesmo poema. De repente, o pássaro azul faz parte do presépio, talvez seja dele o “voo limitado” e ele esconda sob as suas penas um negrume geral. De repente, ele está acompanhado de um cavalo-marinho a interrogar insistentemente o recém-nascido: “Contemos algo?”, “Estamos vivos?”, “Onde jazemos?”

Após esses poemas se segue “Memória” que não estabelece diálogo visível com os poemas do seu entorno. O livro *vertebrado* não é estrutura cerrada, ele pode ter pontos desarticulados, ter seus momentos de “coletânea”.

Os sete poemas seguintes lidam, em alguma medida, com a própria poesia: seja através de uma reflexão sobre estética, como em “A tela contemplada”; seja na imaginação de utopias e de homens não existentes de “Ser” e “Contemplanção no banco”; seja nas fabulações e no contraste do sonhar e do fazer de conta com a realidade, como em “Sonho de um sonho” e de “Cantiga de enganar”; seja expressão de um desejo de se “compor um soneto duro” de “Oficina irritada”; seja na defesa do obstáculo e da opacidade, e com eles de uma estética, em “Opaco”. Como se vê pela descrição dada acima esses poemas podem ser divididos em blocos ainda menores. Em seu conjunto esses poemas exploram várias possibilidades para a poesia.

Em “A tela contemplada” sobressai-se a “plástica vã”, a plástica que não comove:

A tela contemplada

Pintor da soledade nos vestibulos

de mármore e losango, onde as colunas
se deploram silentes, sem que as pombas
venham trazer um pouco do seu rufo;

traça das finas torres consumidas
no vazio mais branco e na insolvência
de arquiteturas não arquitetadas,
porque a plástica é vã, se não comove,

ó criador de mitos que sufocam,
desperdiçando a terra, e já recuam
para a noite, e no charco se constelam,

por teus condutos flui um sangue vago,
e nas tuas pupilas, sob o tédio,
é a vida um suspiro sem paixão.

O soneto se ergue sobre o descompasso entre a aparente ojeriza do sujeito da enunciação pelo quadro e o fascínio que este exerce. Se sua plástica não comove, se essa pintura é um “suspiro sem paixão”, sem dor, sem pulsões e sem vida, se o sujeito parece deplorar essa suntuosidade desvitalizada que remete a muito do nosso parnasianismo (CAMILO, 2001, p. 196), se ele ainda parece acusar o sufocamento, o desperdício e o charco desse artista, ele também não consegue tirar os olhos desse quadro. O sujeito do poema parece obcecado em apreender o vazio dessas formas, em refazer os finos traços dessas torres. Ele se incomoda com o “esteticismo alienante” (CAMILO, 2001, p. 194) dessas formas, desse mármore, desses vestibulos solitários, mas também parece incapaz de dar conta dessa estética. A contemplação da tela, que reaparece, com outras circunstâncias, em “Contemplação no banco”, tem algo do impasse da pedra no caminho, da interrupção, do acontecimento que faz fracassar todas as tentativas de cognição (STERZI, 2002). O quadro não remete a *Eupalinos* de Valéry apenas pela presença da arquitetura e da forma e da ausência de forma (GLEDSON, 2003, pp. 162-164), ele remete também ao objeto que o mar traz à praia e que resiste a toda explicação. Esse fascínio faz com que a pintura se contraponha à interpretação utilitarista da obra de arte, ela diz ao sujeito que a arte não serve só para comover.

Em “Ser” e em “Contemplação no banco” estamos diante da configuração do homem não existente: do “filho que não fez” em um caso e do homem futuro no outro. Ambos devem fazer-se por si mesmos, à revelia de seus pais. Como o “livro inútil”, eles estão imersos numa ética utópica, são “o que não se deve fazer no momento; também o que se quer fazer mas que ainda não é possível” (HANSEN, 2011, p. 255). São o filho “sem carne, sem nome” ou o homem que escapa às determinações familiares, científicas e sociais dos pais, da medicina e

da política. Esse dueto explora a poesia e a ficção como utopia. E nessa exploração, afirmam “o ‘durante’ do trabalho de ‘pintar a paisagem’ para o devir de outra coisa” (HANSEN, 2011, p. 259). Menos do que o homem futuro propriamente dito, homem que seria, ao final, “o homem acabado, a vida acabada, a história acabada” (HANSEN, 2011, p. 257), os poemas afirmam o esforço no presente na sua busca desses homens não existentes. Menos que o lugar imaginário dos seus enunciados, eles afirmam esse lugar deslizante e heterotópico ou paratópico de suas enunciações⁴³.

Os dois poemas seguintes, “Sonho de um sonho” e “Cantiga de enganar” transformam ou tentam transformar esse lugar enunciativo, essa heterotopia ou paratopia, em enunciado e isso se vê nos títulos, ‘sonho de um sonho’ e ‘cantiga de enganar’ são esse lugar não-lugar e são também denotações do espaço ficcional. Sonho e cantiga são espaços ficcionais, mas ‘sonho de um sonho’ e ‘cantiga de enganar’ são, além disso, um espaço paratópico porque pressupõem uma negociação entre o real e o ficcional: sonhar que se está sonhando e que dentro deste sonho há “um outro sonho esculpido”, pressupõe a diferenciação, dentro do sonho, do que é sonho (não lugar) e do que não é sonho (lugar), ela pressupõe a criação dentro do sonho de um espaço que não é sonho; ‘cantiga de enganar’, por sua vez, induz à consideração de que uma ficção pode enganar, o que, a princípio, seria impossível, uma vez que uma ficção é assumidamente uma ‘mentira’. ‘Sonho de um sonho’ transforma um lugar (o não-sonho dentro do sonho) em não-lugar (pois o não-sonho dentro do sonho ainda é sonho), enquanto “Cantiga de enganar” transforma o não-lugar (a cantiga) em lugar (em ato não ficcional).

Ao contrário dos poemas anteriores, no entanto, esse dueto não afirma seus enunciados, nem suas enunciações. O que se mostra é a precariedade desses lugares não-lugares, a extrema dificuldade de se negociar a mudança da fronteira entre uma e outro:

Sonhava, ai de mim, sonhando
que não sonhara... Mas via
na treva em frente a meu sonho,
nas paredes degradadas,

⁴³ Quanto à paratopia tem-se em mente aqui a formulação de Dominique Maingueneau:

A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, consequentemente, não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. [...] A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la de paratopia. (p. 28)

na fumaça, na impostura,
no riso mau, na inclemência,
na fúria contra os tranquilos,
na estreita clausura física,
no desamor à verdade,
na ausência de todo amor,
eu via, ai de mim, sentia
que o sonho era sonho, e falso

Se nos outros dois poemas percebem-se certa defesa e mesmo certa celebração da necessidade de se continuar imaginando a utopia, da capacidade da poesia de fazer aquilo que não foi feito (mesmo no final de “Contemplação...” quando se lamenta a pequenez do verso literário para essa tarefa, isso não é mais que um incentivo a se continuar a procurar o “verso maior que o literário”, a mostrar a urgente necessidade desse espaço heterotópico e sua ampliação), nestes dois resta ao final apenas desilusão.

Em “Sonho...” o sujeito sente-se enclausurado pela constatação de que o sonho não consegue alterar, de maneira profunda, o mundo; em “Cantiga...” o sujeito se vê preso num mundo que é apenas uma ficção, senão um pesadelo. Mesmo a contradição performativa de que, apesar do que dizem, os poemas estão escritos, não os consegue liberar do peso de suas declarações: na extensão dos poemas, nas suas incessantes repetições, nos seus versos brancos que cismam em rimar, nos seus setissílabos e nas suas longas enumerações, o que se expressa é uma obsessão, que, ao invés de usar a contradição para relativizar o enunciado do poema através daquilo que ele faz, usa-o para mostrar uma total incapacidade de se escapar da situação descrita. É como se os poemas dissessem por seus ditos e por seus feitos que a poesia é incapaz de alterar o mundo e que o mundo não é mais que uma ilusão macabra.

Possivelmente devido a tais constatações segue-se um poema que choca (ou que se supõe que deveria chocar), que enfrenta do leitor, que quer machucá-lo e xingá-lo, “Oficina irritada”. Seja como “hermetismo injurioso” (CAMILO, 2001, pp. 198-203; MERQUIOR, 1976, p. 151), como violência da falta de vontade de agradar o leitor (CANDIDO, 1977, p. 121), como incorporação da violência latente do mundo (BISCHOFF, 2005, p. 44) ou como bravata do homem cordial diante do cerco contra ele estabelecido pela nova vida urbana (TEIXEIRA, 2005, pp. 52-69) o que mais se nota nas leituras do poema é sua violência.

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,

seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

Violência que, contudo, parece despertar um prazer não só no sujeito da enunciação, como também na sua crítica: ainda que identificando aí uma afronta a um leitor imaginário, a valoração geral do poema é positiva e dá a entrever um grão de gozo na fortuna crítica drummondiana. Há um pouco de sadismo nesse soneto, na sua violência, escatologia e fetichismo – e na sua leitura. E talvez esse prazer venha dessa imposição bruta do corpo que rompe, ao lermos o poema, essa separação entre o espaço ficcional e o real; venha da constatação de que, se a poesia não pode mudar o mundo, ela pode ao menos machucá-lo; da percepção de que se o mundo não passa de uma ficção, ele ao menos tem o poder de doer, de fazer doer bastante. Em “Cantiga de enganar” aparece uma perfuração do corpo:

Eu plantei um pé-de-sono,
brotaram vinte roseiras.
Se me cortei nelas todas
e se todas se tingiram
de um vago sangue jorrado
ao capricho dos espinhos,
não foi culpa de ninguém.

Mas ela não produz o mesmo resultado de “Oficina irritada”. Falta-lhe a dor deliberadamente produzida e imposta, a afronta, o choque. O soneto talvez impressione tanto seus leitores por permitir vislumbrar uma outra relação entre ficção e realidade, por manejar uma outra divisão entre o lugar e o não-lugar, por fazer do nosso próprio corpo lugar da poesia.

“Opaco”, último desses poemas a explorar de maneira mais contundente e variedade das possibilidades da poesia, trata da interrupção da vista da lua por um prédio, “faz[endo] do aspecto negativo não apenas assunto ou tema, mas algo constitutivo de sua poética e da

tentativa de expressão do poeta” (BISCHOFF, 2005, p. 48). O poema coloca esse entrelugar da poesia como algo que, obstruindo nossa vista supostamente direta e convencional do mundo, faz com que nos apercebamos do mundo e reflitamos sobre nossa própria maneira de ver o mundo.

“Entre Lobo e Cão” termina com “Aspiração” que conclui o estranho trajeto sobre a enunciação, sobre o tempo e sobre a poesia dessa seção, ao mesmo tempo que introduz a questão amorosa, matéria da seção seguinte:

Aspiração

Já não queria a maternal adoração
que afinal nos exaure, e resplandece em pânico,
tampouco o sentimento de um achado precioso
como o de Catarina Kippenberg aos pés de Rilke.

E não queria o amor, sob disfarces tontos
da mesma ninfa desolada no seu ermo
e a constante procura de sede e não de linfa,
e não queria também a simples rosa do sexo,

abscondita, sem nexos, nas hospedarias do vento,
como ainda não quero a amizade geométrica
de almas que se elegeram numa seara orgulhosa,
imbricamento, talvez? de carências melancólicas.

Aspiro antes à fiel indiferença
mas pausada bastante para sustentar a vida
e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante,
capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios

Nesse poema há, no uso dos tempos verbais, nos advérbios (“Já não queria” do primeiro verso, “como ainda não quero” do décimo e o “Aspiro” do décimo-terceiro) e na presença da morte, uma construção sobre o tempo que remete aos primeiros poemas do livro: à passagem do tempo, à memória, ao que o sujeito não é mais e ao que ele ainda não se tornou; há no jogo com o sujeito gramatical do poema (no começo do poema não sabemos se se trata de uma primeira, segunda ou terceira pessoa do poema) e nas várias formas de desejo que o sujeito da enunciação se coloca (como se para cada desejo ele fosse alguém diferente), apenas para negá-las, um retorno às interrogações presentes nos poemas entre “Os animais do presépio” e “Um boi vê os homens”; há nas referências à poesia (a presença de Rilke, a seara dos intelectuais, os prêmios) uma retomada dos poemas entre “A tela contemplada” e

“Opaco” (os diferentes desejos fazem pressupor diferentes estéticas; além de ficar no ar a pergunta sobre qual a relação da poesia com o mundo, da poesia com o amor).

Por outro lado, através de sua referência ao amor, ele prepara o terreno para a seção seguinte. Ele leva para “Notícias amorosas” o peso e as sobras dos tempos, dos sujeitos e das poéticas dos poemas entre “Dissolução” e “Opaco”. Ele leva os impasses, as contradições, as ambiguidades de “Entre Lobo e Cão” para o restante do livro.

5.2. Notícias amorosas

“Notícias amorosas” é composto por dois movimentos simultâneos: por um lado, os poemas vão saindo de situações mais indeterminadas para situações mais determinadas, por outro, alternam-se poemas no qual o amor⁴⁴ é algo mais áspero e poemas nos quais ele é mais brando.

Nos poemas iniciais as categorias de enunciação dos enunciados são mais abstratas: seu sujeito, espaço e tempo são bastante indeterminados e podem ser ocupados por praticamente qualquer pessoa, lugar e hora. Assim, para os dois primeiros poemas, “Amar” e “Entre o ser e as coisas” podemos imaginar uma grande diversidade de personagens, cenários e situações. Já para os dois poemas finais, “Rapto” e “Campo de flores”, restringem-se muito as possibilidades: no primeiro, há, de início, uma descrição *sui generis* do mito de Ganimedes, e, portanto, seus personagens, cenários e tempo são relativamente bem mais precisos e, na segunda metade, há uma reflexão, consideração ou meditação sobre o amor homossexual em meados do século XX; no segundo, um sujeito masculino na “idade madura” discorre sobre o amor que ele adquiriu.

Como os primeiros poemas tratam de um amor mais abstrato é muito fácil concordar com eles, a tendência é o leitor aceitar e mesmo se identificar com as maneiras de amar dos primeiros poemas, o que torna mais palatável os amores dos últimos poemas. Isso é reforçado pelo fato de “Notícias amorosas” começar com “Amar”, afinal, como não concordar com este poema, especialmente com sua primeira estrofe?

Amar

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,

⁴⁴ Como amor é palavra para a qual não há sinônimo que preste, neste capítulo ela será repetida com muita frequência, para o que esta dissertação conta com a compreensão do leitor.

amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Essa identificação entre o leitor e aquilo que diz o poema facilita também a aceitação da alternância entre o amar amaro e o amar não tão amaro assim. Como o amor já está colocado, após esse poema, como algo inevitável e incontornável, o leitor consegue adentrar nas variações propostas a seguir com menos objeções. A reconstrução incessante do que seria o amor e exploração de suas várias fases e possibilidades, torna-se, assim, digamos, retoricamente mais eficiente.

“Amar” é um desses poemas nos quais o amor é algo áspero, algo sofrido, que se projeta para um vazio, no qual se ama “o inóspito”, “coisas pérfidas ou nulas”, “a nossa falta mesma de amor”, o amor é apresentado como algo quase compulsório (CAMILO, 2001, p. 231), o fato de ele ser duro e amargo, não quer dizer, no entanto, que ele não seja desejável e, mais que isso, que ele não seja nossa única salvação vislumbrável⁴⁵. O poema retoma, em alguma medida, o amor ao pássaro azul e do pássaro azul de “Confissão”⁴⁶: uma desgraça,

⁴⁵ Muito da simpatia que esse poema desperta na leitura vem justamente do fato de que, apesar de ser amargo, o amor parece ser alguma forma de solução para a precariedade das coisas. Como diz Costa Lima (1968, p.207): “A fadiga do mundo, seu desengano, não perfura o amor, que se renova de suas próprias decepções, bem como da convicção – noutros pontos aflitiva – de sua incompletude”.

⁴⁶ Embora lá o sujeito dissesse “não amei ninguém”. O que não deixa de ser, aliás, uma outra forma de “Que pode uma criatura senão, entre criaturas, amar?”. Nos dois casos e nos seus exageros opostos (é preciso

mas a única esperança restante, o último ato de desprendimento, o trapo final de solidariedade.

Em “Entre o ser e as coisas”, por sua vez, o amor continua sendo algo amargo, dado que sua natureza é corrosiva, no entanto, o esquecimento das “almas” faz com que ele se torne humor e vaga e branda, sua natureza:

Entre o ser e as coisas

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquiva,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N’água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos⁴⁷ e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.

Como se vê, não se trata de uma alternância entre poemas em que o amor é algo maravilhoso e poemas em que ele é terrível, mas de pequenas variações, de um enfoque ora na parte mais amarga, ora na parte mais doce desse sentimento. Comparando esse poema com o anterior, sobressaem-se várias oposições, algumas delas inclusive remetendo-nos às relações de outros poemas consecutivos: “Amar” está em um presente eterno, enquanto “Entre o ser e as coisas” tem construções verbais que dão ideia de duração (“ando indagando”, “vão pairando”); no primeiro, o amor parece se projetar para o nada, no segundo ele deixa rastros; o primeiro é composto em versos livre, o segundo é um soneto; um gira em torno da repetição dos sons mar/mor, o outro dos sons onda/onde; num se ama o que o mar sepulta, coisas nulas, vasos sem flores, noutro o “frescor de coisa viva”. Eles têm, apesar disso, muitas

amar sempre, é preciso amar cada vez mais versus nunca amei, nunca amei o suficiente) trata-se de apontar o sentimento amoroso como algo sempre por se completar, algo que remete o amante sempre para fora de si.

⁴⁷ Em várias edições está hieróglifo, inclusive na edição crítica, mas nos originais está hieroglifo (publicação no Correio da Manhã, no datiloscrito e na 1ª edição), o que me parece mais correto, já que do contrário o verso não seria nem heroico nem sáfico.

semelhanças: a ênfase recai mais sobre a relação do amante com seu próprio sentimento do que na coisa amada; o amor a pessoas não parece ser privilegiado ao em relação ao amor às coisas; o amor é algo repetitivo e compulsivo.

Em “Tarde de maio”, poema seguinte, o amor é novamente apresentado como algo sofrido, como algo que se maltrata a si mesmo. O poema começa e termina falando dos rastros deixados pelo amor nas coisas, retomando, assim, “Entre o ser e as coisas”, mas, enquanto no soneto o esquecimento indicava alguma possibilidade de alívio, de tornar amor humor, no poema em versos livres esse esquecimento é recolocado como indiferença e desconhecimento dos outros e do próprio amor em relação a si mesmo.

Tarde de maio⁴⁸

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não-perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa...
Outono é a estação em que ocorrem tais crises,
e em maio, tantas vezes, morremos.

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres
com que nos ungiram, e nas vestes a poeira do carro
fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,
sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo.
E os que o vissem não saberiam dizer: se era um préstito
lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco.
Nem houve testemunha.

Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.
Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?

⁴⁸ Anagrama, intencional ou não, de “dita de amor”

Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens.

Desde o primeiro verso, cujo início é um decassílabo heroico (como os versos de “Entre o ser e as coisas”), “Tarde de maio” retoma o poema anterior acrescentando-lhe “o maxilar inferior de seus mortos”. Á chama a arder em dia findo, soma-se uma “outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora”; sob transformação de amor em humor, sob os “traços cômicos do sujeito”, há esses “*disjecta membra*” a arder no chão. Os hieróglifos e as mensagens gravados na água e na pedra, torna-se um “selo nas nuvens” não mais pelo esquecimento, mas por se esconder como um “bicho caçado”.

Depois desse poema marcado pela incessante caminhada, ora lembrando Sísifo, ora se transformando em carnaval ou funeral; depois desse deserto de curiosos e desatentos; desse sacrifício sem propósito que não a continuidade do seu sinal de derrota, aparece “Fraga e sombra”, iniciando com “a sombra azul da tarde”, mas encenando dois amantes, aparentemente nem indiferentes nem desatentos, parados em meio a um mundo que se move, e sentindo seu espetáculo. Volta o soneto de decassílabos heroicos e, ao invés da morte outonal que renasce na primavera, repetindo-se interminavelmente, apenas para deixar marcas nas nuvens, sobressai-se a “vontade de anular a criatura” ou, talvez de anular-se como criatura.

E após o sofisticado soneto “Fraga e sombra”, vem o simplíssimo “Canção para álbum de moça”, composto em redondilhas maiores, com suas 25 rimas em ‘ia’ (das quais 14 são a palavra ‘dia’) e suas 12 quadras não marcadas por linhas em branco. Poema ao mesmo tempo sobre um amor não correspondido (no enunciado) e sobre a conquista amorosa (na sua enunciação): de um lado a moça que nunca dá bom-dia a seu galanteador, do outro, a ingenuidade (que soa brincalhona, senão falsa) dessa corte, cujo melhor exemplo é essa quadra final:

Ah, se um dia respondesses
ao meu bom-dia: bom dia!
Como a noite se mudara
no mais cristalino dia!

Nessa construída espontaneidade, nesse elegante desleixo de se rimar dia com dia, em tudo o que isso se afasta dos mitos atormentados de “Tarde de maio” e do que há de erótico e de tensa suavidade em “Fraga e sombra”, aparece outra forma de amor, o das moças, com tudo que ele tem de divertido, de inexperiente e de inconsequente. Esse contraste só se exacerba com os poemas que fecham “Notícias amorosas”.

“Rapto”⁴⁹ com sua longa frase de 25 versos e sua manutenção em suspenso de orações condicionais até o fim do poema; com sua complexa e quase irreconstituível narrativa do mito de Ganimedes; suas delicadas variações entre alexandrinos e decassílabos; sua mistura de mito e tempo moderno; sua sutil remissão à homossexualidade e com seu amargo final difere bastante de “Canção para álbum de moça”. Aqui o amor, posto que correspondido, é de dobrada acerbidade, e, se não correspondido, pode se desenrolar em violento e ambíguo rapto.

Rapto

Se uma águia fende os ares e arrebatava
esse que é uma forma pura e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;
e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar no acerbo amor.

Com “Campo de flores” conclui-se o périplo amoroso de *Claro Enigma*.

⁴⁹ Que retoma o amar “uma ave de rapina” de “Amar”.

Campo de flores

Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus - ou foi talvez o Diabo - deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.
Amanhecem de novo as antigas manhãs
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.

Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
imensa e contraída como letra no muro
e só hoje presente.
Deus me deu um amor porque o mereci.
De tantos que já tive ou tiveram em mim,
o sumo se espremeu para fazer vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaías de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em torno,
o sagrado terror converto em jubilação.

Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia
os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura
e o mistério que além faz os seres preciosos
à visão extasiada.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
há que amar diferente. De uma grave paciência
ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.

Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

No poema rememoram-se os amores passados, celebra-se o gozo do amor atual, além de se projetá-lo para o futuro. Na primeira estrofe, com o agradecimento a Deus e ao Diabo, celebra-se o amor atual, principalmente pela consideração de sua improbabilidade de aparecer no tempo de madureza, quando o lado mais acre do amor (o sabor de verme) tende a torna-lo intragável ou não costuma ser correspondido. O “a verme” está “indevidamente” no verso como na fruta: quando consideramos a métrica do poema, que é relativamente regular, ainda que não muito usual na poesia de língua portuguesa, sendo formada por versos alexandrinos de cesura feminina (LAFETÁ, 2004, pp. 51-52)⁵⁰, vemos que nesse há uma sobra de duas sílabas. Esse sabor de verme, assim enfatizado, mostra como o sabor é um articulador importante dessa seção: em “Amar” se ama o sal da brisa marinha, em “Rapto” o sabor do amor é amargo e azedo ao mesmo tempo – o que parece não haver é um gosto doce no amor, gosto, quiçá, da fruta madura.

Na segunda estrofe a remissão “aos mitos pretéritos” parece criar uma associação metapoética com “Rapto”, que trata de um mito, como se esse novo amor fosse uma justificativa ou uma causa para a escrita do poema anterior, o que é reforçado pela criação por parte do sujeito de novos mitos – poderíamos pensar “Tarde de maio”, “Fraga e sombra” ou o próprio “Campo de flores” como um deles.

Na transformação de si mesmo em mito podemos identificar uma referência a uma autoficcionalização que, embora presente em poemas anteriores do livro, como vimos em “Legado” (outro poema de madureza e de alexandrinos), era algo relativamente comedido e a partir desse ponto se torna algo mais frequente e intenso.

A terceira estrofe na sua concepção de mundo como “vácuo atormentado” lembra “Tarde maio”, mas no qual, a partir do aparecimento desse novo amor, parece surgir uma possibilidade de escape de sua incessante peregrinação. Em vários momentos do poema, aliás, como observa João Luiz Lafetá (pp.49-52) há no final das estrofes uma “superação” das

⁵⁰ Ou seja, ao contrário do que normalmente se faz em português, por influência do verso francês, a eventual sílaba átona após a sexta sílaba (a sílaba que antecede a pausa no meio do verso) não é contada, como se faz na poesia dos cancioneiros (PROENÇA, 1955, p. 30; CUNHA e CINTRA, 2001, pp. 692-694). Assim ao invés de versos como os de “Legado” “mi/nha in/cer/ta/ me/da/ – lha e a/ meu/ no/me/ se /ri” no qual a eventual sílaba átona tem de ser necessariamente elidida pela por uma palavra iniciada por vogal que a suceda, temos versos como “i/men/sa e/ com/tra/i/da/ – co/mo/ le/tra/ no/ mu/ro”, que numa contagem tradicional poderia ser considerado de 13 sílabas, ao invés das doze convencionais. Tal prática é fortemente criticada por Bilac (BILAC e GUIMARAENS, 1905, pp. 64-67).

antinomias colocadas por ela. O que, pensando na anatomia da seção, produz a impressão em vários momentos de que as contradições existentes entre os poemas anteriores são aplanadas. Nesse ponto parece que todas as dores, as decepções, a solidão e as mágoas serviram para criar esse novo amor, essa rosa, esse vinho, projetando-o até mesmo para o passado: descobre-se que as manhãs que não sorriram para o sujeito, na verdade haviam sorrido.

“Campo de flores” parece acomodar, em sua quinta estrofe, o próprio tempo, ou seja, as próprias vértebras do livro. Ele deixa de ser algo misterioso, complexo, ao mesmo tempo opressor e libertador, para se tornar “justo”, “tempo de terra”, o amor perde sua esterilidade: sua “concha vazia” de “Amar”, a “nobreza sem fruto” de “Tarde de maio”, a “vontade de anular a criatura” de “Fraga e sombra”, o “beijo estéril”⁵¹ de “Rapto”. O amor se torna uma flor a nascer do asfalto ou um ápore – “Onde não há jardim, as flores nascem de um/ secreto investimento em formas improváveis” – uma transformação do terror em júbilo. Como se entre “Amar” e suas constantes repetições e a rosa indecisa de “Campo de Flores” se refizesse o trajeto do inseto à orquídea, com as repetições de “Amar”, “Entre o ser e as coisas”, e “Canção para álbum de moça” retomando o “cava cava” do inseto, com a multidão de curiosos e indiferentes de “Tarde maio” e a sombra azul que confrange de “Fraga e sombra” retomando o labirinto e o “enlace de noite/ raiz e minério”.

Ao contrário do poema de *A Rosa do Povo*, no entanto, o poema continua após o surgimento da flor, retornando as variações entre amores mais e menos amargos, através do “grão de angústia”. O amor volta a ser algo dubio que dá com a mão direita e tira com a esquerda. A natureza dupla do amor que esteve presente por toda a seção tem agora a sua síntese, mas não como superação da dicotomia, mas como resumo dela. Todos os movimentos de “Notícias amorosas” desembocam nessa estrofe que, juntando o lado sinistro ao lado destro do amor, mostra que o que este apanha com elas “não são apenas partes presentes da presença do amor. Delas chega a tocar o impalpável, a que também sente porque constrói: ‘e o mistério...’ A que também sente, melhor dito, porque também constrói” (LIMA, 1968, p. 210).

Após essa condensação do lado amargo e mais doce do amor, ele projeta-se por fim, para o futuro, para a necessidade de se “amar diferente”, para a necessidade de “amar e calar”, que, contudo, deixa um poema escrito. Para a vida e para o tempo que continua, para “a luz que baixa” e a confusão e incerteza que ela instaura.

⁵¹ O que é também, no poema, uma metáfora para o amor homossexual.

5.3. O menino e os homens

Essa seção é composta por quatro poemas, “A um varão que acaba de nascer”, poema natalício dedicado ao primeiro neto de Drummond, Pedro; “O chamado”, já mencionado no primeiro capítulo e que trata de um velho poeta não nominado; “Quintana’s bar”, poema sobre Mário Quintana e “Aniversário”, poema sobre os cinco anos da morte de Mário de Andrade. Como se vê, todos eles tratam de um outro determinado, sendo que, ao menos em três casos, trata-se de pessoas reais e, ao menos em três deles, trata-se de poetas. A poesia e sua relação com a passagem do tempo ocupam aqui um lugar importante: o poeta futuro (Pedro tem muito dessa característica no poema); o poeta presente – Quintana; o poeta velho; o poeta morto. Em todos os casos repete-se o que acontece na dedicatória e na epígrafe, ao mesmo tempo produz-se uma aproximação e uma diferenciação entre a poesia de Drummond e a poesia desses poetas.

Em “A um varão que acaba de nascer”, talvez o poema mais interessante dos quatro, o outro acaba sendo um vazio, já que se trata de um recém-nascido, e o sujeito da enunciação se projeta o tempo todo sobre esse vazio, fazendo com que este seja um dos poemas em que o sujeito da enunciação mais explicitamente trata de si mesmo. Trata-se de um longo poema em versos brancos, sem divisão estrófica, composto todo de hexassílabos. O metro procura aqui, como ocorre com os poemas “Carta” (cujo metro é o mesmo) e, em menor medida, com “A mesa” (cujas diferenças são ser composto em redondilhas e ter por várias vezes rimas, o que gera consequências importantes), ambos de “Lábios cerrados”, chamar um mínimo possível de atenção sobre si, sem, no entanto, se transformar em prosa. Algo como um grau zero da métrica. A linguagem relativamente simples e a sequência mais ou menos direta das frases reforçam a construção de uma linguagem direta que, no entanto, na própria apresentação em versos, em possíveis e reais enjambements, não se torna transparente e mantém certa suspeita sobre suas próprias asserções.

No poema se alternam considerações sobre o mundo, sobre o tempo e sobre o amor e, portanto, sobre a própria poesia – especialmente a poesia dos poemas anteriores a ele no livro – com a imagem algo messiânica do recém-nascido. De um lado há uma visão negativa do mundo e do outro a inerente esperança dos poemas natalícios. A projeção constante do sujeito sobre recém-nascido faz com que eles se misturem o tempo todo.

Para amar sem motivo
e motivar o amor
na sua desrazão,
Pedro, vieste ao mundo.
Chamo-te meu irmão.

A compulsão amorosa de “Amar” apontada por Camilo (“Que pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar?”), compulsão embora válida para toda criatura, característica do sujeito, da maneira como ele se vê, transfere-se aqui para Pedro, mas acrescentando à negatividade dessa compulsão a esperança de se ter todo um futuro pela frente. A aproximação entre avô e neto chega ao ápice no verso “Chamo-te meu irmão”.

A esse chamado do neto pelo avô, virá se contrapor “O chamado”, o poema seguinte, que no contraste com este poema torna mostra certa ironia e distanciamento em relação ao “Chamado” do velho poeta.

E contudo vens tarde.
Todos vêm tarde. A terra
anda morrendo sempre,
e a vida, se persiste,
passa descompassada,
e nosso andar é lento,
curto nosso respiro,
e logo repousamos
e renascemos logo.
(Renascemos? talvez.)

“A um varão que acaba de nascer” advoga a impossibilidade de sermos contemporâneos de nós mesmos, maneira algo produtiva e corrente de se pensar a contemporaneidade e que será defendida, por exemplo por Agamben (2009):

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse descolamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros de perceber e apreender o seu tempo. (pp. 58-59)

A maneira como os dois poetas, o poeta enunciator de “A um varão que acaba de nascer” e o velho poeta de “O Chamado” reagem a esse deslocamento e a esse anacronismo apontados por Agamben, evidencia a profundidade de suas diferenças. Enquanto o primeiro irá problematizar esta questão e pensar essa questão como intrínseca à nossa existência, trazendo isso à sua poesia, o segundo transforma esse anacronismo em algo que lhe é

exclusivo, em algo que o distingue dos outros e busca viver como se vivesse em outra época e como se nessa outra época ele fosse contemporâneo de seu tempo.

“Quintana’s bar”, terceiro poema de “O menino e os homens”, é um falso poema em prosa, cujas rimas em ã, ana e anho evidenciam sua separação por versos. A leveza e a criatividade de Mário Quintana contrastam em tudo com o peso e a repetição de chavões poéticos do velho poeta de “O chamado”. Quintana não precisa de formas prontas para ser poeta. Marca-se, porém, um distanciamento:

Falando em voz baixa nos entendemos, eu de olhos cúmplices, ele com seu talismã. Assim me fascinavam outrora as feitiçarias da preta, na cozinha de picumã.

O tom mágico com que é tratado Quintana revela, como o fascínio de outrora em “O chamado”, um limite de identificação. Essa poesia cheia de fantasias, embora admirada, não é reproduzida, havendo um contraste muito grande entre os encantos poéticos de Quintana e a constante insuficiência da imaginação em outros poemas do livro, como “Sonho de um sonho” ou “Cantiga de enganar”.

Em “Aniversário”, último poema de “O menino e os homens”, ressalta-se a importância de Mário, não só como escritor (ressaltando-se “Macunaíma” e suas cartas) e amigo, mas também como intelectual preocupado com seu país. Faz-se um elogio ao caráter luminoso de sua arte e, principalmente, ao seu riso.

No conjunto da terceira seção do livro, podemos notar que, embora a seção seja construída por poemas de circunstâncias (dedicados que são a pessoas e datas), na sua organização e no constante contraste entre os poetas, o recém-nascido e a poética do livro forja-se um posicionamento do livro em relação a diferentes possibilidades poéticas.

5.4. Selo de Minas

A quarta seção é composta por poemas sobre as Minas históricas. Seu movimento se dá pela passagem de poemas nos quais destacam-se simplicidades e humildades mineiras e uma leveza para poemas cada vez mais carregados pela agressividade e pela violência de sua história. Simultaneamente, as construções arquitetônicas, com destaque para as igrejas, dos poemas iniciais dão espaço para os fluidos, a água e o sangue, que escorrem pelos poemas finais. Tudo isso é perpassado por uma forte presença da religião, da afetividade e da cordialidade (no sentido da palavra tal qual usado por Sérgio Buarque de Holanda, e aplicado à obra de Drummond por Jerônimo Teixeira), da culpa e de coros.

“Evocação mariana”, o primeiro poema, tem como cenário uma “igreja grande e pobre” cuja simplicidade do culto impressiona o sujeito da enunciação, chegando a este final:

De seu peso terrestre a nave libertada,
como do tempo atroz imunes nossas almas,
flutuávamos
no canto matinal, sobre a treva do vale.

A igreja se vê, assim, remida da atrocidade do tempo e do peso da terra – as duas coisas que vão cada vez mais imiscuir-se nos poemas.

Algo da simplicidade da igreja marianense permanece em “Estampas de Vila Rica”, mas mais marcada pela violência da história. Nessas cinco estampas há algo ambíguo. Aquela em que isso é mais evidente é a sobre a igreja de São Francisco de Assis:

II- São Francisco de Assis

Senhor, não mereço isto.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxeste-me a São Francisco
e me fazeis vosso escravo.

Não entrarei, senhor, no templo,
seu frontispício me basta.
Vossas flores e querubins
são matéria de muito amar.

Dai-me, senhor, a só beleza
destes ornatos. E não a alma.
Pressente-se dor de homem,
paralela à das cinco chagas.

Mas entro e, senhor, me perco
na rósea nave triunfal.
Por que tanto baixar o céu?
Por que esta nova cilada?

Senhor, os púlpitos mudos
Entretanto me sorriem.
Mais do que vossa igreja, esta
Sabe a voz de me embalar.

Perdão, Senhor, por não amar-vos.

Do princípio ao fim o poema alterna certo sentimento de humildade que a igreja desperta no sujeito do poema com certo temor diante de sua suntuosidade e das formas de

poder a ela subjacentes. Isso pode ser visto na ambiguidade do verso inicial, que tanto pode se referir a uma dádiva quanto a um castigo. Pensando-se em São Francisco e na falta de amor a Deus, pode-se ser mais levado ao lado do perdão divino; pensando-se na oposição entre o ‘Senhor’, que começa o poema, e o ‘escravo’, que encerra a estrofe, e considerando-se ainda que se trata de uma igreja do Brasil colonial, o castigo se sobressai. Na terceira estrofe, quando se recusa a ‘alma’ dos ornatos, percebe-se uma vontade por parte do sujeito em se distanciar daquilo que estava no próprio cerne daquela construção: a manutenção e ampliação do poder então vigente. O mesmo se dá na referência à dor das chagas, que de um jeito ou de outro, faz lembrar o uso de trabalho escravo direto ou indireto na igreja..

Apesar disso e apesar de perceber o quanto de cilada e de subjugação há no luxo “triumfal” na obra de Aleijadinho e de Mestre Ataíde, o sujeito mantém sua dubiedade no verso final: expressão máxima de humildade e culpa ou sarcasmo dos mais acintosos. Essa dubiedade se mantém no poema até sua conclusão com a quinta estampa, “Museu da inconfidência”, já comentada, no capítulo sobre a epígrafe.

No poema seguinte, “Morte das casas de Ouro Preto”, a chuva (e o descaso da sociedade brasileira com seu patrimônio histórico⁵²) vai destruindo tudo e transformando tudo em barro e terra. O solo se impregna das paredes

que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,

A matéria histórica vai assim se transformando em elemento da natureza (BISCHOFF, 2005, p. 93; CAMILO, 2001, pp. 287-298), o que marca uma importante virada em “Selo de Minas”, preparando o terreno para “Canto negro” e “Os bens e o sangue”.

O primeiro desses poemas buscando a água entranhada na terra:

À beira do negro poço
debruço-me, nada alcanço.
Decerto perdi os olhos
que tinha quando criança.

⁵² O poema foi publicado em jornal em quatro de setembro de 1949 no *Correio da Manhã* em meio a uma campanha por parte de alguns intelectuais para um maior cuidado com Ouro Preto. Na semana seguinte, Manuel Bandeira publicou, no mesmo jornal, o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto!” e dali a quinze dias Luiz Jardim publicou a crônica “Ouro Preto – cidade abandonada” conclamando uma ação contra a ação devastadora das chuvas sobre as construções históricas da cidade.

A rememoração infantil introduz uma afetividade que domina essa longa meditação sobre o lugar do negro na sociedade mineira do começo do século XX. Na água do poço, na cor da pele, nas formas do corpo, vê-se a marginalização, o maltrato, o desejo erótico, o rancor misturado à ternura.

Em “Os bens e o sangue” a água vira sangue, se impregna na terra, produz um destino. Nesse poema se entrecruzam a história de Minas, já naturalizada, presente no pó das coisas e na carne e no sangue das pessoas, e a vida familiar e pessoal, projetando os problemas da formação histórica brasileira para a seção seguinte.

5.5. Lábios Cerrados

Essa seção é composta por seis poemas. Os três primeiros são sobre mortos ou fantasmas mais ou menos genéricos, enquanto os três últimos são sobre figuras materna e paterna. Há, portanto, um movimento que passa de uma certa abstração para uma maior concretude. Em todos os poemas se explora a estranha relação dos vivos com os mortos, a relação com essa alteridade que, no entanto, está dentro de nós. Há também uma divisão entre os poemas sobre os mortos (“Convívio”, “Permanência”) e aqueles que encenam uma fala dirigida a eles (“Perguntas”, “Carta” e “A mesa”), sendo que “Encontro” é sobre o pai morto, mas encena num dado momento uma interpelação dele.

“Convívio”, poema que abre a seção, é também aquele é uma grande meditação sobre a relação entre o ser vivente e seus mortos, explorando os paradoxos e as tensões daí decorrentes. Assim, os mortos vivem dentro de nós; vivem fora do tempo, mas dentro de seres temporais; essa “eternidade negativa” é, no entanto, uma vivência débil e intervalada; estão simultaneamente longe e dentro de nós; não são diferentes de nós mas parte constitutiva de nós.

O poema prescreve, então, que paremos de procurá-los, já que “não os encontraríamos, ao encontrá-los”.

Ter e não ter em nós um vaso sagrado,
um depósito, uma presença contínua,
esta é nossa condição, enquanto,
sem condição, transitamos
e julgamos amar
e calamo-nos.

Pensando em “Os bens e o sangue” poema que transita entre “Selo de Minas” e “Lábios cerrados”, esse “vaso sagrado” e essa “condição” carregam-se de muitos elementos trágicos e históricos. Nesse vaso guardamos as broncas, as culpas, os traumas, os rancores, os mandos e os desmandos. Se “Os bens e o sangue” encena um “tribunal do clã” (CAMILO, 2001, pp. 263-276), com suas leis, suas penas, suas tentativas de fuga e de defesa, então, esse “vaso sagrado”, “essa presença contínua” é também a reposição constante desse julgamento; se em “Os bens e o sangue”, há as marcas e as sobras da história, do fim do ciclo do ouro e da subsequente e contínua decadência (BISCHOFF, 2005, pp. 78-87; CAMILO, 2001, pp. 267-272), então, o vaso guarda, dentro do sujeito, esses traumas e essa história que ele sequer viveu; se, ainda, em “os Bens e o sangue”, ressoa a voz paterna, então, o vaso é também uma caixa acústica a ecoar indefinidamente essa voz. A dúvida que fica ao final dessa estrofe é o que fazer com esse vaso. É saber se é possível falar sobre esse vaso e mesmo se nós não estamos, inadvertidamente dentro desse vaso:

Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e nossa existência, apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram.

“Permanência” lida, por sua vez, com o paulatino esquecimento e embaralhamento dos nossos mortos. A maneira como eles vão se amalgamando num olvido. “Permanência” é, de certa forma, a outra face de “Convívio”, fazendo antever o momento em que nos uniremos aos nossos mortos no ‘vaso sagrado’ de alguém, como nós nos tornaremos a lei, a história e uma voz a ressoar no corpo de outrem e como nós nos tornaremos para esse alguém uma alteridade dentro de si, sem que se consiga diferenciar aí o que foi nosso e o que foi de nossos antecessores.

Em “Perguntas” essas questões reaparecem e, junto a outras, tornam-se um questionário para um fantasma que a tudo isso responde com um outro mistério: “Amar, depois de perder”. Nessa seção reaparece, como tal resposta indica, o amor, tema da segunda seção, “Notícias amorosas”, que, aliás, é um verso do poema seguinte, “Carta”. Neste poema o sujeito tenta escrever uma carta para a mãe morta. O poema seguinte a este é um soneto sobre o pai morto.

Esse três poemas preparam e (de certa forma já iniciam) o poema final dessa seção, “A mesa”, no qual o sujeito se dirige ao pai para lhe falar como seria a festa de seus noventa anos se ele ainda fosse vivo. Nesse que é o poema mais longo do livro, unem-se o cenário mineiro,

muitos dos problemas de “Os bens e o sangue” (ainda que apenas nas entrelinhas) e essa presença paradoxal dos mortos, numa tentativa de abarcar tudo isso de uma vez só.

5.6. A Máquina do Mundo

“A Máquina do Mundo” é composta por dois poemas de estrutura muito próximas, Affonso Romano Sant’ana chega mesmo a dizer que “os dois poemas se completam e não devem ser analisados separadamente” (p. 249), afirmação um pouco exagerada, mas que serve para mostrar a forte conexão entre os dois. Camilo (pp. 299-301) pensa os dois poemas como estando em “confronto” um com o outro, já que um poema é o negativo do outro: “A Máquina do Mundo” se passa durante o pôr-do-sol, quando irrompe um clarão, “Relógio do Rosário” em pleno dia baixam as trevas; um está no meio do caminho, outro no meio da praça; em um a verdade vem de fora do sujeito, no outro de dentro; um é recusa, o outro aceitação; um seria alegórico, o outro simbólico.

Além desses contrastes, ou talvez melhor dizendo, por causa desses contrastes, há também muitas semelhanças entre os dois poemas. Ambos são compostos em decassílabos, embora um em tercetos brancos e o outro em dísticos rimados; os dois são reapropriações de poemas da tradição, um de Camões e Dante, o outro de Valéry. Os dois são poemas narrativos, compostos em uma linguagem que poderíamos chamar de estilo elevado, nos dois há longas enumerações.

Essa forte ligação dos dois poemas, acrescida do fato de eles estarem no final do livro, sozinhos numa seção, além da forte pretensão poética que os marca e de sua natureza reflexiva e filosófica, juntamente com as ressonâncias que eles mantêm com as outras seções do livro, fazem com que eles cumpram uma função especial no livro, eles funcionam como epílogo do livro. O próprio começo de “A Máquina do Mundo”:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,

(como se já estivéssemos dentro do poema há muito tempo e colocando-nos, junto com o sujeito em um trajeto, além disso, um trajeto pedregoso, irregular, áspero, que passa por Minas, que passa pelo tempo) indica que o que vem a seguir é a conclusão de um caminho, a

conclusão do livro, que se dá precisamente na praça em frente à igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

O movimento geral do livro vem desembocar nessa seção, nesses poemas se juntam o tempo, o sujeito, o amor e suas dores, a questão de o que é afinal um poeta, a história mineira, os parentes mortos. Como acontece em “Notícia amorosas” com “Campo de flores”, essa seção vem sintetizar *Claro Enigma*.

6. Algumas observações sobre a gestualidade de *Claro Enigma*

Há em *Claro Enigma* algumas imagens ou palavras que aparecem em mais de um poema e, atravessando mais de uma seção, produzem associações, ecos e ressonâncias, como uma frase musical que subjaz em uma sinfonia e aparece cada vez de um jeito, mas retendo sempre um núcleo comum. Essas imagens e palavras formam, no campo da analogia animal, uma gestualidade, um jeito de andar do livro, que não é necessariamente previsível se só observarmos sua anatomia. No campo da analogia escultural, podemos pensar no objeto que está em uma barra e que comparece também em outra, na cor que se repete, nos recortes das peças.

Uma dessas imagens é a do crepúsculo, já comentado em “Dissolução” e no título da seção “Entre Lobo e Cão” e que aparece também em “Fraga e sombra” e em “A Máquina do Mundo”, além de comparecer na forma adjetiva em “amor crepuscular” de “Campo de flores”. Em “Dissolução”, como vimos, o crepúsculo coloca o poema numa situação de indeterminação e de possibilidade de surgimento de “uma ordem outra de seres e coisas não figuradas”, cuja aceitação por parte do sujeito e do leitor envolve riscos, mas permite uma liberação do “agressivo espírito” do dia e uma nova relação com o livro, com o corpo e com a própria mortalidade. Em “Fraga e sombra”, de “Notícias amorosas”, ressoam parte dessas questões, mas dentro de um contexto amoroso:

Fraga e sombra

A sombra azul da tarde nos confrange.
Baixa, severa, a luz crepuscular.
Um sino toca, e não saber quem tange
é como se este som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje
que sono e sonho ceifa devagar
mal se desenha, fino, ante a falange
das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,
sentimos o espetáculo do mundo,
feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo
instinto de existir, outra mais pura
vontade de anular a criatura.

A tarde aqui é contaminada, pelo poema imediatamente anterior, “Tarde de maio” – no qual ela já era melancólica e outonal – o que é reforçado pela “sombra azul” que confrange, ou seja, que espedaça, aperta, aflige, coíbe, quebranta, tolhe (HOUAISS, p. 798). Mas em “Fraga e sombra” a tarde soa, apesar disso, tão bonita, tão harmoniosa com essas rimas de belíssima sonoridade em “ange”, todas elas, entretanto, designando palavras carregadas de violência (confrange; tange, verbo que designa tanto o tocar o sino, quanto o do gado, e voltamos ao tempo da autoridade; alfanje, sempre uma ferramenta assustadora, ainda que aqui ligada à lua; e falange, maneira muito estranha de se referir a um conjunto de nuvens). As frases são, do ponto de vista sintático, fáceis de compreender. A cadência binária bem marcada – com exceção de “E calcamos em nós, sob o profundo”, não há acentos na 3ª sílaba, o que faz com que, considerando que na sucessão de três sílabas átonas, a do meio ganha um semi-acentos (PROENÇA, pp. 15-28), em 13 dos 14 versos a 4ª, a 6ª, a 8ª e 10ª sílabas sejam acentuadas – aumenta a discrepância entre a violência do conteúdo dos dois quartetos e a suavidade de sua expressão.

A harmonia do poema prossegue em todas as outras marcas de sonoridade: no som nasal de sombra correspondendo aos sons nasais de confrange; “luz crepuscular”, que cria nessa mistura de uu, ll e rr uma atmosfera sonora que não combina com a severidade atribuída a essa mesma luz; sono acompanhando sonho; a já citada rima confrange, tange, alfanje, falange; a ausência de encontros de sílabas tônicas, o que provocaria alguma tensão, alguma hesitação. Enfim, estamos diante de um poema harmonioso, um poema que não aposta em dissonâncias, em tensões ou durezas, que não cria contrastes fortes no plano da expressão. Essa harmonia sonora serve justamente para marcar o estado que o poema quer descrever, contrastando com a severidade e a opressão do conteúdo dos quartetos – que têm, inclusive, várias metáforas para morte (“música breve, noite longa. Alfanje” retendo duas no mesmo verso).

A noite concentra em si uma série de perigos, inclusive a morte, acabrunhando o sujeito do poema e seu parceiro, mas, como se pode sentir pela sua própria sonoridade, lhes traz também prazeres. Como em “Dissolução” redescobrem-se os corpos e aceita-se, almeja-se até (“outra mais pura vontade de anular a criatura”), o próprio desaparecimento, aquele momento em que o “corpo, sem alma” torna-se suave.

A proximidade da noite e a aparente leniência dos dois amantes em relação a ela também produz, como no poema inicial de *Claro Enigma*, um cenário de indeterminação no qual surgem novas figurações das coisas. O “espetáculo do mundo” sentido por eles se passa em um não-lugar, nem em Minas (“abstrata serra”), nem no litoral (“mar ausente”); ou talvez

em um lugar em que estão o não-ser das coisas, a não-serra e o não-mar. Por um momento que seja, o sujeito e seu parceiro parecem conseguir escapar das determinações provocadas pelo tempo e pelo espaço.

A parataxe que observamos em “Dissolução”, também retorna, novamente contribuindo para a ideia de indeterminação. Há um momento, no entanto, em que essa configuração é perfurada: no uso do “como se” no quarto verso. Percebem-se aí a fragilidade e a fugacidade dessa liberação e dessa aceitação da indeterminação: esse som livre de toda determinação, sem causas nem efeitos, não consegue permanecer senão como conjectura.

O verbo calcar, muito duro, vem, por sua vez, quebrar definitivamente esse ambiente harmonioso do poema, inclusive sonoramente – trata-se do único verso acentuado na terceira sílaba, destoando da cadência binária do resto do poema – e sendo seguido, por sua vez, por essa segunda metade do verso bem sombria, cheia de oo (“... nós, sob o profundo”). Ele vem anunciar e encerrar o conflito visceral entre “o profundo instinto de existir” e “outra mais pura vontade de anular a criatura”, não só conflito entre a pulsão de vida e a de morte, como aponta Merquior (1976) (pp.152-4), mas também o conflito entre tudo aquilo no sujeito que é determinação (social, cultural, etc.) e o que foge a essas determinações, entre a “criatura” (o que foi criado, o ser diminuído, esfacelado, domado) e a possibilidade de outras configurações; conflito que se percebe não se manterá equilibrado por muito mais tempo e logo sairá vencedor o andar normal das coisas.

Em “A Máquina do Mundo”, por sua vez, o crepúsculo, “fecho da tarde”, serve novamente para instaurar um cenário de indeterminação, e, de maneira similar a “Dissolução”, brota daí uma “coisa não figurada”, a Máquina do Mundo, que, contudo, é capaz de configurar tudo, afinal ela seria capaz de revelar a “total explicação da vida”. Mais uma vez na letargia do sujeito durante o lusco-fusco surge algo de diferente, mais uma vez tenta-se apreender o momento fugaz no qual não mais está presente as formas visíveis do dia (as aves pretas que lentamente se diluem na escuridão) nem se chegou à treva mais estrita: ao que tudo indica, para aparecer, a máquina precisou do pôr-do-sol e do vagar dos passos.

Ao contrário dos outros poemas mencionados nesse capítulo, no entanto, o que “nasce do ar” ou o que “surge do vácuo” não é o corpo liberado da alma, nem a “vontade de anular a criatura”, mas “o solene sentimento de morte, que floresce no caule da existência mais gloriosa”: não a vontade de anulação, mas o sentimento de morte; a explicação das coisas existentes e já configuradas e não sua destruição, reformulação ou mesmo o vislumbre da possibilidade de sua não existência. Uma das dificuldades do poema é essa paradoxal

capacidade da Máquina de transformar a indeterminação da qual ela parece provir em determinação total de tudo, de transformar o crepúsculo em claridade, de transformar a recusa à lâmpada em lâmpada, para voltarmos a “Dissolução”. Como em relação ao sino de “Fraga e sombra” o fato de não se saber quem “tange” a Máquina, faz com que ela pareça nascer do ar, ela surge do vácuo como as povoações do poema inicial de *Claro Enigma*, mas ao contrário destas e daquele ela se mantém estritamente ligada aos pensamentos e produtos humanos (pontes, edifícios, geologia, biologia, religião, mitologia), apesar de vir do vazio, é como se ela fosse um instrumento que tocasse por mãos humanas uma melodia há muito conhecida. Para a Máquina o sujeito já está, como todo “ser terrestre”, definido, para ela não há possibilidade de reconstrução do sujeito.

O que se vê nesse reiteração é um cenário mais ou menos comum, interligando os três poemas e também suas seções. A indeterminação, o enfrentamento do arbítrio e os problemas relativos ao tempo de “Entre Lobo e Cão” se enroscam nas “Notícias amorosas”, a relação amorosa se modifica diante do enfrentamento dos problemas do início da primeira seção do livro. Por essa costura, pode-se entender mais profundamente porque o “amor crepuscular” de “Campo de flores”, não é apenas o amor da “idade madura”, é também o “amar diferente”, o amor dos “amantes desgovernados”; é o amor do sangue, do coágulo, do corpo que não “destaca sua pele da escuridão”; é o amor que procura alongar esse momento entre o ainda não determinamos como nos amamos e o já determinamos como nos amamos; é o amor da “luz que baixa” e “confunde”; é “o amor que se arrasta para fora do tempo”. Esse amor se estende à seção “A Máquina do Mundo”: ele faz parte da recusa à Máquina (que, aliás, reduz o amor, crepuscular ou não, à categoria “as paixões e os impulsos e os tormentos e tudo que define o ser terrestre”) e confirma a dor de “Relógio do Rosário”.

Outra imagem reiterada no livro é o sino que também liga “Fraga e sombra” a “A Máquina do Mundo” e inclui “Relógio do Rosário”. Nos três casos o sino toca durante uma epifania (ainda que em “A Máquina do Mundo” se trate, talvez, de uma antiepifania), ele ocupa, assim, o espaço sonoro dessas epifanias.

No caso de “Fraga e sombra”, o sino vem separado de quem o toca, apontando para um momento fugaz (“Música breve”) no qual é possível se vislumbrar uma separação entre significante e significado, entre expressão e conteúdo, permitindo outras configurações sonoras e semânticas do sino. Um sino que tocasse uma nota desconhecida, um sino que não estivesse na torre de uma igreja e que não fosse a batida de uma hora, um casamento ou uma morte.

O sino de “Relógio do Rosário”, por seu turno, tem um significado e provavelmente um som, bem determinado: conforme indica Camilo (2001, p. 307), em sua leitura do poema, trata-se do sino do relógio da Matriz do Rosário de Itabira⁵³. Na sua análise, Camilo (pp.307-310) mostra, através de crônicas e poemas de *Boitempo*, como o sino e o relógio da igreja itabirana se associam no imaginário drummondiano à autoridade da igreja, à autoridade do capital (é o som do sino que diz quando é hora de levantar, quando é hora de ir trabalhar) e à autoridade familiar e paterna (havia antepassados enterrados no chão e doações do pai e de outros parentes espalhadas pela igreja). O sino da Matriz simboliza, assim, as formas de mando da tradicional sociedade mineira na vida de cada um, das convenções, da Igreja, da família (principalmente do pai), dos antepassados.

O relógio

Nenhum igual àquele.

A hora no bolso do colete é furtiva,
a hora na parede da sala é calma,
a hora na incidência da luz é silenciosa.

Mas a hora no relógio da Matriz é grave
como a consciência.

E repete. Repete.

Impossível dormir, se não a escuto.
Ficar acordado, sem sua batida.
Existir, se ela emudece.

Cada hora é fixada no ar, na alma,
continua soando na surdez.
Onde não há mais ninguém, ela chega e avisa
varando o pedregal da noite.

Som para ser ouvido no longilonge
do tempo da vida.

Imenso
no pulso
este relógio vai comigo.

⁵³ Havia em Itabira duas igrejas do Rosário, a Matriz, que desmoronou em 1970 e que continha um relógio e o sino Elias, e a Igreja do Rosário, que não tem relógio e era “a igreja dos negros”. (cf. <http://www.vivaitabira.com.br>).

Em *Boitempo* há poemas sobre as duas igrejas: “O relógio”, “Sino” e “Os gloriosos”, que trata das campas na Matriz, sobre a primeira e “Pintura de forro” e “procissão de encontro” sobre a segunda.

Nesse poema de *Boitempo* é possível perceber uma encenação na qual o relógio da Matriz não apenas disciplina o cotidiano do sujeito e das pessoas de Itabira, como vai se tornando, ao longo de suas vidas, parte inseparável delas, deixando de ser-lhes um ente externo para fazer parte das suas próprias formações subjetivas: ele fixa a hora “na alma” e segue as pessoas “imenso no pulso”.

Para entender o sino podemos pensar ainda nas igrejas e nas obras de arte da idade média e dos séculos XVI e XVII, nas quais o relógio e o sino são frequentemente usados como lembrete de nossa mortalidade, tendo a função de alertar nossas almas sobre o juízo final. Os pressupostos e as consequências teológicas e sociais de um dobre num contexto cristão convencional podem ser melhor percebidos a partir da seguinte ‘meditação’ de John Donne (pp. 108-110):

Now, this bell tolling softly for another, says to me: Thou must die.

Perchance he for whom this bell tolls may be so ill, as that he knows not it tolls for him; and perchance I may think myself so much better than I am, as that they who are about me, and see my state, may have caused it to toll for me, and I know not that. The church is Catholic, universal, so are all her actions; all that she does belongs to all. When she baptizes a child, that action concerns me; for that child is thereby connected to that body which is my head too, and ingrafted into that body whereof I am a member. And when she buries a man, that action concerns me: all mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language; and every chapter must be so translated; God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness, some by war, some by justice; but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again for that library where every book shall lie open to one another. As therefore the bell that rings to a sermon calls not upon the preacher only, but upon the congregation to come, so this bell calls us all; but how much more me, who am brought so near the door by this sickness. There was a contention as far as a suit (in which both piety and dignity, religion and estimation, were mingled), which of the religious orders should ring to prayers first in the morning; and it was determined, that they should ring first that rose earliest. If we understand aright the dignity of this bell that tolls for our evening prayer, we would be glad to make it ours by rising early, in that application, that it might be ours as well as his, whose indeed it is. The bell doth toll for him that thinks it doth; and though it intermit again, yet from that minute that that occasion wrought upon him, he is united to God. Who casts not up his eye to the sun when it rises? but who takes off his eye from a comet when that breaks out? Who bends not his ear to any bell which upon any occasion rings? but who can remove it from that bell which is passing a piece of himself out of this world? No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee. Neither can we call this a begging of misery, or a borrowing of misery, as though we were not miserable enough of ourselves, but must fetch in more from the next house, in taking upon us the misery of our neighbours. Truly it were an excusable covetousness if we did, for affliction is a treasure, and scarce any man hath enough of it. No man hath affliction enough that is not matured and ripened by it, and made fit for God by that affliction. If a man carry treasure in bullion, or in a wedge of gold, and have none coined into current money, his treasure will not defray him as he travels. Tribulation is treasure in the nature of it, but it is not current money in the use of it, except we get nearer and nearer our home, heaven, by it. Another man may be sick too, and sick to death, and this affliction may lie in his bowels, as

gold in a mine, and be of no use to him; but this bell, that tells me of his affliction, digs out and applies that gold to me: if by this consideration of another's danger I take mine own into contemplation, and so secure myself, by making my recourse to my God, who is our only security.

A morte, a doença, o infortúnio ou a infelicidade de outrem é também a sua morte, a sua doença, o seu infortúnio, a sua infelicidade. Toda vez que um sino dobra você deveria pensar e interiorizar que ele dobra pela sua morte – e, conseqüentemente, pelos seus pecados ainda não perdoados; a cada vez que o sino dobra, você deveria se aperceber que você é parte de uma comunidade universal (a católica) e que você deve se submeter às suas regras; a cada dobre do sino você deve lembrar que o seu livro da vida tem um autor, que julgará todos os seus atos, palavras, pensamentos e omissões e que ele vai juntar todas as páginas desse livro e mostrá-lo para todo mundo; a cada batida você deve se convencer de que sua única segurança e sua única certeza é Deus. As pancadas das horas, com todas as autoridades que lhe são companheiras (o pai, o padre, o chefe, o professor, os bedéis, os alcaguetes; o medo, a vergonha, a culpa) não gerem apenas os corpos, a hora de acordar, a de dormir, a de rezar; não separam apenas os sãos dos doentes, os vagabundos dos trabalhadores, os pobres dos ricos; elas instalam um vigia na consciência de cada um.

O sino sob o seu som melífluo, sob a solidariedade e sob o senso de comunidade que estabelece entre as pessoas, sob a sua sabedoria diante da precariedade da vida, sob a sua humildade perante a vida e a morte esconde, muitas vezes, tal qual um discurso seiscentista sob a beleza de sua retórica, uma estrutura de opressão e mando que pode eventualmente passar despercebida.

Mesmo após a laicização dos relógios, suas antigas funções não se desfizeram, talvez tenham mesmo se fortalecido. Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur analisa o romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, e concentra-se, em certo momento, em discutir o papel que o dobre dos sinos, principalmente do Big Ben, e as badaladas de diferentes relógios têm no romance. Ele busca, então, analisar “a *relação* que os diversos protagonistas estabelecem com as marcas do tempo. São as variações dessa relação, segundo os personagens e as ocasiões, que constituem a *experiência temporal fictícia* que a narrativa constrói com extremo cuidado, para persuadir o leitor” (v. 2, p.183). Nos poemas agora analisados, há algo parecido com isso, a relação que os sujeitos da enunciação estabelecem com as badaladas dos sinos revelam muito do que está em jogo nos poemas. No decorrer de sua análise, Ricoeur aponta que os sinos de *Mrs. Dalloway*, mais que marcar o tempo cronológico, marcavam “o *tempo monumental*, do qual o tempo cronológico é apenas a expressão audível; a esse tempo

monumental pertencem as figuras de Autoridade e de Poder que constituem o contrapolo do tempo vivo” (v. 2, p.184).

Esse tempo monumental⁵⁴, “do Poder e da Autoridade”, no começo do século XX comandado pela capital do Império Britânico, é reconfiguração daquele velho tempo da Igreja, do Soberano, do Pai, de Deus, que em Itabira ainda se fazia sentir. No claro dia de “Relógio do Rosário” baixa a treva e o som de um sino, como em “Fraga e sombra”, “baixa, severa a luz crepuscular” e o som do sino que não se sabe quem tange, mas agora ele não parece nascer do ar, não se perde de vista que ele vem da Matriz, mas, na epifania do sujeito, na profundidade em que ele afunda, na aceitação da morte e da dor, do nada e da incessante transformação das coisas, não lhe domina o temor diante da ira de Deus e a aceitação das regras sociais que acompanham esse temor; pelo contrário, vê-se na morte, na dor, no nada, na impureza do amor e no desdobramento de um fogo incerto, a possibilidade de extinção desse poder e dessa autoridade; vê-se a ruína e o fim daquele relógio. A “superação da dor do existir” (CAMILO, p.312) passa pela superação tensa, problemática, ainda por se concluir, desse tempo da autoridade, talvez porque, na morte ao menos, há a esperança de que não só a autoridade que o preside, mas o tempo monumental propriamente dito deixará de existir, que o próprio tempo dominado deixe de se impor às outras temporalidades.

Em “A Máquina do Mundo”, por sua vez, o som do sino vem acompanhado do adjetivo “rouco”, do “som de meus sapatos que era pausado e seco”, além das aves pairando no céu de chumbo. O chumbo gera associações interessantes na comparação com *Mrs Dalloway*, já que no romance se repete, em relação às badaladas do sino, umas três ou quatro vezes a frase “The leaden circles dissolved in the air”⁵⁵. O chumbo do texto de Virginia Woolf intensifica o peso do tempo da autoridade, a maneira como ele oprime as pessoas, especialmente certas pessoas:

Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion, until the mound of time was so far diminished that a commercial clock, suspended above a shop in Oxford Street, announced, genially and fraternally, as if it were a pleasure to Messrs. Rigby and Lowndes to give the information gratis, that it was half-past one.⁵⁶

⁵⁴ Companheiro muito próximo daquele tempo eterno ou gnômico que vimos em “Legado”.

⁵⁵ Os círculos plúmbeos dissolveram-se no ar. (WOOLF, trad. Cláudio Alves Marcondes, p.53).

⁵⁶ Retalhando e fatiando, dividindo e subdividindo, os relógios da Harley Street mordiscavam o dia de junho, aconselhavam submissão, defendiam a autoridade e ressaltavam em coro a suprema vantagem de um senso de proporção, até que o morro do tempo ficou de tal modo reduzido, que um relógio comercial, suspenso acima de uma loja na Oxford Street, anunciou, em tom animado e fraterno, como se fosse um prazer para os

Ainda que no poema o chumbo esteja relacionado ao céu, a sensação de atmosfera carregada que o chumbo cria no romance mantém-se. O “rouco” que serve para qualificar o som do sino introduz nesse som uma distância, um esgarçamento, um cansaço da voz que não para de badalar e se impor há anos. A rouquidão minora um som outrora puro, forte, autoritário, mas sem que se o deixe esquecer. O sino vira um resíduo, um resto a se contrapor à completude da Máquina. Ele faz lembrar a nós e ao sujeito do poema, não só a passagem do tempo e a morte, o tempo da autoridade, sua repressão nas mais mínimas das coisas, mas também a ruína ou a transformação em história de uma das formas que esse tempo da autoridade assumiu: a saber, o das igrejas da era do ouro e dos diamantes em Minas Gerais. Esse “sino rouco” de uma igreja mineira já deixa antever a insuficiência da Máquina, mostra como suas maneiras de explicar o mundo são vãs, são constituídas dentro de uma historicidade específica que será inevitavelmente substituída por outras temporalidades e historicidades.

O sino rouco, como também o de “Relógio do Rosário”, talvez seja o sino Elias de “O sino”.

O sino

O sino Elias não soa
por qualquer um
mas quando soa, reboa
como nenhum.
Com seu nome de profeta,
sua voz de eternidade,
o sino Elias transmite
as grandes falas de Deus
ao povo desta cidade,
as falas que os outros sinos
nem sonham interpretar.
Coitados, de tão mofinos,
quando soa a voz de Elias,
têm ordem de se calar.

Têm ordem de se calar,
e toda a cidade, muda,
é som profundo no ar,
um som que liga o passado
ao futuro, ao mais que o tempo,

e no entardecer escuro
abre um clarão.
Já não somos prisioneiros
de um emprego, de um região.

Precipitadas no espaço,
ao sopro do sino Elias,
nossa vida, nossa morte,
nossa raiz mais trançada,
nossa poeira mais fina,
esperança descarnada,
se dispersam no universo.

Chega, Elias, é demais.

Nesse poema de *Boitempo*, Elias, como a Máquina, destrói a escuridão, faz calar o resto, é a voz da eternidade, a fala de Deus. Se colocarmos sob o “sino rouco” esse sino, percebemos que sua atual rouquidão está para seu passado glorioso, assim como ele está para a imponência da Máquina: assim como Elias envelheceu, a Máquina talvez também envelhecerá, o que faz dela não mais que uma geringonça pretensiosa.

Em “Fraga e sombra” vislumbra-se, por um momento, um som do sino que não fosse um som do sino; em “A Máquina do Mundo”, ele vem se mostrar como ruína, ele vem arranhar a melodia sem “um som que fosse impuro” da Máquina, ele vem quebrar a existência ideal e etérea dela com sua corporalidade; em “Relógio do Rosário” ele soa, mas não consegue se impor plenamente ao sujeito que se põe a sentir, na própria dor, a extinção dos dois. Nessa associação entre os dois poemas finais e os poemas amorosos (passando inevitavelmente por Minas e suas igrejas) o amor reforça na seção final a impureza com que ele foi apresentado inicialmente (especialmente em “Rapto” e “Campo de flores”), estreita sua ligação com o tempo por vir dos poemas finais e iniciais e torna-se parte fundamental desse tempo e de sua dor (“afrodisíaco selo gravado em plano dionisíaco”), acrescentando a tudo isso a experiência histórica mineira.

Da mesma forma que o sino e o crepúsculo, há outros termos e imagens que criam conexões entre poemas distantes: criatura (“Amar”, “Fraga e sombra”, “O chamado”); a flor (p. ex. em “Contemplação no banco” e em “Campo de flores”); as aves (as pombas de “A tela contemplada” e “Relógio do Rosário”, umas, vida, outras, morte; os urubus no telhado; o pássaro azul); o sonho (p. ex. entre “Sonho de um sonho” e “A mesa”); a maturidade; a sombra (que anda próxima ao crepúsculo e aproxima “Os animais do presépio”, “Um boi vê os

homens” e “Contemplação no banco” de “Tarde de maio” e “Fraga e sombra” e o “talhado na penumbra” de “Campo de flores” com “na sombra esculpida” de “Evocação mariana”); entre outros. Todas elas modificando pontualmente os poemas que atravessam, dando-lhes novos contrastes, novas possibilidades, deslocando um pouco as seções em que eles estão, mudando-lhes um pouco a dinâmica.

7. A pele do livro ou a superfície editorial

Passamos agora à pele do livro, na analogia zoológica, ou à exposição de um móbile, na escultural: na luz que incide sobre ele, nas sombras que ele projeta sobre o chão e as paredes, na maneira como se arrumou a sala, na arquitetura do prédio, nas descrições da obra, na visita guiada, no material de divulgação da exposição, nas reportagens e resenhas feitas sobre ela, na sua curadoria. Ou seja, neste capítulo vamos analisar como *Claro Enigma* vem sendo editado, e entender qual a relação estabelecida entre sua edição o livro vertebrado.

Editar um livro, ao menos no que diz respeito às edições em massa, talvez não seja mais do que cobrir seu texto com uma enorme superfície. Não seja mais do que envolvê-lo, o mais possível, numa espécie de lençol (transparente de tão fino), a separar o dentro do fora e que para manter a metáfora do animal de vertebrado podemos chamar de pele. Pele que recobre o texto não só com uma capa, mas avança pelos seus parágrafos, pela mancha que o texto produz sobre a folha, pelo contorno de cada letra, por seus pontos e vírgulas, pela gramatura e pela cor de seu papel. Essa superfície talvez seja ainda mais extensa e recubra os releases, os prefácios, as malas-diretas, as resenhas em periódicos. Ela talvez apareça toda vez que um texto assim editado tenta entrar em contato com algo que está fora de si.

Em *Lógica do Sentido* de Gilles Deleuze, a superfície, o lugar dos acontecimentos, é também o local em que se articula o sentido e talvez seja isso o que a edição (ao menos a edição em massa) faça. Mais do que determinar o referente de um livro (o que Deleuze chama de “designação ou indicação”, o isto ou o aquilo para o qual se aponta); mais do que determinar a sua intenção (“manifestação”: “o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição”); mais, ainda, do que determinar sua semântica (“significação”, “relação da palavra com conceitos universais ou gerais”), o que essa pele editorial faz (ou busca fazer) é determinar o sentido do livro (“exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas [...] um acontecimento: com a condição de não confundir acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas”). A edição, com suas orelhas, capas, quarta-capas, material de divulgação, release, resenhas e prefácios encomendados, posfácios, notas, revisões, diagramação, tipografia, ilustrações..., determina ou quer determinar não propriamente o que o texto diz, faz ou quis fazer, mas, sim, as próprias condições e os próprios termos com os quais um livro deve e pode ser pensado: não o que o livro diz, mas sua dizibilidade; não o que o livro faz, mas sua factibilidade; não o que o livro intenta, mas sua intentibilidade. Por isso a edição pode (e precisa) ser contraditória em relação aos

significados, interpretações e leituras que ela propõe ao livro. Para a edição não é tão importante o fato de um prefácio dizer uma coisa do livro e a orelha outra; não é tão importante se o anúncio comercial conforma o livro de certa maneira e a diagramação de outra; para a edição não é especialmente interessante saber se o texto está indo ou está voltando, de onde ele vem nem aonde ele vai, interessa mais determinar as estradas e os caminhos pelos quais ele pode seguir. A edição, em sua enorme extensão, pode se importar pouco com o que diz, faz ou intenta um texto porque “os acontecimentos concernem tanto mais os corpos, cortam-nos e mortificam-nos tanto mais quanto percorrem toda sua extensão sem profundidade.”

7.1. Espalhe Drummond

Esta pesquisa tem a singularidade de ter sido desenvolvida em um momento em que se reeditaram várias obras de Drummond – inclusive com edições críticas – com uma intensa campanha de divulgação na imprensa, nas livrarias, em festas literárias e em prêmios literários. Dado o próprio objeto da pesquisa, foi necessário incorporar os ruídos provocados por tais edições; seja porque uma edição crítica trouxe uma informação até então desconhecida, seja porque uma edição interferiu no livro de tal forma que foi necessário repensar a relação estabelecida entre a edição original de *Claro Enigma* e seu texto poético.

Foi necessário, por exemplo, lidar com um anúncio comercial que estampava em grandes letras brancas sobre um fundo azul de página inteira, “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”, havendo somente um pequeno asterisco a indicar, em letras miúdas, ao final da página, que se tratava de uma citação de “Carta a Stalingrado”. Nesse se via com uma clareza incomum o funcionamento do que aqui está sendo chamado de superfície editorial.

Não interessava a esse anúncio a situação enunciativa que o poema se propõe – a expectativa diante dos telegramas publicados nos jornais que informavam, durante mais de cinco meses, o desenvolvimento da batalha de Stalingrado. Ele não via problemas em colocar no lugar uma enunciação que almejasse apenas um trocadilho, usando a engenhosidade típica da publicidade e retirando, assim, certo significado histórico do texto, para pôr no lugar apenas o contexto restrito da interação entre a editora e seu potencial consumidor, ou seja, um contexto que procura eliminar tudo aquilo que não diz respeito ao leitor do anúncio no momento mesmo de sua leitura: um contexto que contenha apenas o leitor, o jornal e a obra a

ser vendida, porque esse é o trilho no qual os poemas de Drummond deviam andar naquele momento. Para o anúncio, era essa a interação que os livros deviam ter com o mundo.

O funcionamento dessa superfície fica mais evidente ao colocarmos o anúncio dentro do conjunto de sua campanha publicitária. Ele fazia parte de uma campanha de marketing mais ampla, que incluía, além da reedição de livros pela Companhia das Letras, o uso de diversas formas de propaganda e divulgação, entre as quais o site www.espalhedrummond.com.br. Nele podemos ver imagens que servem de exemplo dessa campanha publicitária:

A linguagem visual desses anúncios é similar à do anúncio no jornal comentado acima. As cores são as mesmas, as fontes são as mesmas e o uso que se faz dos versos é parecido. Quando os comparamos com os livros editados, vemos que o nome do autor está

escrito da mesma forma que na capa dos livros e que a cor cinza usada em alguns fundos desses anúncios é a mesma usada na capa de *Claro Enigma* para o título, que o azul é o mesmo do título da nova edição de *Contos de Aprendiz*, que o amarelo é o mesmo da nova edição de *Fala, amendoeira*:

A campanha criou uma aparência única e própria para os livros de Drummond publicados pela editora. Cores, fontes, capas e uma aparência geral que é, doravante, mediadora de quase toda nova leitura de Carlos Drummond de Andrade. A campanha publicitária busca não apenas a divulgação do trabalho de Drummond, mas, principalmente, uma divulgação de seu trabalho que seja mediada exclusivamente por ela, ou seja, disciplinada por ela.

Para a superfície editorial é importante alterar a cor da página; a ela não convém, em certas situações, o forte contraste entre o branco da folha e o preto dos versos, que sabemos ocupar um lugar central para a poesia, ao menos desde Mallarmé. Aqui o que lhe interessa são

os tons pastéis presentes em toda a coleção. O branco e o preto continuam presentes, as letras dos versos e do slogan são brancas, enquanto as da assinatura e da editora são negras, mas o fundo pastel vem matizar e esvaziar o contraste do branco da página com o negro do texto, introduzindo entre eles uma mediação editorial.

Em seu prefácio a “Um lance de dados” Mallarmé diz que nesse poema “les blanc en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour”⁵⁷ (p. 7), desde então, ainda que nem sempre com a mesma intensidade de “Um lance de dados”, o branco desempenha, ao menos como possibilidade, esse papel. Para a propaganda nem o silêncio, nem a agressão do branco são aceitáveis, justamente porque eles implicam não o dizer algo diferente, já que rigorosamente eles não dizem nada, mas outra dizibilidade. Para a edição a poesia não deve intervir no papel, porque este faz parte do seu domínio. Quando um poema faz o papel falar, ele avança sobre a superfície editorial, ele a percorre, ele a dissolve, ele a trinca. Enquanto na poesia o objetivo é fazer o fundo participar do poema, no anúncio, especialmente no anúncio do jornal, no qual o branco ocuparia quase a página toda, o objetivo é fazer o fundo perder sua intensidade, trazer tudo para a superfície, evitar o clarão de sua presença.

A superfície encobre os enjambements, transforma-os em um problema de diagramação, extingue-os. Para a poesia, não se trata de usar a pontuação como parâmetro para a mudança de linha, de buscar manter o tamanho de cada linha mais ou menos igual. As relações visuais, sonoras e verbais do verso são simplificadas no anúncio, em nome de uma absorção mais imediata do texto (e, contudo, mais mediada). Subtrai-se ao verso as hesitações que os caracterizam. Se em um “Lance de dados” a disposição dos versos “évite le récit”⁵⁸ (p. 7) e “avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition”⁵⁹ (p. 7), no uso publicitário e editorial do verso esse desejo e essa possibilidade do verso são calados, para se colocar aí uma muda voz editorial que nada diz, mas disciplina tudo aquilo que se fala. Nesse sentido, busca-se exatamente aquilo que Mallarmé entende como narrativa, a explicação imediata do que é dito, a interdição do ritmo, da interpretação de uma partitura. Busca-se agenciar a dizibilidade, as possibilidades rítmicas, as intentibilidades, as possibilidades interpretativas. Abandona-se as diferenças entre maiúsculas e minúsculas (a superfície editorial tem de percorrer o desenho de cada uma das

⁵⁷ Os brancos com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu como silêncio em derredor (MALLARMÉ, trad. de Haroldo de Campos, p. 151)

⁵⁸ Evita-se o relato (MALLARMÉ, trad. de Haroldo de Campos, p. 151)

⁵⁹ Com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem o ler em voz alta, uma partitura (MALLARMÉ, trad. de Haroldo de Campos, p. 151)

letras); abole-se as idiossincrasias de pontuação, “la différence des caractères d’imprimerie”⁶⁰, (a partitura tem que ser padronizada); há que se deixar transparente o próprio material editorial com que o poema é feito: nada de deixar a poesia contradizer ou questionar a tipografia.

A pele do livro recobre cada ponto, cada vírgula. Se “a historicidade da pontuação dos textos é uma questão de oralidade” (MESCHONNIC, 2006, p. 8) e a oralidade, por sua vez, é para Meschonnic uma “inscrição do sujeito, implicando um modo específico de engajamento do leitor que participa do texto, tendendo a fundir o tempo do texto e o tempo do leitor” (p. 28); então, ao se apagar um dois pontos, é interdita, em nome do discurso editorial, a própria manifestação da oralidade e, com ela da historicidade, o tempo do texto, o tempo do leitor. Assim, não veremos mais:

disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

mas:

VAI, CARLOS!
SER GAUCHE NA VIDA.

Enquanto o livro vertebrado e sua poesia possibilitam a clivagem dos elementos que constituem a forma poética para produzir um outro espaço, uma outra temporalidade, uma outra forma de lidar com os objetos; a publicidade busca o esvaziamento desses elementos, busca apaziguá-los, quando não calar a um em benefício do outro.

No esforço por determinar a dizibilidade, a factibilidade e a intentibilidade da poesia e de se fazer a mais transparente possível, a superfície editorial, através de sua auxiliar, a publicidade editorial, escolhe os versos mais fáceis, evita os herméticos, foge dos ambíguos. Não se põe em um anúncio desses “já se permite azul, risco de pombas.”, “E como eu palmilhasse vagamente” ou “antieulidiana”. O que se quer são versos que ofereçam pouca resistência ao leitor. Como o papel, a pontuação e a tipografia, a linguagem também precisa ser transparente. Há que se esconder o trabalho por baixo desse processo, há que se esquecer dos diagramadores, editores, designers, revisores, publicitários, impressores, entregadores de jornal, produtores de papel, madeireiros, plantadores, de árvore, etc. Há que se deixar apenas

⁶⁰ A diferença dos caracteres tipográficos. (MALLARMÉ, trad. de Haroldo de Campos, p. 151)

um **DRUMMOND** facilmente compreensível e consumível, não mais que uma marca. Que não ressoe nem dissona de nossa linguagem, nossa temporalidade, nosso mundo sensível.

A superfície editorial tem uma ligação estreita com aquilo que Michel Foucault chamou de função-autor. Ambas são formas de disciplinar a circulação dos textos e a película editorial busca também cobrir a função-autor. O autor já é uma marca que se coloca sobre os textos, ele separa uns textos dos outros, configura sua dizibilidade, mas a edição, como podemos ver no anúncio, precisa ir além, ela tem a necessidade de transformar o autor Drummond na logomarca **DRUMMOND**. Assim, em todas as capas dos livros, em todo material de divulgação, o nome do autor vai ser escrito sempre do mesmo jeito, com a mesma fonte, sempre com letras maiúsculas, alterando-se apenas a cor das letras (mas ainda assim entre não mais que cinco cores). As edições não se atêm a terem apenas uma posse legal e financeira, elas precisam ter também uma outra posse do texto. O anúncio não se limita a dizer “espalhe Drummond”, ele diz **ESPALHE DRUMMOND**. A superfície editorial precisa continuar se expandindo, se espalhando.

O slogan tem a mesma sintaxe, o mesmo imperativo, o mesmo número de sílabas poéticas de “Beba Coca-Cola” e também a mesma maneira autoritária de dizer, fingindo que não diz: compre Coca-Cola, compre Drummond.

Nesse slogan se percebe a dupla face da pele editorial. Por um lado, ela procura disciplinar o mais possível nossa leitura. Ela determina que letra nós lemos, que pontuação, que ortografia; ela pressupõe e, pressupondo, produz nossos espaços de leitura: o escritório, a biblioteca; ela configura nossa morada: nossas escrivaninhas, nossas estantes; ela tenta comandar nosso corpo, nossa posição ao ler, nossas mãos, nossos olhos. Ela almeja disciplinar o que é lícito dizer ou não de um texto, o que fazer ou não com ele, o que querer ou não dele, o que se objetiva ou não com ele. Por outro lado, ela permite sua divulgação em massa, ela ressuscita livros há muito extintos, ela barateia o custo de sua aquisição, ela o faz chegar a lugares e tempos impensáveis, ela melhora sua legibilidade, torna possível sua leitura a pessoas que não dominam uma língua, uma variante linguística, uma outra discursividade.

E ela está sempre sujeita a sua própria incompetência. A superfície editorial nunca se perfaz, ela sempre deixa brechas, lacunas, ela, por vezes, se fissa a si mesma. “Espalhe Drummond” é realmente ambíguo, ao mesmo tempo mercadorização máxima do livro e lugar possível para se iniciar uma crítica a essa mercadorização.

As novas edições das obras de Drummond são ao mesmo tempo imprescindíveis e infalivelmente indesejáveis. A importância dele no mercado editorial brasileiro é assustadora:

a transferência de sua obra para outra editora foi vista como uma das razões da demissão da diretora editorial da Record (VICTOR, 2012; VICTOR, 2012), um dos mais bem pagos cargos da indústria editorial brasileira. O tipo de pressões econômicas e de outras ordens que envolvem essa edição torna impossível editar-se Drummond sem uma campanha publicitária de massa, ou seja, sem uma superfície editorial extremamente extensa e com ela um enorme esforço coletivo para disciplinar sua leitura.

Ao longo das orelhas, das capas, dos prefácios, das fotos, é possível se identificar o mesmo desejo da edição de disciplinar presente no anúncio, a mesma tentativa de mediação entre o discurso poético e mundo. Nas edições dos livros de Drummond pela editora Record publicadas a partir de 2002, há sempre alguns versos na quarta capa. Em *A Rosa do Povo* (novamente em letras brancas sobre um fundo pastel, só que desta vez roxo) se lê:

Embora a proximidade com o poema faça com que se respeitem a pontuação e os enjambements e que não se coloque um slogan, boa parte das questões levantadas pelo anúncio mantém-se: o fim do branco da página, o verso de interpretação fácil (ganhando aqui, na ausência do resto do poema, significados distintos dos presentes no poema), o uso intenso da função-autor (transformando esses versos em uma espécie de máxima drummondiana, lhe servindo como uma insígnia).

Mesmo a edição de 1991 de *Claro Enigma*, quando o mercado editorial brasileiro, como o resto do país, estava em crise (e os livros eram mais simplesinhos) essas questões aparecem:

*A palavra oscila no espaço
um momento. Eis que, sibilino,
entre as aparências sem rumo,
responde o poeta: Ao meu destino.*

Essa quarta capa já é, em si só, uma composição – é toda uma maneira de ler Drummond: em cima a foto – que ocupa o lugar que era o do tom pastel nos anúncios, desfazendo o incômodo do branco. Foto que não é de 1951 ou de outro ano próximo (como fariam mais tarde tanto a edição de 2002 quanto a de 2012), mas, sim, uma foto de uma época mais próxima, uma foto que lembrasse o poeta que morrera havia poucos anos e cuja efígie

circulava nas notas de Cr\$ 50,00⁶¹. Embaixo da foto uma quadra de “O chamado” insinuando: ligue-se os versos a seu autor, ele é o poeta “sibilino, entre as aparências sem rumo” que diz ir a seu destino. O poema todo é assim:

O Chamado

Na rua escura, o velho poeta
(lume de minha mocidade)
já não criava, simples criatura
exposta aos ventos da cidade.

Ao vê-lo curvo e desgarrado
na caótica noite urbana,
o que senti, não alegria,
era, talvez, carência humana.

E pergunto ao poeta, pergunto-lhe
(numa esperança que não digo)
para onde vai - a que angra serena,
a que Pasárgada, a que abrigo?

A palavra oscila no espaço
um momento. Eis que, sibilino,
entre as aparências sem rumo,
responde o poeta: Ao meu destino.

E foi-se para onde a intuição,
o amor, o risco desejado
o chamavam, sem que ninguém
pressentisse, em torno, o Chamado.

A proposta de leitura da quarta capa altera profundamente o poema. Não se trata mais de um poeta que fora para o sujeito do poema quando jovem “lume de minha mocidade” (repare-se na velhice, no clichê, na ironia desse termo) que parecia, agora, para o sujeito do poema quando maduro, uma figura perdida (“sem rumo”, “desgarrado”), sem lugar “na caótica noite urbana”, no mundo; mas do próprio sujeito. Toda eventual ironia do poema, toda

a possibilidade de que a decrepitude física (“velho poeta”, “curvo”) fosse, na verdade, uma decrepitude poética presente já outrora, ainda que invisível para o sujeito quando jovem, some. Afinal o poeta “já não criava, simples criatura” – somente era criado pelos outros, mas continuava com as características de certa moda poética: sibilina, oscilante, intuitiva, espiritual (com “destino” e “Chamado”), feita em octossílabos. O patético do poema reduz-se, nessa leitura, ao pathos, deixando a parte do pateta – que ouve vozes, diz coisas desconexas, que se imagina vivendo num lugar imaginário (que não me parece ser a Pasárgada carnal de Bandeira, mas um etéreo de alguns poetas tardo-simbolistas brasileiros)⁶² – de lado. O poema, bastante ambíguo, torna-se simples: o “Ao meu destino” que, no poema, tanto podia se referir ao sujeito da enunciação quanto ao do enunciado, que mostrava um receio do sujeito da enunciação de também tornar-se um poeta decrepito, na quarta capa só se refere ao destino do sujeito da enunciação. A distinção entre os dois sujeitos é apagada; lendo a capa e voltando ao poema a “carência humana” é apenas a solidão, nunca a falta de humanidade. O percurso temporal do poema, que pode até ser pensado como um percurso de formação, pela distinção entre o que o sujeito da enunciação quando jovem via no seu “lume” e o sujeito da enunciação agora vê nesse “velho poeta”, desaparece.

Ao fazer essa interpretação do poema, a edição do livro dá razão ao mais severo dos críticos de *Claro Enigma*. Costa Lima aponta que a partir da terceira estrofe do poema “o amaneirado se incorpora ao texto drummondiano” (p.204). Ao apagar o caráter ambíguo, mesmo cruel, dessa estrofe Costa Lima rebaixa o poema e consequentemente a poesia de *Claro Enigma* ao maneirismo que este poema busca justamente criticar ou do qual busca, ao menos, se distanciar. À edição não basta calar a opacidade do enjambement, do papel, da tinta; para ela, há que se calar também a ironia, a ambiguidade, a incerteza, o humor. Há que se calar essas maneiras de dizer que têm a capacidade de furar a dizibilidade estabelecida.

7.2. As orelhas dos livros de Drummond

A orelha do livro (por si só uma protuberância estranha, extensão da superfície editorial que, curiosamente, na sua própria aparência, remete à necessidade de se recobrir o texto com uma pele, de envolvê-lo sob ela, de enrolá-lo em seus labirintos) é um lugar

⁶² Sobre a influência desse tipo de poesia no jovem Drummond e especialmente a de Álvaro Moreyra, v. GLEDSON, J. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, pp. 28-30.

privilegiado para pensarmos como a poesia de Drummond lida com suas edições. Orelhas estabelecem relações estranhas com seus leitores, como observa Gérard Genette:

[...] acessível quase que apenas ao segmento mais restrito daqueles que frequentam as livrarias e consultam as capas; ainda “público” [o que inclui para Genette além dos leitores do livro todos aqueles que participam de sua difusão e recepção], se, depois de ler o release⁶³, a pessoa se contenta com essa informação aparentemente dissuasiva; leitor potencial, se essa leitura o leva à compra, ou a algum outro meio de apropriação: uma vez que se torna leitor efetivo, terá enfim talvez uma utilização mais prolongada e mais pertinente para sua compreensão do texto (p.102)

Se até este momento de nosso trabalho foi relativamente fácil entender nos textos que envolvem a edição e a divulgação do livro quem diz, o que diz e para quem diz, nas orelhas sobram incertezas. Assim, conforme Genette (pp. 97-107), é incerto seu destinatário ou enunciatário – a orelha se dirige àqueles que lerão o livro ou àqueles que não lerão o livro (o vendedor da livraria, por exemplo); sua função é incerta – a orelha serve para convencer alguém a adquirir o livro, para direcionar a leitura do livro ou, ainda, e esta é a observação mais interessante de Genette, para dissuadir alguém de ler o livro⁶⁴; é incerto ainda o enunciador, quem fala é o autor, o editor ou um crítico?

Nas orelhas da 1ª edição de *Claro Enigma*, estão presentes todas essas incertezas:

Este livro é completamente novo na obra de Carlos Drummond de Andrade. Aqui se reuniu o que o autor vem compondo a partir de 1948, data da publicação de seu último volume de versos, até este momento. Mas a novidade não consiste apenas nisso. Abrange igualmente forma e essência poética.

No tocante àquela, o autor de *A Rosa do Povo*, sem repudiar a experiência do verso livre, em que formou sua personalidade, e que teve ensejo de explorar em todos os sentidos, passa a exprimir-se também em formas fixas de corte tradicional, incorporadas ao tesouro da língua. Não houve penitência nem adesão. Houve enriquecimento. Tratadas pela sensibilidade contemporânea, as formas antigas adquirem um outro e especial sabor.

A fisionomia diversa de *Claro Enigma*, porém, reside principalmente naquilo que se distingue do artifício verbal, e é a verdade mesma da poesia. Um Drummond fiel à sua natureza aí aparece, mas depurado ainda mais de toda contingência. O que lhe interessa, como insinua a epígrafe escolhida para o pórtico deste livro, não são os “acontecimentos”, o acessório, o imediato: é antes o sentido subterrâneo das coisas, que não chegamos a decifrar, mas que procuramos integrar em nossa experiência. Ao mundo das aparências sucede o das essências, e a poesia, movendo-se nesse território severo, ganha um sentido metafísico. Os poemas mais realizados deste livro não são lamentos pessoais, e sim um perturbadora divagação sobre o amor, a morte, o destino e o mistério do ser humano.

⁶³ Tal termo inclui, na obra de Genette tanto os textos para o público especializado, o que normalmente chamaríamos de release, quanto os textos presentes em orelhas ou quartas-capas.

⁶⁴ Que é uma forma de se separar quem deve de quem não deve ler algo, de se confinar um texto a um certo ambiente social de leitura.

Para exemplificar, leiam-se duas peças de maior fôlego no volume: “Os bens e o sangue” e “A mesa”. A primeira, partindo de um simples fato econômico, a transferência de propriedade de minas de ouro em certa região do país, no século XIX, daria presumivelmente, um relato colorido e pitoresco, de caráter localista; conduz-nos, entretanto, ao segredo dos vínculos espirituais transmitidos com o sangue, e ilumina a gênese da vocação poética. Na segunda, que supõe a comemoração de um aniversário, o problema das relações entre os seres nos é apresentado juntamente com o da transfiguração através do tempo, e a tocante fusão de contrários, de que a alma extrai seu reconforto. O caráter transcendente do poema não é afetado pela linguagem coloquial em que ele foi curiosamente vasado.

O volume com as mais recentes produções de Carlos Drummond de Andrade é oferecido ao público no momento em que surge em Madrid uma versão espanhola de seus poemas, feita pelo poeta Rafael Santos Torroella para a coleção “Adonais”, cujo nível se avalia pelos nomes nela incluídos, de Shelley e Rimbaud a T.S. Eliot e Jules Supervielle.

Pegando a frase “Este livro é completamente novo na obra de Carlos Drummond de Andrade”, estamos próximos de um anúncio comercial, a frase parece querer nos oferecer alguma vantagem na compra do livro; no final do parágrafo, “[a novidade] abrange igualmente forma e essência poética”, nos aproximamos de um texto crítico; no segundo parágrafo, dá-se a impressão, na frase “Não houve penitência nem adesão”, que quem fala é o próprio autor, mas em vários outros pontos quem parece falar é um crítico ou o editor. O que domina, no entanto, é o que aparece nos terceiro e quarto parágrafos, é o que Genette entende como “utilização mais prolongada e mais pertinente para sua compreensão do texto”, ou seja, uma tentativa de interpretação do texto. É bastante questionável a pertinência desta interpretação; no caso aqui tratado, as afirmações sobre o livro amenizam consideravelmente os aspectos mais negativos em nome de certa visão, que, se não é exatamente religiosa ou espiritual, não está muito distante disso – o que fica muito evidente no comentário a “Os Bens e o Sangue”. Se nesse poema, há “o sentimento de retrocesso e sujeição ao passado [...], vivenciada como fatalidade, naturalizada em destino, maldição, tara congênita.” (CAMILO, p.273), o que aproximaria, em parte, o poema da visão exposta na orelha; há, por outro lado, uma encenação do poema como tragédia (CAMILO, pp. 273-6), o que problematiza significativamente a ideia de que o poema “conduz-nos [...] ao segredo dos vínculos espirituais transmitidos com o sangue, e ilumina a gênese da vocação poética”.

Mais do que a validade da crítica da orelha, é importante analisarmos as incertezas presentes na orelha e percebermos que tipo de discurso elas constituem. Não se trata nesse caso, como na poesia, de um deslocamento de suas afirmações, de um autoquestionamento ou de uma colocação em dúvida do que é dito – o que se vê é uma fuga das eventuais resistências ou críticas que um leitor poderia colocar a elas: ao tornar incerta sua autoria, a orelha, por

exemplo, não problematiza a função-autor, pelo contrário, reforça-a, uma vez que se aproveita dela para afirmar “verdades” sobre o texto, sem, contudo, macular o nome do autor, a marca à qual ele está associado. A uma eventual objeção de que a leitura de “Os Bens e o Sangue” soa mais positiva que o próprio poema, a orelha responde capciosamente que talvez seja o próprio autor quem diz isto; e diz mais, diz que a observação feita na orelha talvez deva ser incorporada ao poema, um devendo ser lido como continuação do outro; e, ainda que digamos que não são os poemas que dizem isto ou aquilo e que a orelha não é e nem deve ser pensada como parte dos poemas, ainda aqui, a orelha diz algo como: “eu sou uma crítica possível e uma crítica possível cancelada pelo autor”. A orelha consegue dizer qualquer coisa em nome do autor, sem, contudo, trazer prejuízos palpáveis a esse mesmo nome.

No caso das orelhas das primeiras edições de Drummond, esse uso bastante questionável da função-autor é reforçado pela gênese da orelha: o próprio Drummond as teria escrito (MORAES, pp. 163-7). Tal fato mostra os problemas da composição de uma orelha: o último parágrafo soa muito autolaudatório; as falas sobre os poemas e sobre a epígrafe do livro parecem desfazer e atenuar as tensões que os poemas e a epígrafe criam (enquanto a epígrafe diz, como vimos, de maneira até agressiva, apenas “Les événements m’ennuient”, provocando o leitor, a orelha vem explicar e matizar a frase).

Essas incoerências entre os poemas de Drummond e a orelha de Drummond se explicam pelo fato de que, ainda que o próprio poeta tenha escrito sua orelha, quem fala efetivamente na orelha é a superfície editorial e sua necessidade de configurar a dizibilidade de um texto, de disciplinar seus modos de leitura. Assim, na edição original de *Claro Enigma* quer-se ligar Drummond à poesia moderna, mas não propriamente devido aos poemas do livro ou às forças que eles colocam em movimento, mas porque o nome do seu autor consta de uma antologia feita em Madrid⁶⁵, o que interessa à edição é determinar o espaço em que os poemas devem circular (os mesmos espaços em que circulam os poetas da antologia madrilenha) e os contextos válidos para sua leitura (os contextos válidos para esse tipo de poetas). Assim, enquanto muitos poemas do livro investem contra o leitor, contra as expectativas do leitor (principalmente de um leitor que esperasse versos livres sobre acontecimentos históricos), a orelha busca domar tudo aquilo que eventualmente pudesse ser visto naquele momento como problemático. Esse tentáculo da superfície editorial, que é a orelha, almeja uma mediação da qual a poesia do livro busca, justamente, se afastar⁶⁶.

⁶⁵ E voltamos assim à antologia do primeiro capítulo e aos agenciamentos feitos por elas.

⁶⁶ Podemos pensar em “Oficina irritada” e sua demanda por um “soneto duro/ seco, abafado, difícil de ler”. O soneto é uma espécie de anti-orelha, fala tudo aquilo que não se poderia dizer em uma delas.

Ler orelhas é um exercício interessante para quem quer ver como as edições envolvem os textos que fazem circular. Elas são monótonas, funcionam mais ou menos sempre da mesma maneira, ainda que, em relação às orelhas póstumas, a função-autor seja eventualmente substituída pelo peso de uma opinião acadêmica especializada.

A orelha de 2012⁶⁷, apócrifa, repete muitos dos procedimentos da orelha de 1951, restringindo-se apenas a alterar aspectos relativos à passagem do tempo: não se escreve mais que o livro é “completamente novo”, nem que reúne poemas compostos a partir de 1948, mas é dito que ele foi publicado em 1951. Nas duas orelhas alternam-se comentários objetivos com tentativas de interpretação e oferecimento de vantagens típicas de propagandas. Na maioria dos casos a mudança é mínima. Nas duas se ressalta a mudança formal, buscando-se atenuá-la e justificá-la. É nos seus últimos parágrafos, no entanto, que as orelhas mostram mais claramente suas semelhanças. Se antes se vinculava Drummond a uma antologia em língua espanhola visando com isso mostrar a importância de sua poesia, o espaço em que ela deveria circular e algumas chaves para interpretá-la, agora, isso é feito através da referência a uma enquete da *Folha* que elegeu “A Máquina do Mundo” como o melhor poema brasileiro do século XX.

⁶⁷ Segue sua íntegra:

Claro Enigma representa um momento muito especial na longa carreira de Carlos Drummond de Andrade. Valendo-se de uma dicção mais clássica, o poeta revisita formas que haviam sido abandonadas pelo Modernismo (como o soneto, modalidade que simbolizava uma poesia empoeirada e passadista), afirma seu amor pelas obras de titãs como Dante e Camões, busca a forma difícil. Mas sem jamais abandonar o lirismo e a agudeza de sua melhor poesia, representada com intensidade e engenho neste que é um dos mais importantes da carreira do autor.

Publicado em 1951, o livro abre com o poema “Dissolução”, uma espécie de declaração de princípios: “Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada./ Pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite”. Verso que parece anunciado pela epígrafe do poeta francês Paul Valéry, “Les événements m’ennuient” (Os acontecimentos me entediam). Embora eloquente, a citação não corresponde completamente à realidade, pois Drummond não vira completamente as costas para a vida. Ao contrário, a experiência palpável aparece em cada verso do livro, ainda que estrategicamente ocultada por uma lírica que não se entrega ao fácil graças a uma visão algo desiludida do tempo e dos homens.

Mas há, claro, espaço para o lirismo do amor, como no célebre poema “Amar”, que começa com os versos: “Que pode uma criatura senão,/ entre criaturas, amar?” Aliás, a lírica romântica de Drummond está bem afinada neste livro, o que pode ser comprovado pela leitura de poemas como “Rapto” e “Tarde de maio”. A mineiridade também comparece no livro, em poemas vazados pela nostalgia ou naqueles que recontam episódios antigos da terra natal do autor.

Claro Enigma também conta com “A máquina do mundo” – eleito o melhor poema brasileiro do século XX por um grupo de críticos e especialistas consultados pelo jornal *Folha de São Paulo*. Escrito em tercetos, é simultaneamente uma meditação profunda e uma espécie de épica íntima sobre a passagem do tempo e o conhecimento da vida como acontecimento breve e muitas vezes fortuito. Um clássico.

No meio dessa monotonia, há, no entanto, na obra de Drummond uma orelha, que escapa a isso, que dobra essa superfície de que tanto se fala aqui, que a contorna, a rasga, e faz dela um instrumento para tocar outra melodia:

Poema-orelha

Esta é a orelha do livro
por onde o poeta escuta
se dele falam mal
 ou se o amam.
Uma orelha ou uma boca
sequiosa de palavras?
São oito livros velhos
e mais um livro novo
de um poeta inda mais velho
que a vida que viveu
e contudo o provoca
a viver sempre e nunca.
Oito livros que o tempo
empurrou para longe
 de mim
mais um livro sem tempo
em que o poeta contempla
e se diz boa-tarde
(ensaio de boa-noite,
variante de bom-dia,
que tudo é o vasto dia
 em seus compartimentos
nem sempre respiráveis
e todos habitados
 enfim.)
Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos:
e a poesia mais rica

é um sinal de menos.

Logo se percebe que o poema faz cessar as incertezas de uma orelha típica: ele estabelece um autor (não mais o capcioso lugar de falar pelo autor sem macular seu nome); ele faz de leitor da orelha um leitor de poesia; ele resolve o problema da função, ele serve para aquilo que um poema serve.

As ambiguidades são agora de outra ordem. Já no início, no jogo de palavras entre a orelha do livro e o verbo escutar, desliza-se o sentido da palavra orelha, transformando-a de um lugar que fala para um lugar que ouve; ao dizer que o poeta escuta aí o que falam dele, o poema começa a fazer ressoar a superfície, faz ela falar, faz ranhuras nela, tornando-a opaca. A orelha deixa de ser um texto cancelado pelo nome do autor, para ser um texto sobre esse nome, podendo, inclusive, tratá-lo indevidamente: A orelha, de repente, passa a evidenciar o uso que estão fazendo de um nome.

No quarto verso, a orelha vira boca; os orifícios dessa pele se intercambiam. Boca ou orelha “sequiosa de palavras”? Mas, afinal, em que sentido a orelha do livro seria uma boca sequiosa de palavras, uma boca que tem sede de palavras: uma boca que quer dizer palavras ou que quer beber palavras? A pele deixa de separar o fora do dentro, passa a misturá-los. Uma vez rompida a capa, a dizibilidade e a factibilidade se tornam instáveis. Que boca é esta que quer falar? Que necessidade de disciplinamento é esse que não dá espaço ao silêncio? Por que os poemas não bastam?

Depois desse início instabilizador, metamorfoseador das coisas, subitamente temos uma observação objetiva, dessas que servem para quem pretende comprar o livro ou para o vendedor do livro que precise responder à pergunta de um cliente e não queira ler o livro. Só que ao contrário do “completamente novo” da primeira edição de *Claro Enigma*, aqui a informação não basta por si mesma, vira uma reflexão sobre o velho e o novo na poesia. Há uma recusa da informação pela informação; ela é submetida à linguagem, ao tempo: o novo vem do velho. À pergunta de um eventual comprador, “este livro é novo”, não se diz apenas, “juntou-se um livro novo aos livros anteriores”; diz-se

São oito livros velhos
e mais um livro novo
de um poeta inda mais velho
que a vida que viveu.

A partir de “Não me leias se buscas [...]” temos um exemplo de dissuasão, mas é uma dissuasão muito estranha, porque, ao mesmo tempo que a poesia do livro é colocada como oposta à de Camões, ela estabelece a poesia de Camões como o parâmetro. Ela não separa Drummond de Camões, ela os faz conviver, mas sem lhes impor a mesma dizibilidade. Além disso, divide-se a poesia em poesia vivida e poesia fingida, para em seguida embaralhá-las, o que torna precária a própria separação entre poesia vivida e fingida, criando um ponto de fuga para essa dicotomia. Nesse movimento que de início produz uma figura a partir do autor apenas para, em seguida, negá-la, o poema desarticula, por um momento que seja, tanto a função-autor quanto a superfície pela qual ela anda.

O poema se encerra em uma quadra não sublinhada pela separação da estrofe, sendo um exemplo destes usos peculiares da rima por Drummond⁶⁸, no caso, um poema não rimado termina rimado. Essa quadra traz o poema e o poético ao primeiro plano, esvaziando a própria ideia de se colocar orelhas em livros de poesia, ela afirma, no fundo, que orelha de livro e poesia não combinam, porque, ao contrário da orelha (sinal de mais, a capa que não basta, o poema que não basta, o prefácio que não basta, a superfície a se esticar mais e mais) “a poesia mais rica/ é um sinal de menos”. Se devemos associar a esses versos ao fato de o poema ser “a rigor,[...] desconhecido de si mesmo, quanto mais do poeta” (STERZI, p.86), o que a orelha (mais ainda a orelha do próprio autor) vem fazer é fingir que o poeta conhece seu poema (Drummond falando de “O Bem e o sangue”) e, logo adiante, fingir que o poema conhece a si mesmo. Isto é, fingir que um texto não produz ressonância sobre si mesmo, que ele não se ouve e não altera incessantemente sua dizibilidade, factibilidade e intentibilidade.

Mas após seu estouro, a superfície editorial se recompõe, recobre seus próprios trapos, percorre-os, envolve-os, torna-se pele a guardar a própria pele: na edição de *Claro Enigma* de 1991 não há orelhas, mas se coloca, após a introdução abaixo, o “Poema-orelha” a partir do verso “Não me leias se buscas”:

Marco de poesia pura, *Claro Enigma*, publicado originalmente em 1951, volta agora ao público como um volume independente, depois de, por anos, fazer parte do volume *Reunião* (1969), da Editora José Olympio.

Nele, Carlos Drummond de Andrade, o poeta mais influente da literatura brasileira contemporânea, traz desde os segredos do coração humano e do fazer poético até uma aguda consciência do mundo e da sociedade.

⁶⁸ Sobre o uso peculiar e bastante original da rima em Drummond, veja-se Martins, H. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

Ao substituir os primeiros versos do poema por esta introdução, o significado do poema se transforma e busca-se disciplinar o que o “Poema-orelha” faz, ele é mantido só para dar ainda mais lustro à dizibilidade “do poeta mais influente da literatura brasileira”. Direciona-se nossa leitura para um livro que seria ao mesmo tempo “poesia pura” e “segredos do coração humano”; a relação com Camões aqui soa diferente e apaga-se a relação do poema com o espaço que ele ocupava: ele não fura mais a capa, ele não desliza mais sobre ela, não faz o dentro vir para fora, ele não mais ressoa a si mesmo, ele volta à transparência e à mercadoria, ao uso e à troca.

A resposta aos problemas suscitados pelas orelhas, presente no *Poema-orelha*, evidencia como, mesmo nos anos de 1950, quando nem a edição dos poemas de Drummond tinha a importância que tem hoje, nem o mercado editorial brasileiro tinha o tamanho que tem hoje, os hábitos editoriais provocavam abafamentos e constrangimentos nos livros de poesia e como no próprio livro e no próprio fazer poético era necessário buscar respostas a essas questões e tomar posição diante delas.

7.3. As marcas das editoras

Além dos textos e das imagens pelos quais a edição interfere nos poemas, cabe ressaltar também a marca que ela queima na pele do livro. A questão desta seção é identificar que tipo de expectativa e que tipo de dizibilidade ser publicado pela Livraria José Olympio Editora produzia.

Quando nos debruçamos sobre essas edições percebemos a presença de um ruído, percebemos a presença de um discurso que não é, propriamente, o do texto literário, mas cuja extensão não se faz sentir em um primeiro momento. Quando tratamos com as edições originais de Drummond, quando mexemos nesses livros, somos vítimas de uma sensação ambígua. De um lado, há a aura, a sacralização, o respeito, a curiosidade e a apreensão de lidar com um livro já envelhecido, que adquiriu com o passar do tempo um aspecto de ruína, que nos passa com suas fraturas, suas rugas, com o envelhecimento de suas páginas, a imagem de sedimentação de uma sabedoria⁶⁹. Imagens e aspectos reforçados pelo fato de tais

⁶⁹ Talvez porque vejamos no seu desgaste o enfraquecimento e a perfuração da superfície editorial: a capa se desmilingue ou é jogada fora, o papel se amarelou, os contornos das letras não são mais tão nítidos, a diagramação cria ângulos estranhos com as páginas agora tortas ou novamente guilhotinadas, os prefácios, as orelhas e todos os outros paratextos editoriais viraram fósseis e precisam de arqueólogos para reconstruí-los.

livros normalmente só serem acessíveis através de locais especiais e da intermediação de um profissional especializado: na biblioteca de um instituto de pesquisa ou num sebo que sabe o valor monetário dos livros que tem. Enfim, há todo um ritual envolvendo o acesso ao volume, sendo necessário, às vezes, pedir autorização para folheá-lo. Do outro lado, há a realidade da edição, a surpresa de ver, em todos esses originais, na quarta capa, uma propaganda. E assim é também com *Claro Enigma*, após buscar sua primeira edição por algum tempo, alguém se deparará com essa quarta capa:

EM CARACTERÍSTICAS INTEIRAMENTE NOVAS,
ESTA BELÍSSIMA COLEÇÃO:

ROMANCES ILUSTRADOS
DE
JOSÉ DE ALENCAR
COM 102 DESENHOS DE SANTA ROSA

16 volumes em formato grande (16,5x23), impressos em papel finlandês especial, todos ilustrados por Santa Rosa e prefaciados por grandes escritores. Uma coleção fidedigna baseada nas melhores edições feitas em vida de Alencar: uma edição que fielmente reproduz os textos autênticos do notável romancista, sem possíveis alterações posteriores.

PREFÁCIOS DE: RACHEL DE QUEIROZ — GILBERTO FREYRE — MACHADO DE ASSIS — JOSÉ LINS DO REGO — BRITO BROCA — AGRIPPINO GRIECO — WILSON LOUSADA — PEDRO CALMON — LUIS DA CAMARA CASCUDO — AFRÂNIO PEIXOTO — NELSON WERNECK SODRÉ — OSMAR PIMENTEL — MARIO CASASANTA — JOSUE MONTELO — PROF. GLADSTONE CHAVES DE MELO.

MACHADO DE ASSIS afirmou:

"Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira." "Dava a tudo o calor dos trópicos e as galas viçosas de nossa terra." "Obra escrita com riqueza, mimo e originalidade de estilo." "Alencar ocupa primeiro lugar na literatura brasileira."

HA 75 ANOS NÃO SURGE EM LÍNGUA
PORTUGUESA

*Uma tradução moderna do maior romance universal
de todos os tempos:*

DOM QUIXOTE DE LA MANCHA
A IMORTAL OBRA DE CERVANTES

Grande tradução dos escritores
ALMIR DE ANDRADE e MILTON AMADO

Maravilhosa edição em 5 volumes, trazendo 376 belíssimas ilustrações de GUSTAVE DORE. Impressa em papel couché alemão, a obra será apresentada em Confecção Gráfica Impecável.

★
Edições da

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Rio: Ouvidor, 110 — S. Paulo: Gusmões, 104
Belo Horizonte: Rua São Paulo, 638
Recife: Avenida Manuel Borba, 23-C

Embora o contraste entre nossas expectativas em relação ao livro e o livro em si seja extremamente exacerbado pelas condições de acesso a esse livro e por toda uma construção histórica que separa nosso tempo do tempo do livro, talvez o que ocorra seja apenas uma enorme ampliação de um problema que, em verdade, já estava presente desde que o primeiro exemplar saiu da gráfica. Mais do que a diferença entre uma e outra edição, distantes sessenta

anos no tempo, chama a atenção a permanência de certas estratégias editoriais. As edições diferem, basicamente, quanto à qualidade da impressão e do material gráfico, além de um maior cuidado no estabelecimento do texto (o que, aliás, não faria sentido para um livro de um autor vivo, já que no cuidado do estabelecimento do texto o que se busca é se compensar a ausência da autoridade autoral através do trabalho acadêmico).

Essa permanência de questões que envolvem a edição de um livro de poesia ajuda-nos a perceber com mais profundidade os impasses inerentes à publicação de um livro em um mercado editorial minimamente desenvolvido. Se hoje a Companhia das Letras mantém, para muitos, uma posição bastante ambígua, sendo, ao mesmo tempo, uma editora que publica com qualidade bons livros em larga escala e uma editora cuja intensa presença em meios acadêmicos, jornalísticos e institucionais denota uma instrumentalização da literatura, dos anos 30 aos anos 60 era a Livraria José Olympio Editora quem ocupava esse lugar.

Como talvez venha a ocorrer futuramente com a Companhia das Letras, esse papel ambíguo desempenhado pela José Olympio não se deixa ver com facilidade em seu material bibliográfico, apesar dos vários livros sobre a editora. É difícil encontrar nesses textos distanciamento crítico em relação à história da editora, prevalecendo neles uma adesão quase total à narrativa que a editora buscava difundir sobre si mesma, que visava, e visa ainda, disciplinar a dizibilidade desse nome – a superfície editorial da superfície editorial.

Assim, quase todo esse material trata em algum momento da narrativa da vida do próprio José Olympio Pereira (HALLEWELL, pp. 333-396; UBIRATAN MACHADO; PEREIRA; SOARES; ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA), como se uma editora tivesse de ser pensada a partir da vida de seu dono – a função-autor da superfície da superfície. Devido a essa disseminação da biografia como equivalente a história, uma estratégia para entender a marca que a editora fazia em seus livros é analisar essas narrativas sobre a vida de José Olympio.

Todas elas relatam como um menino pobre de Batatais migrou para São Paulo, tornando-se um funcionário excepcional de uma livraria nos anos 20 e o vendedor preferido da elite intelectual paulistana, virando mais tarde sócio da livraria onde trabalhava, até que teve a ousadia de, com um arriscado empréstimo, comprar a notável biblioteca de dois juristas falecidos e, a partir daí, fundou uma livraria e passou, ao adquirir de maneira corajosa os direitos dos livros de Humberto Campos, a publicá-los, criando uma das mais importantes editoras e livrarias do país.

Estamos diante daquilo que poderíamos entender como uma tópica do empreendedor, do *self-made man*, que quase todo empresário importante constrói para si de um jeito ou de outro. As narrativas desse tipo são cuidadosamente construídas pelo próprio empresário, por

aqueles que o cercam e pela própria empresa, visando criar uma imagem que justifica os atos e a autoridade do empresário, ao mesmo tempo em que dá a seu empreendimento econômico uma moral e um significado social maior do que a simples busca do lucro. Se a história é verdadeira ou mesmo verossímil pouco importa, o importante é a dizibilidade que ela cria: a empresa como empreendimento moral e não como mera forma de produção e gerenciamento de recursos.

Nas entrelinhas dos textos sobre José Olympio, que, surpreendentemente, ainda hoje são controlados pela imagem que ele e sua empresa construíram para si, podemos captar algumas características dessa personagem que nos ajudam a perceber a que tipo de moral a editora se associava. Sob o heroísmo de José Olympio encontramos um empresário brasileiro que reúne em si tanto o capitalista empreendedor quanto o homem cordial e a figura patriarcal que normalmente são associadas à elite senhorial brasileira. Essas duas faces da personagem não aparecem nas narrativas de maneira contraditória, pelo contrário, a cordialidade do patriarca vem ajudar o capitalista a lucrar, enquanto a capacidade de lucrar do capitalista aumenta a capacidade do patriarca de prestar favores e aumentar o número de seus subordinados⁷⁰.

Sobre a caracterização de José Olympio como patriarca, um exemplo extremo pode ser encontrado em um soneto que homenageia a ele e a sua livraria feito por Odylo Costa Filho; no primeiro terceto lê-se: “Na casa-grande de um Brasil humano/ - tão bom! – nada recorda os dias ruins./ Eterna glória a todos os Pereiras”. Embora não seja totalmente um elogio à escravidão, é notória nesses versos a apresentação de José Olympio como um chefe brasileiro, idealizando seu mando e seu poderio de forma a encará-los como algo paternal e carinhoso. Essa visão, que não se restringe a Odylo, mas encontra-se espalhada por todo lado, necessariamente transformava os escritores em apaniguados e protegidos da família Pereira (a família de José Olympio) e, portanto, dependentes de favores do patriarca, além de imputar aos escritores um débito de gratidão com ele. A passagem a seguir, extraída do livro que a própria neta de José Olympio escreveu sobre ele, tratando da festa dos cinquenta anos do editor, reforça as características patriarcais dessa personagem:

Mesmo ferrenhos inimigos políticos do governo Vargas compareceram. O homenageado era um amigo querido, mas todos os que conviviam com J.O. sabiam que, numa ocasião como aquela, o convite era mais que uma gentileza. Era uma convocação. E acorreram em massa. (SOARES)

⁷⁰ É até possível ligar todos os livros com elogios aos patriarcas publicados pela editora (que foi afinal a editora do romance de 30 e de Gilberto Freyre) com a própria narrativa que a editora criou para si.

Drummond registrou em seu diário publicado, *O observador no escritório*, algumas observações sobre essa festa:

Homenagem dos escritores editados por José Olympio, ao grande amigo da classe. Está repleto o seu escritório na Praça 15 de novembro. Todas as tendências intelectuais e políticas confraternizam em torno de J.O., ou pelo menos estabelecem armistício tácito. Há um vozear descontraído, alegre, entre pessoas que raramente se encontram, enquanto os mais íntimos da Casa formam seus grupos inseparáveis.

Sou mais uma vez apresentado ao escritor Getúlio Vargas, que exerce novamente a Presidência da República. É o autor nominal de *A Nova Política do Brasil*, em nove volumes, e membro da Academia Brasileira de Letras, eleito mediante processo especial. Ao trocarmos cumprimentos, ele diz:

– Ah, o Drummond. Há muito tempo que não o vejo.

Respondo com pouca imaginação:

– É verdade, Presidente. E o senhor, como vai?

Mais adiante, vejo-me ao lado de Otávio Tarquínio de Sousa e Afonso Arinos. Comenta o primeiro:

– É de justiça reconhecer que o Getúlio não quis trazer o Gregório, seu capanga, para junto dos escritores.

Ao que Arinos retruca:

– É, mas trouxe um capanga intelectual, o X...

O escritor Vargas, por sua vez, foi engraçado ao saudar José Olympio:

– Na minha conta corrente com José Olympio estou sempre em débito. Se é verdade que nada recebo de direitos autorais pelos meus livros, não o é menos que José Olympio arca com o prejuízo do encalhe...

Todos riram.

A cordialidade de Getúlio exprime-se em perguntas sobre parentes, viagens, coisas da vida de cada um. Não há conversa sobre livros. (pp. 173-4)

Embora José Olympio seja elogiado e Getúlio ironizado, há, no contato dessas duas figuras, a produção de muitas semelhanças entre eles, o que projeta parte sarcasmo endereçado a Getúlio ao próprio José Olympio. Faz-se um comentário maldoso sobre *A Nova Política do Brasil*, mirando seu autor nominal, mas atinge-se também inevitavelmente seu editor. O “armistício tácito” que José Olympio coordena na sua festa é espelhado pela cordialidade e o humor getulista, ambos silenciando as opiniões das pessoas presentes na festa. O sarcasmo maior, no entanto, é a que mais nivela essas duas figuras: “Não há conversa sobre livros”. Aí um traço que é também da superfície editorial: ela não quer conversas sobre livros – elogios a eles, muitos; publicidade e circulação, com certeza; orelhas, prefácios, resenhas; agora, conversas, algo que estabeleça dissensos, que faça os textos escaparem de sua utilidade, de seu status, que criem opacidades, isso só muito raramente.⁷¹

⁷¹ Como mostra o “Poema-orelha” é sempre possível jogar uma edição contra si mesma, estourá-la como uma bexiga, pegar-lhe um pedaço e fazê-la chiar.

Em duas crônicas de Drummond sobre José Olympio, mantém-se o elogio ao desenvolvimento promovido pelo editor, inclusive fazendo-se uso da mesma onipresente narrativa de sua vida, como vemos nos trechos a seguir, retirados de uma crônica de 1972 que entrelaça as afirmações abaixo com a biografia de Olympio:

1972. O homem de 70 anos, afundado em sua poltrona, responde sem pose, com voz lenta e mansa, à minha curiosidade:

– Divulguei 608 autores brasileiros e espalhei até agora cerca de 25 milhões de livros pelo Brasil.

Diz apenas isso, poderia dizer muito mais. Os arquivos de sua Casa contam aquilo que o seu silêncio deixa por adivinhar. Dos 608 autores nacionais, ele publicou 1.215. De 342 autores estrangeiros, traduzidos, os livros foram 502. Total: 1.735 obras dos gêneros mais variados, em 3.130 edições até dezembro de 1972. Média atual de edições, por ano: 100 títulos.

[...]

1.818 funcionários na organização: 588 em serviços internos e 1.231 vendedores. Partindo da média de cinco pessoas por família, são 10.000 pessoas que têm sua vida girando em torno da Casa – a Casa com C grande não só pelo crescimento material como por sua estrutura afetiva.

[...]

Grande serenidade emana de sua pessoa. E confiança. Tem alguma coisa de patriarca na figura repousada, nos gestos vagarosos e protetores, na calma conversa (no íntimo, uma inquieta sensibilidade, preocupada com o mundo, a família, os amigos). Completou 70 anos – toda uma vida consagrada à comunicação pelo livro – no último domingo, 10 de dezembro. É hoje nome lendário entre os criadores do progresso no país. E continua a criar. A história de sua vida, prolongada na de seus companheiros imediatos de trabalho, confunde-se com a história da cultura no Brasil. Seu nome: José Olympio Pereira, o menino de Batatais que em 1918 se apaixonou pelo livro. Ou J.O., apenas, escondido atrás de 25 milhões de livros. (Drummond, “História de um homem”, pp. 393-394)

São claros nesses trechos a junção do capitalista com o patriarca e a consciência de toda uma estrutura econômica por trás da publicação de livros, criptografada sob a marca “Livraria José Olympio Editora”. Apaga-se com a marca esses números todos, o dinheiro que implicitamente lhes acompanha e a máquina poderosa que o rege.

Apaga-se também a relação amistosa com o Estado Novo, quando a editora publicava ministros, militares e o ditador, tornando-se, assim, parte do aparelho de propaganda getulista. Ainda que a editora muitas vezes tenha ajudado escritores perseguidos pela ditadura, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, ela fazia parte do aparelho de propaganda do regime e evitava a todo o custo desagradar políticos e militares importantes (HALLEWELL, 1985, p. 333-396; SOARES, 2006; PEREIRA, 2008).

Por mais positiva que tenha sido a atuação da José Olympio, por mais que Drummond lhe faça elogios, não há como não notar em vários momentos, na própria edição dos livros,

nas próprias coisas narradas nessas crônicas, algo que não condiz com a poesia e com as crônicas de Drummond, ao menos no que se refere aos anos 40 e 50. É difícil não se ver problemas no fato de *Claro Enigma* ou *A Rosa do Povo* serem publicados pela editora de Getúlio Vargas. Dizer que “José Olympio editou com o mesmo espírito autores da direita, do centro, da esquerda e do planeta Sirius” (DRUMMOND, **Fala amendoeira**, p. 36) é um grande elogio, mas mostra também uma inconsequência e mesmo uma irresponsabilidade que contrastam muito com os impasses e as problematizações que a poesia de Drummond encena nesse período.

Estar em uma editora na qual

havia os títulos que eram aceitos ou procurados porque o público o preferia. E havia outros que eram compensados por outra forma de lucro, não contábil, por exemplo, a de amizade que poderia ser útil adiante, seja para crédito bancário, seja para a obtenção de algum favor ou concessão do poder (SODRÉ, W. apud HALLEWELL, p. 363)

e ter seus livros marcados por ela, sem sentir nenhum tipo de desconforto seria, além de incoerente, inconsequente. Por outro lado, como aponta a crônica de Drummond citada acima, a literatura brasileira não teria conhecido com tanta facilidade muitos dos autores das décadas de 30, 40, 50 e 60. Sem essa editora, milhões de exemplares, milhares de livros e de autores talvez não tivessem sido publicados, e milhares de pessoas talvez tivessem ficado desempregadas. Não há como a poesia de “Os bens e o sangue” não se ressentir de ser publicada por um editor que se refere assim à própria editora:

[José Olympio] não editava apenas, ficava querendo bem aos editados, interessava-se por eles junto a quem de direito, ajudava-os em silêncio, criava em torno da materialidade das relações profissionais uma coisa abstrata mas imperante, a que ele chamou a Casa. J. O. em geral não emprega a primeira pessoa; diz: a Casa. A Casa não pode editar um livro nessas condições, a Casa ficou magoada, a Casa está feliz. (DRUMMOND, **Fala amendoeira**, p. 36).

No uso do termo “a Casa” há essa mistura de patriarcalismo, com seus favores, afetividades e voluntarismo com ideologia capitalista, que transforma todas as decisões em algo pretensamente objetivo, dizendo não é o dono da editora quem decide se um livro será publicado ou não, é “a Casa”. Essa “coisa abstrata mas imperante” não convive harmoniosamente com poemas como “A flor e a náusea”. O que, evidentemente, não quer dizer que José Olympio não tenha tido um papel importante na literatura brasileira, nem que

suas práticas editoriais não fossem positivas quando se leva em conta a realidade do Brasil de então.

Anexo: o livro nas crônicas de *Passeios na Ilha*

Além do “livro por vir” já comentado no capítulo sobre o termo vertebrado, há outros textos em prosa de Drummond que tratam de uma maneira ou outra com esse objeto e que, embora sem manterem ligação (ao menos direta) com a organização de *Claro Enigma*, nos ajudam a perceber a presença de uma forte reflexão sobre o livro no campo literário brasileiro do final dos anos 40 e começo dos 50.

Nas crônicas reunidas no livro *Passeios na Ilha* (1952) de Drummond aparecem algumas reflexões e comentários sobre a relação entre o objeto livro e a poesia. Em verdade, *Passeios na Ilha* problematiza, desde sua nota inicial, sua própria relação com o objeto livro, ajudando-nos a situar e a entender o tipo de problema que a composição de um livro colocava para a poesia de Drummond:

Este livro, não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da Manhã*. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar suas razões de viver. Suas razões e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares.

Em conjunto, estas páginas falam, talvez, de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada. (p. 11).

Nessa nota há alguns procedimentos comuns à nota que Mallarmé escreveu para o seu livro *Divagations*. Em um ensaio de Marcos Siscar sobre este livro, “O túnel, o poeta e seu palácio de vidro” interpreta-se a nota de Mallarmé de uma maneira que poderíamos transpor para a nota de Drummond, (e para o livro vertebrado como um todo):

Na nota introdutória, o autor lamenta (ou finge lamentar graças à retórica da modéstia que lhe é peculiar) a publicação de um livro esparso e privado de arquitetura. Mas o procedimento, de natureza fragmentária, não exclui a inteligibilidade de conjunto, que é uma preocupação constante no autor e aparece também nos poemas em verso, cuja análise estilística cerrada permitiria multiplicar exemplos de interpenetrações textuais, com função de autoexplicação. O próprio autor depois de lamentar a falta de costura entre os textos, não teme afirmar (como que aprofundando o paradoxo): “as Divagações aparentes tratam de um tema, de pensamento, único – se as revejo em estrangeiro, como um claustro mesmo quebrado, exalaria ao passeador sua doutrina”. [Aqui obviamente sendo necessário substituir a frase de Mallarmé pelo último parágrafo da nota de Drummond; compare-se “**uma** tentativa de convivência literária” com “**um** tema, de pensamento, único”, a presença da palavra divagações nos dois, a ilha com o claustro – essa última comparação estabelece também a diferença entre os

textos dos dois.] Se a ideia de “divagação” chega a colocar em dúvida a própria noção de objeto, ela, no entanto, não abre mão de delimitar algo relativo a sua contemporaneidade. (pp. 96-7)

Seguindo essa interpretação, podemos entender a preocupação com a arquitetura do livro (de ensaios ou de poesia) como uma união entre fragmentação e “inteligibilidade do conjunto”. Se na crônica isso está associado à divagação, que, por sua vez, “coloc[a] em dúvida a própria noção de objeto”; na poesia isso se dá pela própria versificação o que permite a ambos “colocar em dúvida a própria noção de objeto, [sem] abrir mão de delimitar algo relativo a sua contemporaneidade”.

Na primeira crônica de *Passeios na Ilha*, “Divagação sobre as ilhas”, o livro continua a se fazer presente. Resumindo rapidamente, a crônica trata de uma ilha imaginária na qual o cronista se colocaria em uma distância apropriada em relação ao mundo, retendo dele aquilo que lhe interessava, mas mantendo-se afastado daquilo que lhe fosse indesejável.

Em meio às coisas que deveriam ou não ser admitidas nessa ilha, surge a seguinte observação: “Para esta ilha sóbria não se levará bíblia nem se carregarão discos. Algum amigo que saiba contar histórias está naturalmente convidado. Bem como alguma amiga de voz doce ou quente, que não abuse dessa prenda.” (p.18) Fica claro nessa passagem que nessa ilha não haveria discos, nem livros, mas, surpreendentemente, seriam admitidas tanto a narrativa quanto a canção. O mesmo se pode dizer da poesia (representada na figura dos poetas), que também seria admitida na ilha, desde que o poeta se livre de “tiques profissionais, o tecnicismo, a excessiva preocupação literária, o misto de esteticismo e frialdade que costuma necrosar os artistas” (p.18). A questão, então, é entender a motivação do cronista para a exclusão dos livros, apesar da aceitação da narrativa e da poesia.

A primeira coisa a se notar nessa exclusão é seu caráter contraditório, não só pelo fato de se excluir os livros e os discos sem excluir aquilo que eles contêm, mas também pelo fato da expulsão dos livros se dar dentro de um livro e, mais do que isso, de se dar em um livro que se intitula “Passeios na Ilha” e cuja nota introdutória apresenta o livro como um convite para a ilha. Assim, a ilha para a qual a nota introdutória nos convida (e o livro com ela) contém o paradoxo de nos convidar a visitar, através do livro, uma ilha na qual os livros não seriam aceitos. Essa contradição se torna ainda mais interessante quando consideramos que, na publicação original da crônica no jornal, ela se apresentava de maneira mais tênue, já que os jornais seriam sub-repticiamente aceitos na ilha, embora seja dito que eles:

Servem para embrulho, e nas costas do noticiário político ou esportivo há sempre um anúncio de filme em reprise, invocativo, ou qualquer vaga menção a algum vago evento que, por obscuro mecanismo, desperte em nós funda e gratas emoções retrospectivas.(p.18)

Quando buscamos as justificativas dadas pela crônica para a exclusão dos livros, percebemos que essa contradição inicial está ligada a outras contradições. Uma possível justificativa para a exclusão dos livros está no fato de que “a ilha deve ser o *quantum satis* selvagem” (p.17), assim, livros e discos seriam excluídos por fazerem parte do “progresso técnico” de que se fala nos parágrafos anteriores e dos quais a ilha busca se apartar:

O progresso técnico teve isto de retrógrado: esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mas invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de quilowatts será capaz de produzir aquilo que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra. O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disto. (p.17)

Quando associamos o objeto livro ao progresso técnico, encontramos, como contradição subjacente à contradição da exclusão dos livros, a concomitante rejeição e utilização por parte do cronista daquilo que ele chama de progresso técnico; a contradição entre o desejo por uma sociedade, digamos, mais artesanal (razão da preferência pelo contador de história, pelo cantor amador, pelo poeta que não demonstra traços de especialização) e a crença na impossibilidade ou na inutilidade de construção dessa sociedade (razão pela qual a ilha é pensada e defendida, ao fim do crônica, como fuga (p.19): “A ideia de fuga tem sido alvo de crítica severa e indiscriminada nos últimos anos, como se fosse ignominioso, por exemplo, fugir de um perigo, de um sofrimento, de uma caceteação”). Nesse sentido, podemos entender a ilha como um lugar imaginário em que é possível se fazer arte, sem, contudo, ter de se submeter ou fazer uso das estruturas sociais, econômicas ou políticas necessárias para produzi-la na sociedade a partir da qual o cronista fala.

Para entender esse paradoxo ou essa contradição que a crônica coloca é interessante refletir ou aproximar a construção da ilha com a seguinte passagem de Siscar:

O discurso literário [...] não se acomoda facilmente à condição de atividade subordinada à lógica das trocas, uma vez que se constitui como um modo de compreensão abrangente dessa mesma lógica. A reflexão sobre a totalidade da experiência (a “verdade”) na literatura não é apenas uma extensão das trocas, mas, é, também, por definição, um pensamento *sobre* as trocas [...] embora a literatura faça

parte do *mercado* (antes mesmo da concorrência capitalista), de uma certa concorrência cultural e, por isso, não prescindia da formação de profissionais e de estratégias de divulgação (que hoje chamamos de “publicidade”, mas que inclui igualmente a chamada “crítica literária”), é preciso não perder de vista o que ela tem de heterogêneo a essa lógica, não por estar fora dela, mas pelo fato de dramatizar as suas contradições. (pp.38-9)

A crônica dramatiza, então, ao ser impressa (no livro e, em menor medida, no jornal), essa contradição primordial da literatura, e que é sua maneira de lidar com a edição.

Seria possível ainda desdobrar outras contradições presentes no texto, mas o que interessa nesse momento é perceber como essas contradições estabelecem uma forte conexão com as questões levantadas no capítulo anterior. A contradição entre o desejo por uma arte mais artesanal e a necessidade de uma mídia industrial já está presente na relação entre o poema e a edição do livro; a contradição entre o que é dito e as condições práticas necessárias para que isso possa ser dito já está presente na relação entre orelha e poemas.

O livro e suas contradições reaparecerem em “Perspectivas do ano literário: 1900”, paródia de um gênero de artigos comum na virada do século XIX, que anunciavam no fim-do-ano os livros a serem publicados no ano seguinte, no caso o ano de 1900. O livro e sua edição aparecem nessa crônica para mostrar, a partir da maneira como os livros brasileiros eram impressos, uma forte ligação entre a moda literária de então e os problemas políticos econômicos e sociais do país:

Nossos livros, como se sabe, em sua maioria, são feitos em Lisboa ou Paris, o que constitui, aliás, motivo de justo desvanecimento, conhecido o apuro gráfico das impressoras europeias, e a influência que, mais dia menos dia, o fato há de produzir em benefício da cultura americana, pois tudo leva a crer, no tocante à França, que os seus diligentes tipógrafos, impressores, revisores e mesmo editores acabarão adquirindo amplo conhecimento dos labores de nossas letras, através do repetido convívio coma as “provas” de autores brasileiros. (p. 101)

Nesse trecho, percebemos, através da exposição de um fato histórico (os livros brasileiros dessa época eram impressos na Europa) e da opinião do suposto cronista da época sobre esse fato, uma associação entre a estética galicista do fim-de-século e a ideologia de então. A transformação, por parte do cronista, daquilo que era um claro sinal de precariedade da economia em algo positivo – a maior divulgação da literatura brasileira na França – denuncia ironicamente a ideologia da época.

Mais importante do que esse embate, no entanto, é a crítica que a crônica faz à não problematização, por parte do escritor, do meio econômico e social no qual ele está inserido. A parte mais contundente da crônica, e isso já aparecia em “Divagação sobre as ilhas” e

aparece também em outras crônicas do livro, se dirige a uma atuação, por parte dos escritores, que não mantém distanciamento em relação aos meios de produção e de divulgação de literatura. Menos do que uma crítica ao seu liberalismo, parece haver, na maneira irônica com que é tratado o cronista, uma crítica à sua incapacidade de descolamento e de distanciamento em relação ao senso comum literário de sua época (daí sua incompreensão de Nabuco, Machado e Bilac). A crônica é, assim, uma defesa da problematização por parte do intelectual da configuração social e histórica da qual ele faz parte e inclui nisso a própria maneira com que os livros são fabricados. É essa defesa, muito mais do que a disputa entre liberalismo e desenvolvimentismo, que traz a crônica da época da qual ela estava falando para a época na qual ela está falando.

Essa preocupação com a fabricação dos livros e seus reflexos para a poesia reaparecerá em vários momentos. Por exemplo, em uma das crônicas sobre Manuel Bandeira, “O poeta se diverte”:

Um livro que, ao sair, já é raridade, nos vem de Espanha. Apenas 110 exemplares. Folhas soltas em papel de linho. Composição e impressão manuais, como ao tempo da boa arte tipográfica. Dois poetas o fizeram: um que o escreveu, outro que o projetou, compôs e imprimiu. Tenho-me referido ao *Mafuá do Malungo*, de Manuel Bandeira, saído da oficina particular de João Cabral de Melo Neto, em Barcelona. A aventura artesanal deste último, [...] com o gosto e a obstinação que ela demanda, [...] é também um dos canais misteriosos, clandestinos, despercebidos, por onde transita nossa melhor poesia, aquela que não faz praça de o ser, mas logo se reconhece por certa nobreza natural. Com efeito, a editora secreta de João Cabral, que concebe planos igualmente secretos, já nos deu dois volumes preciosos: este de agora, e outro do próprio editor, a *Psicologia da composição*, onde ao mesmo tempo expostos e aplicados, vamos encontrar os princípios de uma possível renovação da poesia brasileira. Ambos os volumes, requintadíssimos. [...] (pp.141-2)
cada ditoso possuidor do livro (110 exemplares, nenhuma à venda) guardará com avareza e ciúme. (p.146)

Vemos nesses trechos um retorno da preocupação com a produção artesanal de poesia, já presente em “Divagação sobre as ilhas”, agora na figura do poeta-tipógrafo, encarnada por João Cabral. O poeta-tipógrafo surge como uma maneira de se opor à produção em massa de livros (expressa na ênfase “apenas 110 exemplares”) contra a qual a ilha da outra crônica se colocava. Na impressão manual do livro, o próprio livro se transforma: não se trata mais do objeto com o qual estamos acostumados, trata-se de um livro de folhas soltas, inconsútil (no qual as folhas não são costuradas). Com seus livros, o poeta-tipógrafo produz não só escrevendo, mas também imprimindo aquela “certa penumbra” que a crônica anterior reivindicava; afinal, a impressão manual retira do livro impresso sua necessidade da “central

elétrica de milhões de quilowatts”. Com efeito, os “canais misteriosos, clandestinos, despercebidos por onde transita nossa melhor poesia” ressaltam ainda mais a proximidade entre os trabalhos poético e tipográfico e entre estes e a “penumbra”.

O poeta-tipógrafo aparecerá também na crônica sobre Sylvio da Cunha:

Poeta ignorado do grande público, e ignorado, desta vez, não por culpa do público, é Sylvio da Cunha: de seu primeiro livro tirou 125 exemplares, do segundo trinta; ambos fora do comércio. O poeta não se mostra nos lugares ditos literários, que são os lugares menos literários do mundo: o café e a livraria. É esquivo, sem ser difícil, delicado, antirradiofônico, interiorizado, sensível: e bom poeta. Natural que o não conheçam os leitores de suplemento. Sem qualquer desdém por esses clientes que se abastecem de nossos produtos dominicais, não raro para denegri-los durante a semana, ele prefere compor e guardar, e as edições limitadas que faz de seus poemas são outras tantas formas de escrevê-los, não de divulgá-los. É permeável às seduções do texto impresso, sabe o que a tipografia, como no caso de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, acrescenta à poesia, e dispôs-se a fazer ele próprio o seu volumezinho de trinta exemplares, trabalhando-o à mão em pequena oficina doméstica. Esse artesanato lírico já fora praticado com êxito, no Recife, pelo pintor Vicente do Rego Monteiro, e é tentado agora, em Barcelona, por João Cabral de Melo Neto. Advirta-se que as edições de Sylvio da Cunha não são edições de luxo, e que ele não considera a poesia com olhos de grã-fino, senão de poeta (p. 199).

Também nesse caso, percebe-se uma rejeição à produção em massa de literatura: “fora do comércio”, “antirradiofônico”, na ironização dos suplementos dominicais. Nesse sentido, uma interpretação possível para esse elogio à produção artesanal da poesia é associá-lo à consolidação do campo literário autônomo no Brasil e à crescente especialização do trabalho intelectual, tal como apontada por Vagner Camilo (pp. 49-62) no que tange ao retorno às formas clássicas na poesia brasileira do final dos anos 40 e começo dos 50. Em uma primeira aproximação a partir dessa perspectiva, podemos entender o poeta-tipógrafo como alguém que recusa essa especialização do trabalho e, no caso, não apenas a especialização que se dá dentro do trabalho intelectual, mas também a existente entre o trabalho intelectual e o braçal (o poeta-tipógrafo não só escreve como também movimenta a prensa) – o poeta-tipógrafo procuraria responder, não apenas com seu texto, mas com todo o conjunto do seu livro aos desafios que as transformações sociais daquele momento colocavam para a poesia. Assim, não é de se estranhar que, ao tratar de *Psicologia da composição*, o cronista pareça dizer (“ao mesmo tempo expostos e aplicados, vamos encontrar os princípios de uma possível renovação da poesia”) que essa maneira de editar livros seria um possível caminho para a poesia futura.

No entanto, a relação entre poesia e a especialização do trabalho intelectual se mostra de maneira mais complexa do que a mera negação de uma pela outra. Em seu estudo, Camilo entende o “reclassicização do verso” como “reação à crescente especialização do trabalho

intelectual” (p.57) e, ao longo do seu estudo, a reclassicização mantém um valor ambíguo, já que, por um lado, ela busca aderir e contribuir para a autonomização do campo literário através da intensificação da “pureza” da poesia, mas, por outro lado, mantém, especialmente em Drummond, uma problematização constante desse movimento de purificação. O termo “reação” da frase citada mostra bem essa ambiguidade, pois significa tanto uma contraposição a essa especialização quanto uma consequência dela. Essa problematização aparece nas crônicas nas observações um tanto veladas (poderíamos exagerando um pouco mesmo dizer nos avisos um tanto velados) de que o poeta-tipógrafo corre o risco de ser elitista: no livro “requintadíssimo” de João Cabral e na “avareza e ciúme” dos seus donos; na advertência de “que as edições de Sylvio da Cunha não são edições de luxo, e que ele não considera a poesia com olhos de grã-fino, senão de poeta” (que adverte também que um poeta não deve ser grã-fino).

O elogio ao poeta que “não faz praça de o ser”, ou seja, que se recusa a frequentar os espaços sociais que demarcariam seu pertencimento ao campo literário, associado ao elogio ao poeta artesanal se repete em outra crônicas do livro, como no trecho abaixo relativo a Américo Facó:

Apareceu o livro raro de 1951, e raro não porque o fizessem tal os primores de tipografia ou a limitação de tiragem, mas pela qualidade inconfundível do texto. Chama-se *Poesia Perdida*, e seu autor é Américo Facó, que não frequenta o nosso mesquinho e sujo beco literário.

Muitos livros se escrevem, se publicam e se rasgam por anos, para que seja secretado um, com o nobre teor deste. E durante anos inteiros ele não sai. A produção, embora sem mercado, continua numerosa, e a técnica publicitária tenta imprimir-lhe um cunho de perenidade, mas em vão: os livros são jogados fora, ou simplesmente esquecidos. Não nos convencem. Não nos impõem sua presença soberba. Não nos dizem: admira, ama e guarda. Já desesperávamos de ver surgir a forma ímpar, e eis, senão quando... (p.147)

Nesse trecho se cruzam tanto a linguagem editorial (“a técnica publicitária” e a produção numerosa), a especialização do trabalho intelectual (“mesquinho e sujo beco literário”) e a produção artesanal do livro (primores de tipografia). Isso tudo, no entanto, só serve para se jogar fora e esquecer, ou seja, para continuar alimentando essa numerosa produção; é apenas na interrupção dessa produção promovida pela boa poesia, pelo livro que não se joga fora nem se esquece, que se consegue escapar dessa máquina.

Dessa colagem de trechos de diferentes crônicas de *Passeios na Ilha*, percebe-se a necessidade existente para as concepções de poesia de Drummond, e, dado o diálogo com a poesia que lhe era contemporânea, podemos dizer da poesia daquela época, de responder

através dos próprios poemas, dos próprios livros que se vão fazendo, aos problemas políticos, éticos e estéticos que o objeto livro tanto como objeto editorial (publicitário, jornalístico, comercial), quanto como produto material que demanda certas estruturas sociais para sua fabricação (industrialização, política econômica, infraestrutura, divisão e especialização do trabalho). No entanto, não tanto por aquilo que dizem explicitamente as crônicas, quanto por aquilo que elas fazem, encarando efetivamente o livro e sua reunião e publicação, a saída artesanal, a saída inconsútil, consegue se constituir apenas como uma saída escapista – que revela muitas das mazelas e opressões em jogo, mas recai para uma saída aristocrática, senão anacrônica. O poeta-tipógrafo, como a ilha, serve como refúgio imaginário, como algo que é encenado, mas não como algo que é feito: a crônica não se constitui como ilha, ela está lá em meio aos jornais, aos livros, aos milhões de quilowatts de luz elétrica.

Bibliografia

ACHCAR, F. **A Rosa do povo e Claro enigma**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, T. W. **Noten zur Literatur**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

AGAMBEN, G. **Estâncias**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALI, M. S. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2006.

ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ANDRADE, C. D. **Poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

ANDRADE, C. D. **Seleção de prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ANDRADE, C. D. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ANDRADE, C. D. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ANDRADE, C. D. **Boitempo I**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ANDRADE, C. D. **O amor natural**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, C. D. **Conversa de livraria**. Porto Alegre: Age, 2000.

ANDRADE, C. D. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, C. D. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ANDRADE, C. D. **Uma pedra no meio do caminho**: biografia de um poema. São Paulo: IMS, 2010.

ANDRADE, C. D. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, C. D. **Passeios na ilha**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, C. D. **Carlos Drummond de Andrade**: Poesia 1930-1962: de Alguma poesia a Lição de coisas. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, C. D. **Contos de aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, C. D. **Fala, Amendoeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- ARRIGUCCI JR., D. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- ARRIGUCCI JR., D. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer**. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- BAPTISTA, A. B. Oficina irritada. **Inimigo rumor**, Rio de Janeiro, 2002.
- BARBOSA, J. A. Drummond e a poesia como conhecimento. In: WALTY, I. L. C.; CURY, M. Z. F. **Drummond**: poesia e experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 45-60.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BILAC, O.; GUIMARAENS, P. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BISCHOFF, B. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, J. L. Ulrica. In: BORGES, J. L. **O livro de areia**. Tradução de Lígia Morrone AVERBUCK. São Paulo: Globo, 1995. p. 25-30.
- BORGES, J. L. Os dois reis e os dois labirintos. In: BORGES, J. L. **O Aleph**. Tradução de Flávio José CARDOZO. São Paulo: Globo, 1997.
- BOSI, A. **Céu, inferno**. São Paulo: 34, 2003.
- CAMILO, V. **Drummond**: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMILO, V. A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo. **Revista USP**, março/maio 2002. 64-75.
- CAMPOS, H. **Galáxias**. 2ª. ed. São Paulo: 34, 2004.
- CAMPOS, H. Drummond, mestre de coisas. In: CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 93-122.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.

CATÁLOGOS DAS EDIÇÕES EM STOCK DA LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

COELHO, J.-F. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Belém: UFPA, 1973.

CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAS, A. F. (.). **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

DONNE, J. Meditation XVII. In: DONNE, J. **Devotions upon emergent occasions**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.

FEBVRE, L.; MARTIN, H.-J. **O aparecimento do livro**. São Paulo: UNESP, 1992.

FIORIN, J. L. **As Astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, M. **Raymond Roussel**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, M. O que é um autor. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos - Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. III, 2006. p. 264-298.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos - Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. III, 2006. p. 411-422.

FRAISTAT, N. (.). **Poems in their place**. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1986.

GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GLEDSON, J. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: EDUSP, 1985.

HANSEN, J. A. Drummond e o livro inútil. In: ANDRADE, C. D. D. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 251-279.

JARDIM, L. Ouro Preto - cidade abandonada. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 setembro 1949.

LAFETÁ, J. L. Leitura de "Campo de Flores. In: LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**. São Paulo: 34, 2004.

- LATOUR, B. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru: Edusc, 2002.
- LEITE, S. U. Drummond: musamatéria/ musa aérea. In: BRAYNER, S. (). **Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LIMA, L. C. **Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, L. C. A insistência da imitação. **Celeuma**, n. 2, 2013.
- MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MALLARMÉ, S. À venda. In: MALLARMÉ, S. **Divagações**. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 174-180.
- MARX, K. Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. In: MARX, K. **Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie**. Frankfurt; Berlim; Viena: Verlag Ullstein , v. I, 1973. p. 50-62.
- MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MERQUIOR, J. G. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MESCHONNIC, H. **Linguagem, ritmo e vida**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.
- MIRANDA, F. S. D. **Obras Completas: texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1942.
- NOVALIS. **Os hinos à noite**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- OEHLER, D. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São paulo: Companhia das Letras , 1999.
- PEREIRA, J. M. **José Olympio: o editor e sua casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- PROENÇA, M. C. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1997.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROWLAND, C. Cantiga de enganar. **Inimigo rumor**, Rio de Janeiro, 2002.
- RUBIM, G. Ser. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, 2002.
- SANT'ANNA, A. R. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia, 1972.
- SANT'ANNA, A. R. A flor, a vida, a poesia (prefácio). In: ANDRADE, C. D. D. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SILVA, A. M. **Diccionario de lingua portuguesa**. Rio de Janeiro: Fluminense, 1922.

- SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.
- SINISCALCHI, C. E. **Escuto o tempo fluindo: um estudo da obra Claro Enigma de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2001.
- SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Unicamp, 2010.
- SOARES, L. **Rua do Ouvidor 110: uma história da livraria José Olympio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- STERZI, E. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, R. **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 49-90.
- TEIXEIRA, J. **Drummond cordial**. São Paulo: Nankin, 2005.
- TELES, G. M. **Drummond: a estilística da repetição**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- VALÉRY, P. **Eupalinos ou o arquiteto**. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- VASCONCELLOS, C. M. **Poesias de Francisco de Sá de Miranda**. Halle: Max Niemeyer, 1889.
- VICTOR, F. Grupo editorial Record anuncia reestruturação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 Janeiro 2012.
- VICTOR, F. Luciana Villas Boas deixa Grupo Record. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 Janeiro 2012.
- VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ZULAR, R. **No limite do país fértil: os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896**. São Paulo: Tese de doutorado. FFLCH-USP, 2001.
- ZULAR, R. Uma visão performativa da crítica genética. **Revista de Letras**, jun./dez. 2007. 39-56.