

## **O elefante, o móbile e outros elementos para uma indumentária do convívio**

Mônica Genelhu Fagundes<sup>1</sup>

### **móbile**

Passamanarias de arame, papel  
e luz, que recobri com a pele,

onde instalei meus ossos desatados percutindo  
no vento, está lá

o arabesco,  
sem arrimo, pingando um tempo estacionário entre

palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo  
ao fundo, o cinema. Seu movimento

hesita, esgrima, cigarra, urina, é-não-é,  
flores da ferrugem, palavras fáceis e cento

e um dentes ameaçando carros e coisas  
elétricas, edifícios em fila, famílias. Fiz

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada – UFRJ; professora de Literatura Brasileira no Centro Universitário Geraldo di Biase (UGB – Volta Redonda / RJ).

o que tinha de ser. Ficou lá, inútil, ardendo  
sobre o trânsito,

o móbile  
gigante que seus olhos não viram,

que seus olhos não quiseram,  
que seus olhos não e não.

Ficou lá, inútil, adiado  
sobre o domingo,

o monstro  
que seus cuidados não souberam,

que seu medo não quis,  
que nem ao menos.

Está lá, inútil, ardil desativado,  
sobre nada,

lixo,  
lixo,

mas, esteja certo disto, tinha o tamanho  
certo de nos vestirmos com ele, para,

dentro dele, suspensos,  
descansarmos na palma um do outro, acredite,

era lindo, era fácil,  
era puro.

Lemos o "móbile" de Eucanaã Ferraz (2008, p. 76-9) e nos lembramos d' "O elefante" de Drummond (Andrade, 1988, p. 129-30):

Fabrico um elefante  
de meus poucos recursos.  
Um tanto de madeira  
tirado a velhos móveis

Mostra com elegância  
sua mínima vida,  
e não há na cidade  
alma que se disponha

talvez lhe dê apoio.  
E o encho de algodão,  
de paina, de doçura.  
A cola vai fixar  
suas orelhas pensas.  
A tromba se enovela,  
é a parte mais feliz  
de sua arquitetura.  
Mas há também as presas,  
dessa matéria pura  
que não sei figurar.  
Tão alva essa riqueza  
a espojar-se nos circos  
sem perda ou corrupção.  
E há por fim os olhos,  
onde se deposita  
a parte do elefante  
mais fluida e permanente,  
alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante  
pronto para sair  
à procura de amigos  
num mundo enfasiado  
que já não crê nos bichos  
e duvida das coisas.  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa  
as formas naturais.

Vai o meu elefante  
pela rua povoada,  
mas não o querem ver  
nem mesmo para rir

a recolher em si  
desse corpo sensível  
a fugitiva imagem,  
o passo desastrado  
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres  
e situações patéticas,  
de encontros ao luar  
no mais profundo oceano,  
sob a raiz das árvores  
ou no seio das conchas,  
de luzes que não cegam  
e brilham através  
dos troncos mais espessos,  
esse passo que vai  
sem esmagar as plantas  
no campo de batalha,  
à procura de sítios,  
segredos, episódios  
não contados em livro,  
de que apenas o vento,  
as folhas, a formiga  
reconhecem o talhe,  
mas que os homens ignoram,  
pois só ousam mostrar-se  
sob a paz das cortinas  
à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite  
volta meu elefante,  
mas volta fatigado,  
as patas vacilantes  
se desmancham no pó.  
Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos  
eu e meu elefante  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,

da cauda que ameaça  
deixá-lo ir sozinho.  
É todo graça, embora  
as pernas não ajudem  
e seu ventre balofo  
se arrisque a desabar  
ao mais leve empurrão.

caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.

A relação entre os poemas se sustenta, a princípio, pela correspondência dos núcleos de sentido que formam o enredo, apresentado em tom de testemunho, que constitui a narrativa alegórica de cada um deles: a fabricação de um artefato (ou artifício) que tem íntima ligação, orgânica mesmo, com o eu-lírico (ou o poeta, nos dois casos será melhor dizer); a relação, por outro lado, desajustada desse objeto construído com o espaço da cidade e sua corajosa exposição a ele; o desfecho frustrado, a rejeição desse projeto em que tanto se havia investido, e que se revela então não apenas móbile ou elefante, mas o próprio poema. A partir daí, não é difícil perceber que o poema de Eucanaã se constitui, como se constituíra o de Drummond, já muitos o disseram<sup>2</sup>, como uma reflexão sobre a poesia, mais especificamente sobre o estatuto da lírica moderna, que se articula, problemática e dialeticamente, entre dois polos: a consciência do exílio e a busca (constantemente fracassada) do convívio.

Encontramos, assim, no “móbile” de Eucanaã, o que Antoine Compagnon (1996, p. 19) chamou *elementos de acomodação, lugares de reconhecimento*, e o poema se torna legível para nós a partir dessas *marcas de leitura*, que têm “O elefante” de Drummond como referência. Não que o poema de Eucanaã diga o mesmo que diz aquele de Drummond, como a repetir seu sentido. Ainda que todas as suas palavras e as suas imagens fossem as mesmas (o que está longe de ser a questão), conforme explica Arthur Danto ao analisar o caso extremo de citação sugerido por Borges em seu “Pierre Menard, autor do Quixote”:

---

<sup>2</sup> Consulte-se especialmente Iumna Maria Simon. *Drummond – Uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

a preexistência da obra de Cervantes faz parte da explicação da obra de Menard. [...] O público de Menard teria de ser bastante sutil para perceber que o texto tratava de uma realidade que já incluía a obra de Cervantes como precedente histórico, e que a referência à obra anterior faz parte do conteúdo da obra posterior. (Danto, 2005, p. 78-9)

Ou seja: o ato de citar adere ao conteúdo citado de tal forma que o “trabalho da citação”, como diria Compagnon, passa a constituir parte do sentido da própria citação, acrescentando-se a ele e alterando-o, portanto.

Assim, se não apenas os núcleos temáticos e o dilema do poema de Drummond se fazem presentes no poema de Eucanaã; mas se sobretudo o fato de saber que “O elefante” foi escrito por Drummond e lido por um público participa da concepção e faz parte do sentido do “móbile”, temos de reconhecer, nesses objetos postos em relação por nossa leitura e, antes dela, pela escritura/releitura de Eucanaã, a construção de pelo menos dois sentidos suplementares: por um lado, a persistência do exílio e a intensificação do sentimento de fracasso na busca pelo convívio; por outro, a manifestação de uma espécie de solidariedade, que se concretizaria na formação de uma comunidade de exilados, de desajustados, de solitários (ainda) em busca do contato com o outro.

## 1. O elefante

Antonio Candido (1977) identifica a incomunicabilidade como um tema, um “núcleo emocional” fundamental da poesia de Drummond, que aí se manifesta por meio da metáfora da *torção*, cuja tradução mais fácil seria a inadequação, e cujos efeitos seriam as inquietudes em torno das quais se organiza toda a obra do poeta. Como afirma o crítico: “As inquietudes [...] 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’” (Candido, 1977, p. 98). A essa consciência individual de inadequação – o ser *gauche* – tratada com a gravidade da deformação, que surge já no “Poema de sete faces” (de *Alguma poesia*), agrega-se aos poucos – e sobretudo em *A Rosa do Povo*, livro de que faz parte “O elefante” – a compreensão de que também o mundo social é torto. “Mundo caduco”, o chamará Drummond: “feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no

egoísmo”, explica Antonio Candido (1977, p. 104). Estariam, portanto, articuladas a deformação do eu e a deformação do mundo, condicionando-se mutuamente, no que pareceria um beco sem saída ou um labirinto (de que o poema “José” é, possivelmente, a mais bem acabada expressão). O poeta, porém, busca o caminho de passagem, tendo como fio-guia a poesia e como ponto de chegada, o outro. “Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista. [...] O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo” (Candido, 1977, p. 105-6).

Está aí teorizado o exercício poético e vital que se cumpre em “O elefante”, título que designa menos o assunto sobre o qual fala o poema de Drummond do que aquilo que o poema de fato é: “poema-*elefante*”, o chama Marlene de Castro Correia, apontando o caráter híbrido e dual da criação – ou melhor será dizer *criatura* – de Drummond: um poema que é um elefante e um elefante que é um poema, artificioso trabalho de um poeta travestido em discurso que sai à rua encarnado num personagem gracioso e patético, a lembrar a figura do melancólico e cômico *clown* inglês, que, segundo Henry Miller, “é a poesia em ação” (Miller *apud* Burnier, 2001, p. 152) – saber que Drummond parece compartilhar e por em prática ao criar, na figura do elefante, o seu próprio *clown*.

Esse personagem tem sua origem ligada ao homem do campo, o caipira que, com seus modos simplórios, seus trajes ridículos e seu comportamento ingênuo, faz rir os homens da cidade. Algo desses traços persiste no elefante de Drummond. Produto artesanal e humilde, fabricado com os “poucos recursos” de que o poeta dispõe – a doçura (não o amor intenso, a violenta paixão), qualidade que se pode combinar à maciez do algodão e da paina; a madeira, resíduo “tirado a velhos móveis” (“Pois de tudo fica um pouco”, diz o poeta em “Resíduo”), reaproveitada para, talvez, lhe dar apoio –, o elefante, grave e melancólico com “suas orelhas pensas”, está em desacordo com o “mundo caduco”, definido pela presença do mecânico, do automático, do elétrico, do industrial. É, desde sua origem (e lembremos que não é um elefante “natural”, mas construído), um desajustado, ser inadequado ao seu meio, como tantos outros personagens tortos, retorcidos, *gauches*, em desvio, que povoam a obra drummondiana. O elefante parece ser, porém, aquele em que a torção se mostra mais positivamente: sua tromba enovelada “é a parte mais feliz / de sua arquitetura”. *Clown*, a deformação nele se faz graça, sem deixar de ser, porém, um índice de sua diferença, de seu contraste com o meio que o cerca.

O elefante preserva uma pureza que é de todo contrária ao espaço e aos valores dessacralizados do “mundo caduco”, e que o próprio Drummond, poeta moderno que perdeu sua auréola no chão de macadame pisado por Baudelaire, não sabe figurar. As presas do elefante – “Tão alva essa riqueza / a espojar-se nos circos / sem perda ou corrupção” – lembram o cisne do poeta francês, deslocado na paisagem inóspita da cidade moderna: “[...] nas ásperas lajes os seus pés ferindo / As alvas plumas arrastava pelo solo grosseiro” (Baudelaire, trad. Ivan Junqueira, 1985, p. 327). De mítico cisne romântico, o personagem de Baudelaire passa a signo da modernidade<sup>3</sup> e alegoria do poeta moderno, permanentemente exilado num mundo que não lhe é próprio, mas que parece constituir toda a realidade vigente. O mesmo vale para o elefante.

É em seus olhos, sobretudo, que se revela essa verdade autobiográfica, identidade que o disfarce não apaga ou falsifica, “alheia a toda fraude”. Fora de lugar, mas imbuído da missão de cantar “a vida presente”, o poeta tem de ir à rua disfarçado, o que não implica, porém, farsa. O traje, em que investe a doçura e a maciez do algodão e da paina, mais o resíduo de seus móveis, ruínas, talvez, de sua história pessoal, é tão-somente o artifício necessário, o trabalho poético exigido daquele que sai “à procura de amigos / num mundo enfasiado / que já não crê nos bichos / e duvida das coisas”, daquele que, sentindo-se exilado, busca o convívio dos outros.

A esse “mundo enfasiado”, moderno porém caduco, o elefante constitui uma alternativa. Assim o poeta o lança ao mundo: “Ei-lo, massa imponente / e frágil, que se abana / e move lentamente / a pele costurada / onde há flores de pano e nuvens, alusões / a um mundo mais poético / onde o amor reagrupa / as formas naturais”. Como a poesia que traz estampada na pele – não a lírica elevada de outros tempos, mas poesia de flores de pano –, ele é imponente e frágil, por sua construção mesma, “pobre elefante”, feito de “poucos recursos” para enfrentar um mundo que não o comporta, que não o quer ver “nem mesmo para rir”; triste *clown* sem plateia, desajeitado em sua graça, desastrado em sua elegância, como aquela outra ave de Baudelaire, o albatroz, “monarca do azul”, “príncipe da altura”, que, no entanto, “Exilado ao chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem[...] de andar.” (Baudelaire, trad. Ivan Junqueira, 1985, p. 111).

Faminto de uma matéria que já não se encontra no mundo, do alimento mesmo da poesia – “de encontros ao luar, / no mais profundo

---

<sup>3</sup> Lembremos a homofonia entre os termos *cygne* – cisne – e *signe* – signo em francês.

oceano, / sob a raiz das árvores / ou no seio das conchas” – , o “poema-*elefante*” caminha com seu passo tocante, “[...] que vai / sem esmagar as plantas / no campo de batalha”, percorrendo mesmo o espaço extremo da destruição, da dor e da morte em busca de beleza, de um saber esquecido, desconhecido dos homens desse tempo que não é o seu, desse tempo que *desagrupa as formas naturais*: “à procura de sítios, / segredos, episódios / não contados em livro, / de que apenas o vento, / as folhas, a formiga / reconhecem o talhe, / mas que os homens ignoram”.

Finda a jornada, volta o elefante, fatigado e sem sucesso: “Ele não encontrou o de que carecia, / o de que carecemos, / eu e meu elefante, / em que amo disfarçar-me.” A falência penetra o poema – lugar da falta, da carência – como resultado mesmo de sua busca, e a poesia moderna se revela, uma vez mais, como espaço do fracasso (já o era em Baudelaire, em Rimbaud, em Mallarmé, poetas da “transcendência vazia” – Friedrich, 1978), que, no entanto, faz desse fracasso mesmo seu princípio e seu método, como escritura crítica que põe a si mesma e ao real em questão, numa busca de absoluto que, quando falha, se faz matéria de poesia, poesia como matéria. Assim o elefante de Drummond, cujo “vasto engenho” acaba por revelar-se “como simples papel”: “A cola se dissolve / e todo seu conteúdo / de perdão, de carícia, / de pluma, de algodão, / jorra sobre o tapete, / qual mito desmontado”. Esvaziado de sua metafísica simbólica, a poesia é apenas poesia: artifício, trabalho humano, palavra – matéria verbal investida de sentido. E como o trabalhador que cumpre dia-a-dia sua função no mundo, em nada diferente dos outros homens, o elefante, solitário e exilado, desnudado em poeta, se compromete: “Amanhã recomeço.”

## 2. O móbile

Passamanarias de arame, papel  
e luz, que recobri com a pele,

onde instalei meus ossos desatados percutindo  
no vento, está lá

Assim Eucanaã começa a construir o seu móbile: como o elefante drummondiano, obra artesanal cujo trabalho parece representado na sonoridade mesma com que se inicia o poema, na expressão “passamanarias de arame”, cuja assonância em que se combinam os /a/ nasalizados e os líquidos mas ainda ásperos /r/ vibrantes parece traduzir a maleabilidade –

mas maleabilidade difícil – do arame, que se vai torcendo – drummondiano trabalho – para formar as passamanarias, terminadas com o papel. Isso nos lembra que, embora a imaginar o móbile, estamos diante de uma construção da escritura: poema – que deixará, porém, passar a luz, considerada, nessa arquitetura, também ela matéria de construção. Assim como o será a pele, levando ao extremo o caráter orgânico dessa obra em sua relação com aquele que a produz, nela investindo seu corpo não apenas como força de trabalho, mas como matéria-prima.

A pele recobre as “passamanarias de arame”, como se novo corpo fossem, e ali se penduram os ossos (“meus ossos”, diz claramente o poeta), criando um artefato que lembra aqueles utilizados em rituais sagrados de comunidades primitivas, em que se evoca o espírito dos ancestrais; ou mesmo os mais conhecidos sinos dos ventos, do *Feng Shui* oriental, o mais das vezes feitos de metal, madeira ou bambu, tão comuns na paisagem urbana contemporânea, balançando, entre o esotérico e o decorativo, em janelas, varandas e bancas de flores. De fato, o poeta instala em sua janela seus “[...] ossos desatados, percutindo / no vento [...]”, qual sino, cuja sonoridade metálica e musical se faz ouvir na modulação “instalei” / “está lá” nos versos do segundo dístico do poema.

A possível aura mística da obra do poeta logo se revela, porém, profana: releitura de artefato primitivo ou sino percutindo no vento, esse objeto é, antes de tudo, já o diz o título do poema, um móbile. O termo remete a Alexander Calder e suas esculturas feitas de arame, placas e discos metálicos, e dotadas de movimento – *instalações*, como esta do poeta. O nome *móbile*, designação genérica de uma série de esculturas criadas por Calder a partir de 1932, foi, segundo o próprio artista, escolhido por Marcel Duchamp, pois a expressão comportaria, em francês, não somente a noção de mobilidade, como também a de motivo (Krauss, 2007, p. 263). Com efeito, a crítica de arte lê no trabalho de Calder, mais do que a simples ideia de apropriação de movimento pela escultura, a busca da animação do objeto, ou seja, a construção de uma “metáfora da atividade volitiva”, como explica Rosalind Krauss (2007, p. 263), e, a partir daí, a sugestão de um conteúdo antropomórfico a partir de formas geométricas abstratas. Na zona fronteira entre a escultura e a arte dramática, os móveis de Calder – como corpos que se deslocam no espaço e deslocam o espaço (de modo muito particular) a fim de se constituírem no seu próprio movimento – se definiriam como atores.

No sentido de que eles são uma descrição de aspectos do corpo,  
no sentido de que seu movimento é intermitente e não

mecanicamente contínuo, no sentido de que nos sentimos impelidos a colocá-lo em movimento a fim de que “desempenhe” a função de preencher e ocupar sua própria espacialidade, o móbile situa seu significado escultural como uma espécie de ator. (Krauss, 2007, p. 262)

Em pleno acordo com essa leitura, o móbile de Eucanaã é um corpo (a bem da verdade, o corpo do próprio poeta desarticulado e remontado em obra de arte, a lembrar também a *body art* contemporânea), que, ao longo do poema, se mostrará animado (dotado de alma) como um ator a se mover no espaço, construindo e desconstruindo sua forma e seu sentido, como a desempenhar seu(s) papel(is). Isso nos fará descobrir que lemos não um poema sobre um móbile, mas um poema que é um móbile, poema-móbile (como “O elefante” de Drummond, já sabemos, é um “poema-*elefante*”). Poema-móbile: que tem o movimento e a transformação como elementos inerentes a sua estrutura, constituída por sequências de versos que se retomam sem se repetir, dando forma a uma obra cujo atestado construtivismo comporta ainda o espontâneo, a liberdade medida dos móveis de Calder. E poema que soa como um móbile, armado na leveza dos seus dísticos, articulados uns aos outros e se movendo ao longo de toda a composição, graças aos recursos do *enjambement*, que elide as pausas criando efeitos de suspensão (“Onde instalei meus ossos desatados percutindo / no vento, está lá // o arabesco”), e do *rejet*, que, pondo em destaque rítmico determinado termo, realça seu sentido no jogo dinâmico dos versos (o arabesco / sem arrimo, pingando um tempo estacionário **entre** // palmeiras [...]).

O mecanismo do móbile, cuja definição é seu próprio movimento e suas transformações, verifica-se na montagem do poema, em que quatro passagens paralelas propõem quatro caracterizações diversas, mas associadas, para esse objeto que se vai construindo e desconstruindo: arabesco, móbile, monstro, lixo. Como veremos, cada uma dessas definições implica necessariamente não apenas uma identidade mas também uma condição, o estatuto do objeto em relação ao cenário no qual se inscreve: o espaço urbano. O que temos, portanto, é a especificação de um papel dramático.

no vento, está lá

o arabesco,

sem arrimo, pingando um tempo estacionário entre

palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo  
ao fundo, o cinema. Seu movimento

hesita, esgrima, cigarra, urina, é-não-é,  
flores da ferrugem, palavras fáceis e cento

e um dentes ameaçando carros e coisas  
elétricas, edifícios em fila, famílias. Fiz

Baudelaire define os arabescos como “as linhas e os movimentos livres do objeto”, expressão da fantasia, do espírito livre; “o mais espiritual de todos os desenhos” (Baudelaire *apud* Friedrich, 1978, p. 57). O poema-móbile encontra, então, sua primeira identidade não na fixidez de uma coisa ou de uma substância, mas no movimento livre, na pura mutabilidade, que a nada restringe ou reduz, na fragilidade e no poder do arabesco, como o caracterizou Drummond num poema que muito significativamente se chama “Fragilidade” (*A Rosa do Povo*): “Este verso, apenas um arabesco / em torno do elemento essencial – inatingível.”; “[...] não mais / que um arabesco, apenas um arabesco / abraça as coisas, sem reduzi-las.”. Modelo do verso, o arabesco lembra o elefante, na sua dualidade de força e fragilidade, poder e abandono. E, no poema de Eucanaã, que o diz “o arabesco / sem arrimo”, é mesmo quase como o elefante, a que *talvez* desse apoio “um tanto de madeira / tirado a velhos móveis” – madeira que, se não chega a ser os próprios ossos do poeta, faz parte de sua intimidade, de sua história pessoal, também desatada para dar origem a um novo ser, a um novo eu – elefante. Esta toda a razão de ser do móbile: o movimento, a transformação, o sujeito em transformação no espaço da poesia. Obra pela qual – em prol da qual ou por meio da qual – o eu se desata de si mesmo, não para formar uma nova identidade específica, mas para assumir, potencialmente, várias.

No lugar fronteiro da janela, em que se articulam o dentro e o fora, a interioridade do sujeito e a vida exterior, a intimidade do quarto e o espaço da cidade, o corpo e a rua, *entre* uma e outra esfera, com a força do *rejet* que desloca e potencializa o sentido da preposição, pende o móbile, superfície penetrável, permeável, que põe o eu e o mundo em relação num momento cristalizado – mas ainda dentro do tempo: “pingando um tempo estacionário entre”. Na visualidade do poema, cria-se, então, a verticalidade de uma grade que não é prisão, mas passagem, abertura mediada para o exterior de que o móbile, na posição de intermédio da janela, é o próprio intermediário, pois está “sem arrimo,

pingando um tempo estacionário entre // palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo / ao fundo, o cinema. Seu movimento”. Atravessando o móbile, o olhar contempla, mediado por ele, a paisagem da cidade, com a qual o objeto estabelece uma espécie de palimpsesto. Na cena se combinam as linhas verticais dos ossos e das palmeiras, filtrando o céu da Voluntários (mesmo o céu é elemento urbano na lógica dessa paisagem); o Cristo ao fundo, a uma distancia sugerida pela quebra dos versos e pela suspensão do *enjambement*; e por fim o cinema, elemento referencial localizável na paisagem apresentada, mas que, junto à expressão “Seu movimento” (que, embora se descubra ser referente ao móbile na sequência do poema, associa-se logicamente ao cinema), parece propor uma chave de leitura para o que se apresenta nos versos: uma tomada de cinema, uma cena que tem como articulador o móbile, a desempenhar seu papel dramático.

No seu lugar “entre”, o móbile de Eucanaã – também ele “todo retorcido”, como tantos personagens da poesia de Drummond, fabricado mesmo – convém lembrar – pela operação da torção, marcada em suas “passamanarias de arame” – não sai à rua como o poema-elefante-*clown*, mas, de sua posição na janela, articula problematicamente poeta, mundo e poesia, inscrevendo-se na tradição crítica da lírica moderna: “Seu movimento // hesita, esgrima, cigarra, urina, é-não-é”. Objeto que se revela artifício poético, poema mesmo, ao móbile são atribuídos traços – ou melhor será dizer trabalhos – próprios dessa poesia. Na construção desse último verso, Eucanaã parece jogar com a indefinição gramatical das palavras como substantivos ou verbos: a partir de “hesita”, como ler “esgrima, cigarra, urina” senão como ações/caracterizações do movimento do móbile, da escritura poética?

A poesia moderna vai-se definindo (ou não se definindo), assim, como discurso que hesita entre as suas contradições: a ação e a não-ação, o cuidado do eu e do mundo, a arte e a vida, inscrevendo-se na passagem estreita – como aquela do /i/ que ecoa no verso – entre esses opostos. E que também – ou dialeticamente – luta com as palavras, conforme enuncia Drummond (em “O lutador”, de *José*); que se constitui como a “estranha esgrima” (como a imaginou Baudelaire), que se faz ouvir na aliteração em /i/, tinir de floretes – ou de ossos percutindo, no verso de Eucanaã. Mas essa poesia também cigarra (terceira pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo cigarrar): não a ouvimos vibrar em sua estranha música, nesses /i/ tão produtivos para o poema? – a nos lembrar a fábula de La Fontaine, em que se opõem o ócio e o negócio, a festa e o trabalho, a arte e a lida, e ainda, mais significativamente, a “Nota social”

(*Alguma poesia*) de Drummond, em que “Canta uma cigarra que ninguém ouviu / um hino que ninguém aplaude” (Drummond, 1985, p. 19). O poema-móbile urina (lembremo-nos de que o deixamos “pingando um tempo estacionário entre”): elimina, com a sonoridade característica (se mais uma vez atentarmos para a assonância do verso), o fluido corporal, resíduo orgânico e mal-cheiroso que é, no entanto, marca do humano. Por fim, as tentativas de definição da poesia e de seu trabalho, busca da precisão e da certeza na estreiteza dos /i/, se desfazem na abertura dos /e/ do indecível “é-não-é”, que fecha mas não fecha o verso, remetendo-nos a seu primeiro termo – “hesita” – e instaurando no movimento cíclico da linha poética a lógica móbil do móbile – que “é-não-é”: que, como já sugerimos, se define por seu próprio movimento.

Traço que não faz dele – ou da poesia que nele encontra corpo – uma abstração, já o advertem os versos seguintes: “flores da ferrugem, palavras fáceis e cento”. As flores que se fazem presentes nesse poema-móbile são precárias: “flores da ferrugem”: releitura, talvez, das também precárias e vicárias – meras alusões – “flores de pano” na pele-traje do poema-elefante. Signos da deterioração e da ruína, tão distantes do simbolismo tradicional das flores, as “flores da ferrugem” parecem ser as únicas que esse poema-móbile pode comportar. Ou pode ser apenas que sejam “palavras fáceis”, numa recuperação do “palavra-puxa-palavra” drummondiano: não referência a uma realidade extratextual, mas elemento que encontra sentido na materialidade mesma da linguagem a se revelar nada mais do que isso: linguagem – saber irônico que talvez possa (ironicamente) encontrar expressão metafórica nas mesmas “flores de ferrugem” – desconstrução da matéria que se mostra em sua corrosão – que o trazem à tona. E o poema que descobrimos ser um móbile nos lembra, uma vez mais, que o móbile que nele se cria não é mais que um poema, manipulação e associação de palavras, ordenação de estruturas, que podem vir a formar “no céu livre por vezes um desenho”, como na metáfora de Drummond (“Consideração do poema”, de *A Rosa do Povo*) a que Eucanaã dá visualidade (quase) concreta com seu artefato/artifício.

A incompletude do verso, pelo recurso do *rejet*, que separa “cento // e um dentes”, contribui também para a sensação de concretude sugerida pelo poema-móbile, cujos dentes parecem, no tempo de suspensão criado entre os versos, ser contados com precisão. O cento e um, que poderia ser um número aleatório, simplesmente designando grande quantidade, passa a ser, ao se enunciar como “cento // e um”, número exato e real – como parecerá real o desafio que o móbile, a partir daqui anunciado como monstro, irá constituir, “ameaçando carros

e coisas / elétricas, edifícios em fila, famílias.” Como monstro primitivo com “cento // e um dentes”, o poema-móvil ameaça o mundo moderno, a cidade moderna, representada em alguns de seus signos – ou símbolos – fundamentais: os carros, as coisas especificamente elétricas (como realça o *rejet*), os “edifícios em fila”, cujo sentido de padronização e massificação parece estender-se, por efeito da assonância, às famílias que os habitam.

“Fiz // o que tinha de ser.”, diz o poeta, assumindo responsabilidade pela ameaça que cria, embora sua explicação repouse na inevitabilidade algo trágica da existência desse poema-móvil-monstro, que incorpora, à semelhança do elefante *clown* de Drummond, uma alternativa ao mundo moderno, com sua técnica, seu automatismo e sua anulação do individual, do único, da diferença. Posto à janela, corpo que se transforma, que se pode definir tão-somente por sua inerente mutabilidade, o móvil é o *outro* da cidade – mas, como tal, o *outro* que a cidade não quer.

[...] Ficou lá, inútil, ardendo  
sobre o trânsito,

o móvil  
gigante que seus olhos não viram,

que seus olhos não quiseram,  
que seus olhos não e não.

Retomando com variações a estrutura da sequência de versos que constituem o segundo e terceiro dísticos (“[...] está lá // o arabesco, / sem arrimo, pingando um tempo estacionário entre // palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo / ao fundo, o cinema [...]”), o poema-móvil se põe em movimento, para preencher e ocupar sua espacialidade, e desempenhar seu papel no cenário da cidade. De uma sequência a outra, de um aspecto a outro, passa-se de “está lá” a “Ficou lá”, de “sem arrimo” a “inútil”, e o estatuto do objeto em relação ao seu meio – o apelo ignorado “ardendo sobre o trânsito” e sua inutilidade – parece suplantar mesmo sua identidade, embora esta se torne mais concreta e definida (de arabesco a móvil) e, inversamente, as circunstâncias que a ela se contrapõem pareçam se fazer mais genéricas e abstratas – quando se pensa a passagem de “pingando um tempo estacionário entre // palmeiras, contra o céu da Voluntários, o Cristo / ao fundo, o cinema” a “sobre o trânsito”.

O cenário urbano esfumaça-se ainda mais na próxima sequência, quando “sobre o trânsito” passa a “sobre o domingo”. Por outro lado, a especificidade da obra construída no poema é aí ainda mais enfatizada. O que parecia inicialmente um objeto vai-se revelando mais e mais um sujeito, “monstro”, que retoma o “gigante” da sequência anterior, menos um qualificativo de móbile do que um substantivo a apontar para a identidade monstruosa do objeto poético, já sugerida pelos “cento // e um dentes” que pareciam arreganhar-se para a cidade no quinto e sexto dísticos. Ela será confirmada, nomeada, agora, nesta que é a terceira definição do móbile, o terceiro estado assumido por ele em suas volutas na janela:

Ficou lá, inútil, adiado  
sobre o domingo,

o monstro  
que seus cuidados não souberam,

que seu medo não quis,  
que nem ao menos.

A correspondência estrutural dessa passagem com a anterior é completa, estendendo-se da construção *Ficou lá, inútil, ardendo/adiado sobre o trânsito/domingo, o móbile/monstro*, que já ecoava a forma apresentada no segundo e terceiro dísticos, às orações subordinadas adjetivas que fecham cada uma das sequências: “que seus olhos não viram, // que seus olhos não quiseram, / que seus olhos não e não” (oitava e nona estrofes) e “que seus cuidados não souberam, // que seu medo não quis, / que nem ao menos” (décima primeira e décima segunda estrofes). Gera-se, assim, um paralelismo formal que contribui para a isomorfia que se estabelece entre o poema e seu objeto, para a construção do poema como um móbile, forma que tem a transformação de si mesma como sua constante definidora. Isomorfia que se fortalece pela estrutura subordinada das duas séries de orações adjetivas, que se vão “pendurando” umas às outras e ao móbile/monstro.

Essas orações que, diria a gramática, deveriam agregar novos dados ao objeto que qualificam, na verdade parecem destituí-lo de sua existência mesma, ignorado, recusado pelo olhar, pelo cuidado, pelo medo do interlocutor que buscara em ardente apelo; interlocutor que se nega ao contato e permanece indeterminado, desconhecido, inalcançável.

Rejeitado como o *clown* de Drummond, frágil monstro como aquele delicado elefante, o móbile de Eucanaã fracassa em sua busca. Na falta do contato que o fizesse mover-se, que o fizesse de fato realizar-se como escultura móvel, que necessita da interferência de seu observador para se completar como obra, o poema-móbile cumpre sua última metamorfose, atinge seu último estado, que é, na verdade, a ruína. Projeto falido,

Está lá, inútil, ardil desativado,  
sobre nada,

lixo,  
lixo,

Na estrutura uma vez mais retomada e modificada, o poema-móbile revela-se artifício desconstruído, anulado – “lixo, / lixo” – mas que denuncia também o nada que é o cenário de técnica, massificação, indiferença e opressão que o rejeita, e ao qual poderia ter constituído uma opção válida. Como o elefante de Drummond, porém, “ele não encontrou / o de que carecia / o de que carecemos”; e também seu “vasto engenho” se desfaz. Sem que “[...] todo seu conteúdo / de perdão, de carícia, / de pluma, de algodão, jorr[e] sobre o tapete, / qual mito desmontado”, ele permanece na janela, como lixo pairando sobre o nada: oferta que não se cumpre porque não se quis, desperdício trágico constatado serenamente no final do poema de Eucanaã: melancólico, sem o compromisso reafirmado do “Amanhã recomeço” de Drummond:

mas, esteja certo disto, tinha o tamanho  
certo de nos vestirmos com ele, para,

dentro dele, suspensos,  
descansarmos na palma um do outro, acredite,

era lindo, era fácil,  
era puro.

Investido da metáfora do vestir, muito produtiva na poesia de Eucanaã,<sup>4</sup> o móbile tem revelado, nesse movimento final do poema, seu

---

<sup>4</sup> Sobre este tema, consultem-se os artigos de Armando Gens e Marcelo Diniz referidos na bibliografia deste trabalho.

propósito, sua razão, seu *motivo*: no território do exílio, ser um abrigo em que o convívio se fizesse possível: *locus amœnus* que acolhesse, em meio ao espaço hostil, feérico idílio (“para / dentro dele, suspensos, / descansarmos na palma um do outro, acredite”); obra de leveza, em suspensão, de suspensão... da ordem; roupa confortável, do tamanho certo, no molde justo e vário – quantos moldes em um móbile não há? – para nada limitar ou oprimir, mas, ao contrário, proporcionar, para aqueles que o desejassem, que o aceitassem, toda a liberdade dos possíveis.<sup>5</sup>

Nesse móbile-monstro-poema de Eucanaã, que se mostra e se disfarça, talvez o elefante de Drummond encontrasse um amigo – lindo, fácil e puro como ele mesmo era. Ou talvez o tenha encontrado.

### **Bibliografia:**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BURNIER, Luís Otávio. O clown e a improvisação codificada. In: —. *A arte de ator: da técnica à interpretação*. Campinas: Unicamp, 2001.

CALDER, Alexander. What abstract art means to me. In: *Museum of Modern Art Bulletin*, v.18, n.3, Spring, 1951. <<<http://calder.org/historicaltexts.html>>> Acesso em: 16/08/2009.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: —. *Vários escritos*. 3ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 111-145.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DINIZ, Marcelo. A alegria de *Rua do mundo*. In: *Garrafa*, n. 3, Maio-Agosto de 2004. <<[www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista\\_garrafa3.htm](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/revista_garrafa3.htm)>> Acesso em 9/08/2009.

FERRAZ, Eucanaã. *Rua do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

———. *Cinemateca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

---

<sup>5</sup> O móbile se inscreve, assim, na galeria de roupas/casas de liberdade da poesia de Eucanaã, abrigos maleáveis, que não aprisionam, que acolhem a diferença, a variedade, a indeterminação, a inconstância dos seres e seus desejos. Como o Parangolé de Hélio Oiticica (“Uma coisa casa”, *Rua do mundo*), as roupas de Issey Miyake (“Issey Miyake”, *Rua do Mundo*), as cidades que se pode vestir (“Vestir as cidades”), os Cubos de Weissman (“o roubo”, *Cinemateca*).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENS, Armando. O livro-penetrável e o poema-parangolé; leitura de *Rua do mundo*, de Eucanaã Ferraz. In: *Ipotesi*, v. 12, 2008. p. 145-157.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SARTRE, Jean Paul. Les mobiles de Calder (1946). In: *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*. Paris: Galerie Louis Carré, 1946. Disponível em <<<http://calder.org/historicaltexts.html>>> Acesso em 16/08/2009.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond – uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

**Resumo:**

Este trabalho propõe uma análise do “móbile”, de Eucanaã Ferraz, em diálogo com “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade. A leitura dos poemas se articula em torno de algumas das questões nucleares da lírica moderna e contemporânea: a subjetividade forjada no espaço urbano, identidade e mascaramento, e a problemática do exílio e do convívio.

**Palavras-chave:** Eucanaã Ferraz; Carlos Drummond de Andrade; Intertextualidade; Poesia moderna e contemporânea.

**Abstract:**

This article proposes an analysis of “móbile”, by Eucanaã Ferraz, in dialogue with “O elefante”, by Carlos Drummond de Andrade. The reading of the poems is built around some of the core issues of modern and contemporary poetry: the subjective forged in the urban space, identity and masking, and the issues of exile and conviviality.

**Keywords:** Eucanaã Ferraz; Carlos Drummond de Andrade; Intertextuality; Modern and contemporary poetry.