

Memória, resistência e futuro: Tempo e fratura na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Nuno Brito

University of California-Santa Barbara

Resumo: Este artigo incide sobre o conceito de resistência na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Na primeira secção, “Tempo e Resistência”, é estudada a forma como estes dois conceitos se articulam e se manifestam na sua criação. Para isso é prestada especial atenção às ideias de memória, esperança e impureza. Na segunda secção, “Verticalidade”, é estudada a presença da ideia de verticalidade e aprofundamento inerente à sua criação e a forma como esta se afirma como um posicionamento central da sua perspectiva e visão do mundo. Para isso é dado especial destaque ao poema “(In)memória” da coletânea *Boitempo* (1968).

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Memória; Resistência; Tempo.

No fundo somos tão, tão felizes, pois não há uma forma única de entrar em contato com a vida, há inclusive as formas negativas! Inclusive as dolorosas, inclusive as quase impossíveis—e tudo isso, tudo isso antes de morrer, tudo isso mesmo enquanto estamos acordados! —Clarice Lispector

Introdução

No seu livro *Literatura e Resistência* (2002), Alfredo Bosi afirma:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto social e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (Bosi 134)

Dialogando com esta aceção, e em contacto, neste caso, com o género poético, interessa-nos o *pôr em crise* que o ato de resistência implica. Resistir é fazer estremecer todo o instituído, dissolver o sólido e tornar fluido e plural qualquer sentido único, qualquer plano unidimensional. O conceito de resistência está irremediavelmente ligado, duplamente ao de risco. Resistir é correr um risco, enfrentar um risco, procurando manter uma posição de verticalidade. Mas resistir é também traçar um risco, esboçar uma rota, um percurso, um caminho. Esse risco, como a dupla-aceção da palavra indica não é uma linha reta, é um

esboço, uma aproximação (muitas vezes pelo erro). Interessa-nos, para a poesia de Carlos Drummond de Andrade, o desvio e o paradoxo face à afirmação categórica. O nascimento do questionamento. A resistência como um processo empático face à desistência, ou à hipersimplificação, como um processo criativo incessante que desestabiliza a ideia de pureza e que o mostra como perigoso naquilo que ele tem de forma mais simplificada.

Este tema vai ser tratado, juntamente com o de tempo e memória na primeira secção do artigo, “Tempo e Resistência”. Na segunda parte, “Verticalidade” serão abordadas as formas como a poesia de Carlos Drummond de Andrade se conectam a uma ideia de aprofundamento, a uma condição de verticalidade, para isso os textos de Drummond serão estudados lado a lado com outras obras literárias em diálogo com a crítica e a teoria.

O objetivo do artigo é articular a manifestação destes diferentes conceitos na poética de Drummond e a forma como eles dialogam entre si. Pretende-se que, de uma forma humilde, o texto permita algumas aproximações ao estudo da ideia de resistência na obra de Drummond através de uma leitura atenta da sua poesia.

Tempo e Resistência

O futuro em Drummond estabelece-se como um projeto programático que não é quase nunca mencionado diretamente, apresentando-se disfarçado sobre o uso do imperativo afirmativo ou negativo, como em “procura da poesia”, “Segredo”, “Sossega o amor”, ou de outra forma em “José”. O desdobramento do Eu serve o propósito de indicar um plano ou programa a seguir ou a evitar. O uso do futuro simples é quase inexistente na criação poética de Carlos Drummond de Andrade. Das poucas vezes que ele é usado serve precisamente a intenção de afirmar que o futuro não será tema: “Não serei o poeta de um mundo caduco. / Também não cantarei o mundo futuro” (Andrade 80). É no presente que o poeta (re)afirma o seu tempo e se solidariza com outro. Pela absolutização do presente Drummond procura humanizar o discurso poético; mas se a recusa em usar o futuro é deliberada e direta, a relação com o passado torna-se mais complexa e fluida: emergindo e transbordando a sua força no presente, o passado afirma-se sob o signo de um excesso, de uma memória excessiva, ele serve o mesmo propósito de humanizar e conferir um chão comum. Sob essa perspectiva é importante atentar o que nos diz Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, defesa do atrito* (2012):

O poema anuncia—ele é aparição do outro que se deixa pressentir no instante—súbito, inesperado. Aparição que, segundo Adorno, corresponde ao ‘estremecimento de terror do mundo primitivo’, o que é um modo de dizer que introduz a memória excessiva, a de uma insuficiência da linguagem. (...)

Como memória excessiva, essa energia dissonante nem é relação com um indizível exterior à linguagem, nem corresponde a um dizer enquanto revelação. Ela apresenta-se simplesmente como a falha de um anterior à linguagem (um Deus, uma Natureza, uma Voz) que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar—isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema. (Lopes 59)

Como memória excessiva o passado afirma-se, muitas das vezes, como o próprio tecido da matéria poética assumindo-se como uma força viva e revitalizadora do presente. Por outro lado, da ausência do futuro, Drummond tece um programa, concordante com o seu tempo, como nos afirma, em *Grammars of Creation*, George Steiner: “The twentieth century has put in doubt the theological, the philosophical, and the political-material insurance for hope. It queries the rationale and credibility of future tenses. It makes understandable the statement that ‘there is abundance of hope, but none for us’ (Franz Kafka)” (9). Drummond procura ressignificar o conceito de esperança, enquanto uma força criadora, que não pode mais passar por uma ideia estática. Nesse sentido, a esperança é um olhar revitalizador e um ato de transformação, um gesto de resistência inseparável da própria criação poética.

É na resistência face ao absurdo que o poema nasce como um gesto de humanização, de criação de relações, um ato de crescimento que se opõe a qualquer desistência (“Não se mate”, “a vida é uma ordem”): a esperança é em si uma ordem reguladora contra qualquer mistificação e idealização, talvez por isso, em contacto com Steiner, o futuro se tenha afastado da sintaxe do século XX:

The utopian, messianic, positivist-meliorist “futures” presumed, blueprinted in the Western legacy from Plato to Lenin, from the Prophets, to Leibniz, may no longer be available to our syntax. We now look back at them. They are monuments for remembrance, as obstinately haunting as Easter Island stone faces, on the journey into our outset. We now remember the futures that were. (15)

Interessa a Drummond definitivamente encontrar esses tempos futuros contidos no passado como uma esperança que se volta a tornar presente (manifestação viva): “Você deve calar urgentemente / as lembranças de menino. / Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino” (882).

A esperança afirma-se assim como um rompimento e um estremeamento, algo que cresce invariavelmente num fundo opressor, (a flor e a náusea), para que essa humanização tome lugar é necessário repensar o seu conceito, e

para isso continuar a escrever torna-se um imperativo indissociável de um ato revolucionário de resistência, doutra forma Drummond poderia ter afirmado como Günter Grass na sua conferência de 1990, “Apesar de o meu discurso ter de chegar a um ponto final, não se pode prometer um fim a escrever depois de Auschwitz, a menos que o género humano desista de si próprio” (Grass 52). Contra essa desistência a poesia afirma-se como uma resistência, um manter-se de pé, elemento de verticalidade tão celebrada na sua poesia. Face à reflexão de Adorno, Drummond afirma como Günter Grass uma esperança que tem de ser recodificada continuamente, para não cair num conceito vazio, tão estanque ou ausente como a ideia de futuro na sua poesia. É desta humanização do discurso que nasce todo o apelo à vida na sua criação. Apelo que é em si um respeito (um manter de posição), que não despreza as manchas e o impuro, que os vê como um atrito necessário. Compromisso, respeito e apelo que é, em si, uma chamada à resistência e ao estremecimento. É importante lembrar aqui uma passagem do conto “O cão de Hitler” de Günter Grass:

Era uma vez uma menina que se chamava Tulla e tinha uma testa pura de criança. Mas nada é puro. Nem a neve é pura. Nenhuma virgem é pura. Mesmo o porco não é puro. O diabo nunca é totalmente puro. Nenhum tom sobe puro. Todos os violinos o sabem. Todas as estrelas o tilintam. Todas as facas o descascam: nem a batata é pura: tem olhos, têm de ser vazados.

Mas e o sal? O sal é puro! Nada, nem o sal é puro. Deixa resíduo. Que resíduo é que fica? Pode-se lavar. Nada se pode lavar até à pureza. Mas as matérias-primas: puras? São estéreis, mas não puras. A ideia, essa permanece pura. Mesmo no princípio não é pura. Jesus Cristo não é puro. Marx e Engels não são puros. A cinza não é pura. E a hóstia não é pura. Nenhum pensamento se mantém puro. Nem a arte floresce pura. E o sol tem manchas. Todos os génios menstruam. No sofrimento nada o riso. Sentado no fundo do bramido está o silêncio. Nos ângulos encostam-se arcos.—Mas o círculo, esse é puro!

Nenhum círculo se fecha puro. Porque se o círculo é puro, então também a neve é pura, a virgem, os porcos, Jesus Cristo, Marx e Engels, cinza leve, todas as dores, o riso, à esquerda o bramido, à direita o silêncio, os pensamentos imaculados, as oblatas não sangram mais e os génios deixam de ter fluxo, todos os ângulos são ângulos puros, os arcos devotos fechariam círculos; puro e humano, porco, salgado, diabólico, cristão, marxista, sorrindo, bramando, ruminando, fazendo silêncios, sagrado, redondo puro anguloso. E os ossos montes brancos que há pouco foram postos em camadas, cresceriam puros sem gralhas: esplendor da pirâmide. Mas as gralhas, que não são puras, já ontem rangiam por falta de óleo: nada é puro, nenhum círculo, nenhum osso. E os montes construídos para empilhar a pureza, vão derreter, cozer

ferver, para fazer sabão, puro e barato; mas mesmo o sabão não lava até à pureza. (Grass 38-40)

Contra uma pureza homogénea o poema de Drummond afirma a necessidade de olhar o resíduo, o atrito e a diferença, afirmando como Grass que a pureza enquanto conceito reflexionado no século XX é perigosa e desumana, nada mais desumano que o *imaculado*, ou doutra forma, nada mais artificial. Observar e celebrar as manchas é agora uma urgência poética (o sol tem manchas, a vida toda tem manchas), humanizar o discurso através do resíduo é um imperativo. É de salientar como a técnica de diálogo e de refutação no texto de Günter Grass é naturalmente preferida por Drummond, contra um discurso plano e unidirecional, a poesia de Drummond impõe a visão do outro, a fratura e a expansão. Humanizar o discurso é torná-lo plural, incongruente com a nossa própria visão (naquilo que ela possa ter de pura), de uma só (e uma só) coisa. Reflexionando sobre isso mesmo, doutra forma nos diz Edward Said: “nada é puramente uma coisa” (Said 336). Também como Herberto Helder, Drummond nos poderia afirmar: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa” (Helder 109).

A confluência de vozes que acode ao texto de Drummond é disso um reflexo que nos mostra o tecido do texto como uma construção contínua, contra o fechamento e contra a determinação categorizável, mostrando-nos como Gonçalo M. Tavares que a pureza na linguagem é artificial: “Não existe a acção de tornar híbrido um texto. Um texto é naturalmente híbrido. A linguagem mistura espontaneamente. Ficção é ensaio, ensaio é ficção. Apenas existe o acto de impedir o híbrido na linguagem. A pureza na linguagem é artificial” (Tavares 43). O texto de Drummond é híbrido na sua confluência de vozes, no seu diálogo com outros géneros e na contínua experimentação formal, mostrando-nos um caminho mais intenso e plural, um olhar longo e um mapa mais eficaz.

Em Drummond o destino é menos importante que a intensidade com que o caminho (e através dele o texto) é percorrido. O caminho é por isso mais longo. Em detrimento de uma legenda clara, gera-se uma intensidade particular que adensa e conecta mais vividamente as diferentes secções do poema. A revolução e subversão do texto parte da contínua negação, contraposição e diálogo, da confluência de vozes no interior do sujeito, do desdobramento do Eu. Contra a pureza e o homogéneo o poema de Drummond procura abarcar a diversidade e complexidade do mundo, impondo uma desconstrução lógica e uma subversão. O poema de Drummond é nesse aspecto revolucionário, nas dimensões que Julia Kristeva nos afirma:

So within this saturated if not already closed socio-symbolic order, poetry—more precisely, poetic language—reminds us of its eternal function: to introduce through the symbolic that which works on, moves through, and

threatens it. The theory of the unconscious seeks the very thing that poetic language practices within and against the social order: the ultimate means of its transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution. (80)

A subversão é desde logo feita a partir do interior da linguagem, vem de dentro, aproxima-se, por isso mesmo, a uma implosão, que derruba as estruturas de um edifício a partir da dinamite que está no seu interior. O poema de Drummond subverte a ordem lógica de um discurso programado, subverte os conceitos de pureza e utilidade, subverte a noção de mercadoria, de significado, de importância, de futuro e de esperança, subverte o significado da palavra a partir do seu interior, utilizando os conceitos para os desconstruir, usando o edifício para o fazer ruir e reconstruir de novas possibilidades rítmico-sugestivas, utiliza o futuro para dizer que ele não será matéria, num apelo à vida e numa resistência que tem que repensar e reposicionar continuamente as formas pelas quais o texto se apresenta formalmente. Procurando em muitos momentos desmistificar o discurso, aliviando a linguagem, o estilo e a forma através do humor e da perspectiva do chão. O poeta português Alexandre O'Neill reflexionando sobre a sua poesia fala-nos da expressão francesa *dégonfler*, que traduz por *desimportantizar*, ação que nos parece importante enquanto mecanismo que Drummond procura por vezes conferir estilisticamente ao texto:

Que quis eu da poesia? Que quis ela de mim?

Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*.

Em português, traduzi-la-ia por *desimportantizar*, ou em certos momentos, por aliviar, aliviar os outros, e a mim primeiro, da importância que julgamos ter.

Só aliviados podemos tirar o ombro da ombreira e partir fraternalmente, ombro a ombro, para melhores dias, que o mesmo é dizer, para dias mais verdadeiros. (7)

Aliviar um peso, o peso desde logo do transcendente, o peso do futuro, ou o peso do passado naquilo que ele tem de caduco ou de *passado puro*, aliviar o nosso próprio peso e a nossa densidade, impor uma nova vibração. Interessa mais a esta construção poética o entulho do prédio derrubado que os “monumentos erguidos à verdade” (Andrade 303), o pó que se encontra atrás dos móveis, o resíduo e os despojos em detrimento das coisas acabadas e inalteradas. As enumerações anafóricas de objetos presentes em poemas como “Resíduo”

mostram uma vitalidade do mundo exterior em que a realidade mostra a sua face mais frágil e perecível, Drummond mostra-nos continuamente um exercício de continuidade que os objetos partilham entre si, dando-nos permanentemente a ver, contacto com Herberto Helder: “As coisas que são uma só no plural dos nomes” (Helder 86). É por isso necessário dizer esse excesso de vitalidade, nomear tudo com força, para em tudo poder vislumbrar, através do ato poético, uma unidade, o poema é aquele espaço múltiplo que permite vislumbrar “a ligação subterrânea entre homens e coisas” (Andrade 212), o todo orgânico de que nos fala, em forma de arte poética, o texto “versos à boca da noite”: “Que confusão de coisas ao crepúsculo! / Que riqueza! Sem préstimo, é verdade / Bom seria captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível” (Andrade 194). Esse todo procurado na pluralidade dos nomes e das coisas aproxima-se à “inteligência do universo / comprada em sal, em rugas e cabelo” (Andrade 194), com que termina o poema. Movimento de procura e de repulsa que mostra um paradoxo vital na criação de Drummond. A “pesquisa ardente” de “A máquina do mundo” leva a um estado de repulsa face à compreensão totalizante que nos mostra a preponderância do processo e do caminho em detrimento do resultado e do destino.

Verticalidade

O caminho é longo e o olhar prolongado num respeito humilde à plural manifestação da vida, como escreve Drummond a João Cabral de Melo Neto em carta de 17 de Janeiro de 1942: “o essencial mesmo é viver e acreditar na força formidável da vida, que é nosso alimento e nosso material de trabalho” (Andrade 175). Vida que para ser contemplada e agradecida na sua mutabilidade e movimento tem de ser também vislumbrada na sua interrupção súbita: é importante notar aqui o valor que Eduardo Sterzi conferiu ao esquema narrativo da interrupção presente em diferentes etapas da sua poesia:

Este esquema pode ser descrito de forma simples: um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto. As consequências desse encontro nel mezzo del cammin, diferem de poema para poema, conforme a natureza particular de cada objeto e a caracterização singular do sujeito em cada uma das suas aparições. (Sterzi 49)

Esse é o caso de “No meio do caminho”, mas também de “Aporo” ou “A máquina do mundo”, a interrupção figura na poesia de Drummond como um atrito que faz repensar o tempo e o espaço em toda a sua unidade. Momento de epifania e de desaceleração que permite uma visão mais profunda e englobante

do mundo. O tema da mineração é um desses exemplos de busca de profundidade e de interrupção, num paralelismo com uma imagem tão vital para a poesia como a do poeta Seamus Heaney em “Digging”, podemos também afirmar que em Drummond o ato de escrita surge em paralelismo com a escavação, com a mineração, com a procura de ir ao fundo, de penetrar (surdamente) na natureza da palavra, do ser, com o aprofundamento naquilo que constitui o ser-se um humano, o estar a caminho: uma razão, uma dúvida. A interrupção de um estado de horizontalidade em detrimento de um ir ao fundo, de uma presença a prumo:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down

.....
The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it. (Heaney 3)

Tal como em “mineração do outro”, escrever é ir ao fundo, trazer à superfície, iniciar um ofício de procura. A caneta e a enxada confundem-se nas suas funções e na sua escrita, ambas vão além da superfície, o poema permite chegar mais perto (mais fundo): “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave?” (Andrade 118), sob a face neutra (a denotação e o estado de dicionário, liso), esconde-se a pluralidade da conotação, as dobras, a plurissignificação: as mil faces secretas acedidas através de um aprofundamento, de um esforço radical, experiência de verticalidade, de penetração, ou em contacto com “Versos à boca da noite”, de mergulho e de fusão.

Se na sua fase inicial, a poesia de Carlos Drummond de Andrade reflete uma visão fragmentada da realidade, sobretudo em *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), elemento que se radicaliza em *A Rosa do Povo* (1945), de *Claro Enigma* (1951) a *Boitempo* (1968) o mundo ganha mais organicidade. Se em *A Rosa do Povo*, Drummond afirma: “Hoje estou só, Nenhum menino salta / da

minha vida para restaurá-la” (Andrade 192), no poema “Intimação” de *Boitempo*, afirma: “Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino” (Andrade 882). Nas obras finais a híper-referencialidade de elementos exteriores diminui assim como as enumerações caóticas, gera-se um movimento do exterior para o interior, da superfície para o fundo. Desta maior organicidade e unidade é sintomático o poema “(In)Memória”, segundo poema de *Boitempo* (1968):

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio. (Andrade 882)

A nível formal, o uso de três estrofes permite uma maior sugestão de completude e de conclusão: a primeira estrofe põe em diálogo, de forma cruzada, os campos lexicais do fragmento, (os cacos e os hiatos) e o do vazio ou lacunar (buracos, vácuos, elipses), as duas redes tecem entre si a imagem de uma falta e descompensação, de um mundo quebrado que falta preencher, de uma *falta que ama*. Toda essa descompensação fragmentária é continuamente articulada e desfeita, “faz-se, desfaz-se, faz-se”, constituindo em si um mapa do real, “*um resumo do existido*”, o sentido de todo afirma-se como perene mas também como construção e aperfeiçoamento de uma imagem do próprio Eu: “Apura-se o retrato / na mesma transparência”. Na terceira estrofe, a tensão inicial dilui-se mostrando o momento em que todas as experiências vitais fragmentárias são *moídas no almofariz do ouro*. O verbo moer sugere um ato de trituração, mas também de perda de densidade, o ato de fazer em pó inerente também à própria dissolução que é o esquecimento. É através do próprio esquecimento que esta

poética confere às memórias fragmentárias um sentido de organicidade, sentido vivamente presente numa das unidades poéticas de *Boitempo: Esquecer para lembrar*. Com o esquecimento gera-se um ato de libertação, de abrandamento e de alívio, que permite o deixar pelo caminho os cacos, completar os buracos, os vácuos, as elipses. O esquecimento como ato voluntário permite a libertação da memória excessiva, e está por isso vinculado ao próprio ato de libertação da escrita do poema. Escrever é libertar e resistir. Dialogando com outro poema de *Boitempo*, o ato de esquecimento permite reagrupar, reordenar, a “coleção de cacos” iniciada na infância, procurada na terra, coleção que implica, no fluxo da vida, a doença e a violência: “a coleção e seu sinal de sangue; a coleção e seu risco de tétano” (Andrade 974). Também neste poema há um olhar para o chão que o atravessa do início ao fim; em detrimento de uma procura horizontal, inicia-se uma busca vertical: “Já não coleciono selos. O mundo me inquietiza. / Tem países demais, geografias demais” [...] “Agora coleciono cacos de louça / quebrada há muito tempo.” “Desenterrados—faço questão—da horta” (Andrade 974). Através do ato de desenterrar, o chão confere unidade, os cacos esparsos e ocultos na terra são trazidos à superfície, desentranhados, formam agora uma coleção atesourada.

De outra forma nos parece dizer Drummond que a memória individual se confunde com a memória da terra, que entre as duas, e através da infância, se gera um ato de consonância. O ato infantil de atesourar e de fazer coleções passa também pela criação de um vínculo, de uma conexão com a terra, na sua origem a palavra *brincar* deriva do étimo latino *vinculum* (laço, ligação), que por sua vez provém do verbo “vincire” (prender, seduzir, encantar). Quando brinca a criança estabelece vínculos com o outro e com o mundo, inicia um conjunto de representações, de vínculos, doutra forma nos diz Mia Couto, brincar “é a gênese do que podemos dizer criação artística” (1039). Não é tanto o brinquedo como objeto acabado que interessa à criança, mas a transformação do mundo em brincadeira, o devir-jogo do mundo, a sua metamorfose. A brincadeira confere ao mundo um sentido de restauração e renascimento, através de uma relação *sacralizada* com o tempo, que os adultos tentam organizar logicamente, como no poema “Brincar na rua”: “Tarde? / O dia dura menos que um dia. / O corpo ainda não parou de brincar / e já tarde estão chamando da janela: É tarde” (Andrade 939). Para a criança, o chão confere unidade, o ato de enterrar e desenterrar é por isso mesmo a possibilidade de um encontro vital. Gesto que a poesia de Drummond recupera através da memória, da recordação do jogo, mas também na constante recorrência do movimento vertical tão radicalmente presente na sua poesia. Trata-se de caminhar entre cacos, fragmentos, vazios, o mundo adulto, de uma unidade perdida. Aquilo que Drummond nos afirma num exercício radical é que o jogo pode ser repostado e que no fim, só ele faz sentido, enquanto caminhar-vínculo e enquanto compromisso ininterrupto. Doutra forma nos diria Emil Cioran:

O homem ama a tensão, o caminhar perpétuo: para onde caminhará no interior da perfeição? Inapto para o eterno presente, receia além disso a sua monotonia, escolho onde embate o paraíso na sua dupla forma: religiosa e utópica. A história não seria, em última instância, o resultado do nosso medo do tédio, desse medo que nos fará sempre saborear o condimento e a novidade do desastre, e preferir não importa que desgraça à estagnação? (Cioran 130)

Contra uma visão parcial de perfeição é necessário caminhar, escrever, revitalizar, tendo consciência de uma aprendizagem e de um fazer-se contínuo, como resumiria Paul Éluard: “O amor é o homem inacabado” (Éluard 24), ou Laís de Aquino “viver—eis a fissura / é estar inacabado até o fim”.¹ Os dois poetas mostram-nas esta condição como uma ultrapassagem indissociável da condição humana, uma negação de toda a catalogação, do estanque e do estéril: marca vital do dizer poético de Drummond.

Como “falta que ama”, o caminho é poroso, carregado de sentidos e de memórias. O dizer poético de Drummond procura preencher com vida, completar, resistir: “Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição” (Sant’Anna 190). O termo “desistência” aparece-nos na poesia de Drummond vinculado ao que se encontra irremovivelmente afastado, ao que vem de fora, como a máquina do mundo ou a coleção de sêlos de todos os países, que nos aparece em “Coleção de cacos”, de uma apreensão totalizante de um todo exterior, que se dá enquanto busca mas não enquanto conclusão. Nesse sentido duas forças convergem continuamente na sua criação, uma centrípeta e uma centrífuga, uma de recolha e uma de expansão, uma em direção ao centro e outra de permanente explosão face ao exterior, a desistência nunca é total, sobre o seu conceito encontra-se uma corda em tensão, onde implodem sentidos adversos, como de outra forma sobre qualquer conceito usado por Drummond. António Carlos Secchin observou com detalhe esses dois movimentos no seu ensaio “Drummond: Infância e literatura”, observando a eclosão dos movimentos centrípeta e centrífuga nos dois primeiros poemas publicados em livro pelo poeta: “Poema de Sete faces” e “Infância”, de *Alguma Poesia* (1930). Se em “Poema de Sete Faces” se diz, “Mundo mundo, vasto mundo / mais vasto é meu coração” (5), no poema seguinte, dá-se um movimento de recolha em direção ao tempo mítico da infância, movimento em direção à terra. A tensão é nesse sentido total:

Podemos, ao longo da trajetória de Drummond, acompanhar esses sucessivos movimentos de sístoles e diástoles, de expansões e retrações. Num determinado momento, vai predominando o cidadão com o sentimento do

mundo e, logo após, teremos um fazendeiro do ar, recolhendo-se em seus mais íntimos recessos. (Secchin 36)

A um tempo da “doxa”, da opinião e da crença comum, Drummond impõe a força e coesão do “paradoxo”: a contestação, o contra-argumento, que é erguido no interior da própria reflexão, impondo o diálogo a confluência de vozes e o desdobramento, o tempo, diz-nos Drummond, não é mais de verdades feitas, de movimentos únicos e unidirecionais. O paradoxo impõe-se como uma consonância com o tempo, elemento propiciador de diálogo intertextual contínuo no interior da própria obra. Um diálogo físico e agitado, feito de retornos, de alçapões, de passagens secretas, mapas com legendas pouco claras, mas mapas vivos, movediços, que mostram um caminho mais longo. O corpo do texto de Drummond é atravessado continuamente por diferentes velocidades e direções que desestabilizam qualquer interpretação rápida, superficial e homogênea.

Em contacto com Martin Heidegger, nada mais adequado ao estar no mundo e na criação de Drummond que aquilo que nos diz em *Caminhos da Floresta* (1950): “Os poetas são, entre os mortais, aqueles que cantando solenemente o deus do vinho, pressentem as pegadas dos deuses errantes, não se desviam delas, e traçam para os mortais, seus irmãos, o caminho do desvio” (Heidegger 326). De certa forma, contra a pretensão desta afirmação, Drummond afirma a precibibilidade da sua condição, de ser humano entre humanos, de uma condição partilhável e humilde, mas de um ser que incorpora constantemente o desvio, um estar a caminho entre seres humanos e utensílios humanos: “Não me leias se buscas / flamantes novidades / ou sopro de Camões. / Aquilo que revelo / e o mais que segue oculto / em vítreos alçapões / são notícias humanas, / simples estar-no-mundo (Andrade 3), desvio indissociável do próprio prazer da escrita, da sua fluidez e fruição: “E nada resta, mesmo do que escreves / e te forçou ao exílio das palavras, / senão contentamento de escrever” (Andrade 248). Sobre este prazer físico diz-nos Camus: “Escrevo como nado, porque o meu corpo assim o exige” (Camus 87). Exigência (corpórea e concreta) que Drummond nos afirma continuamente como uma força gravitacional da sua escrita. Exigência que nos afirma através da negação, do questionamento, do mergulho, do paradoxo e da aporia; da ressignificação contínua, da exigência para com o tempo, para com os seres humanos, para com o mundo e para com a linguagem, exigência (física) para com a poesia e para com o ser, exigência para com a vida, para com uma concordância, para com a multiplicidade, para com o outro, para com o sentido e a sua destruição, para com a revitalização de qualquer conhecimento feito, exigência para com a humanidade, para com aquilo que nela há de ultrapassagem e de ausência absoluta de uma condição.

Doutra forma, Drummond nos diz que não há uma condição dentro do humano, mas sim um tornar-se humano a cada instante, uma ultrapassagem contínua de toda e qualquer catalogação, ultrapassagem que nos mostra a

mesma aceção que o conceito detinha na Antiguidade Clássica. Na Grécia Antiga, humanidade era um verbo. Drummond reivindica essa mesma aceção para a sua visão de ser individual e de espécie, ser a caminho, ser em construção e destruição, ser em contínua metamorfose, que não pode ser definido ou compartimentado, ser que não se pode limitar. Drummond afirma, através da sua poesia, uma exigência para com a humanidade como verbo, um compromisso com a vida, com o mundo, com o outro. Compromisso, abalável e perecível, perene, com o ser, mas um compromisso de resistência, de exigência, de afirmação, uma exigência imperativa e absoluta do corpo naquilo que ele tem de transcendência. De ser total. Como em “Missão do corpo”:

Salve, meu corpo, minha estrutura de viver
e de cumprir os ritos do existir!
Amo tuas imperfeições e maravilhas,
amo-as com gratidão, pena e raiva intercadentes.
Em ti me sinto dividido, campo de batalha
sem vitória para nenhum lado
e sofro e sou feliz
na medida do que acaso me ofereças.

Será mesmo acaso,
será lei divina ou dragonária
que me parte e reparte em pedacinhos?
Meu corpo, minha dor,
Meu prazer e transcendência,
És afinal meu ser inteiro e único. (1419)

Na fase final da sua criação, Drummond apresenta-nos um corpo liberto de toda a idealidade que possa haver na ideia de alma, o corpo é apresentado como um ser completo, independente e vital em si, uma estrutura de viver totalizante na absorção da realidade. Ele configura-se como um espaço cosmificado onde o mundo ressoa e se faz sentir, com as suas “impurezas e maravilhas”, a experiência metafísica e transcendente é apresentada, nesta fase, como indissociável da sua genética e do seu tecido físico, da sua escala humana. Escala que no poema se mostra como uma imanência, enquanto completude o corpo une o humano e o divino na sua própria materialidade e concreção “és afinal meu ser inteiro e único”, despolarizando e unindo as ideias de corpo e espírito, o poema sugere também o mesmo ato de *desimportantizar* ao desconstruir estes dois conceitos.

Este é também um corpo construído poeticamente, através da linguagem e da experiência, tecido, juntamente com a criação da imagem do mundo; indissociável dela dá-se uma criação dupla. No seu livro “El hacedor”, Jorge Luis

Borges cria uma imagem que é vital para entender esta construção em Carlos Drummond de Andrade:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espaço con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahias, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (94)

Criação dupla: escrevendo o mundo, Drummond escreve-se a si próprio, num exercício de mapeamento e criação que destabiliza as noções de interior e exterior, que repensa a noção de limite e determinação. A autocaracterização em Drummond é, por isso, indissociável de uma imagem do mundo. A intensidade da sua poética parte dessa criação dupla. A tarefa de desenhar o mundo é também a tarefa de se recriar a si próprio num contínuo cruzamento de forças, vozes, opostos, estilos e densidades que chocam, que se fragmentam, que se diluem, mas que tecem e constituem uma obra profunda e plural, amplamente dialogante com o tempo e com a tradição, constantemente atual, cruzando os nossos tecidos, os nossos muros e os nossos medos, obra extraordinariamente dialogante com a condição humana, com a sua história, mas também com a sua possibilidade, com o seu tornar-se sempre, e a todo momento, outro.

Obras citadas

- Andrade, Carlos Drummond de, et al. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Nova Fronteira, 2001.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Nova Aguilar, 2004.
- Aquino, Laís de. “Reiteraões sobre um tema.” *Palavra comum*, 10 Janeiro 2020, <http://palavracomum.com/10-poemas-de-lais-aruna-aquino/>
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Alianza, 1997.
- Bosi, Alfredo. *Literatura e resistência*. Companhia das Letras, 2002.
- Camus, Albert. *Diário de viagem*. Record, 1978.
- Castelli, Chantal, et al. *Drummond revisitado*. Universidade de São Marcos, 2002.
- Cioran, E. M. *História e utopia*. Letra Livre, 2014.
- Couto, Mia. *O universo num grão de areia*. Caminho, 2019.
- Éluard, Paul. *Algumas das palavras*. Dom Quixote, 1977.
- Grass, Günter. *Escrever depois de Auschwitz*. Dom Quixote, 2008.
- Heaney, Seamus. *Poems: 1965-1975*. Straus and Giroux, 1986.
- Helder, Herberto. *Poemas completos*. Porto Editora, 2014.
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Nova Fronteira, 1989.
- Lopes, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Chão da Feira, 2012.
- O’Neill, Alexandre. *Entre a cortina e a vidraça*. Estudios cor, 1972.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, 1984.

- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1994.
- Sant'anna, Affonso Romano de. *Drummond: O gauche no tempo*. Lia Editor, 1992.
- Secchin, António Carlos, et al. *Leituras de Drummond*. Universidade de Caxias do Sul, 2002.
- Steiner, George. *Grammars of Creation: Originating in the Gifford Lectures for 1990*. University Press, 2001.
- Tavares, Gonçalo M. *Breves notas sobre Literatura-Bloom*. Relógio D'Água, 2018.