

Diálogos de Drummond: uma filosofia da composição em “A visita”

Suellen Rubira¹

FURG

suellen.rubira@yahoo.com.br

Resumo: Carlos Drummond de Andrade possui uma vasta produção poética em constante conversação com outros autores e outros textos. “Consideração do poema” e “Procura da poesia” são dois de seus poemas mais famosos sobre o assunto poético. Partindo da incorporação de alguns versos do clássico “O corvo”, de Edgar Allan Poe, em “A visita” – poema de circunstâncias singulares –, Drummond apresenta a sua própria filosofia da composição, mantendo um diálogo poético e filosófico com o mestre dos contos de horror.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Imaginário; Carlos Drummond de Andrade; Edgar Allan Poe.

Abstract: Carlos Drummond de Andrade has a vast poetic production in constant conversation with other poets and other texts. “Consideração do poema” and “Procura da poesia” are two of his most famous poems about the poetic subject. Starting from the incorporation of some verses from Edgar Allan Poe's classic “The Raven” in “A visita” – a poem of unique circumstances – Drummond presents his own philosophy of composition, maintaining a poetical and philosophical dialogue with the master of horror short stories.

Keywords: Brazilian poetry; Imaginary; Carlos Drummond de Andrade; Edgar Allan Poe.

Recebido em 11/12/2019

Aceito em 07/02/2020

¹ Doutora em Letras – História da Literatura (2018), com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (2015-2016), Mestre em Letras – História da Literatura (2014), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Graduada em Letras Português – Inglês e respectivas literaturas (2011), atuando como bolsista CNPq (2009-2012), pela mesma universidade. Durante os períodos de graduação e pós-graduação, atuou, predominantemente, voltando-se às teorias do Imaginário e suas tendências contemporâneas e à obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Atualmente, dedica-se ao estudo da filosofia do Imaginário relacionada à poesia de expressão feminina, especialmente as obras de Hilda Hilst e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Introdução

O presente ensaio é resultado de uma constante investigação da obra de Carlos Drummond de Andrade e seu diálogo frequente com outras obras e outros poetas. É característico do poeta itabirano o estabelecimento de uma fluida comunicação com o mundo; poemas homenageando escritores, como “Mário de Andrade desce aos infernos”, integrante de *A rosa do povo*, e “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, para Manuel Bandeira, de *Sentimento do mundo*, são bons exemplos.

Quanto à influência da obra de Edgar Allan Poe na poesia de Drummond, temos outros casos além do proposto neste ensaio. Em *A rosa do povo*, no belo poema “Anoitecer”, dedicado a Dolores, na última estrofe, lemos:

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo. (ANDRADE, 2015, p. 110)

Ainda, em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, também em *A rosa do povo*, a ave macabra reaparece:

[...]
Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde
a um mundo muito velho. (ANDRADE, 2015, p. 200)

Contudo, é em “A visita” que Drummond realiza um verdadeiro exercício de criação e reflexão acerca da poesia. Dirigindo-se ao mestre Poe, o poeta faz um intertexto ao incluir versos do emblemático “*The Raven*” em seu poema, tornando possível afirmar que “A visita” é, em síntese, uma de suas filosofias da composição.

O tema é recorrente em sua obra, os exemplos mais reconhecidos são “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, mas ainda outros menos populares, como “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, reforçam o exercício de pensar o fazer poético.

Outra ocorrência intertextual em “A visita” se dá através da incorporação de versos dos poetas Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade, personagens dessa

trama. Personagens poetas, versos agregados, várias línguas, uma situação específica, eis o cenário aqui analisado.

A circunstância peculiar do poema está ligada a um contexto histórico bastante específico. Em 1978, Drummond conta/canta a visita feita por Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens, ocorrida em 1919. Cinquenta e nove anos se passam até que Drummond decida poetizar o acontecimento, e sua publicação em livro se dá apenas em 1980, na seção “E mais” de *A paixão medida*.

O estudo de “A visita” me trouxe até Alphonsus e Mário; a partir dessa narrativa, em vários momentos tive de ponderar quando e como considerar o biográfico dentro do poético, pois muitas vezes esses elementos se mesclavam e toda a existência biográfica virou poesia. Sendo assim, os fatores históricos são levados em conta no momento da análise, ainda que um poema não deva ter sua interpretação exclusivamente determinada por razões exteriores a ele mesmo.

Por tal razão, o enfoque dado para o estudo reside nas imagens poéticas de “A visita” e como sua construção remete ao famoso tratado de estética de Poe, *A filosofia da composição*. Por se tratar de um poema bastante extenso, decidi abordar neste artigo apenas a quinta parte, na qual temos o ápice da problematização da feitura de poesia e de sua revelação.

Como fundamentação teórica, parto dos pressupostos de Gaston Bachelard, precursor nos estudos da imagem literária. Sua leitura filosófica e, ao mesmo tempo, poética vai ao encontro da intenção de explorar as imagens em “A visita”. Conhecido especialmente por seus estudos epistemológicos da ciência, Bachelard tem sua obra dividida em duas faces – diurna e noturna –, sendo a primeira referente aos estudos relacionados à filosofia e história da ciência e a última ligada à imagem literária, na qual se dedicou a entender os processos de criação poética.

Portanto, é necessário conhecer alguns conceitos fundamentais que irão percorrer toda a sua filosofia, a exemplo da imagem, da imaginação, o devaneio e os elementos propriamente ditos. É preciso ressaltar que a forma “aberta” do filósofo é, muitas vezes, alvo de crítica, por tratar a questão da imaginação relacionada aos quatro elementos de maneira muito vaga. Entretanto, o impasse pode ser resolvido por sua própria postura como teórico das ciências. Bachelard é o filósofo do não. Para ele, as relações dialéticas se dão *ad infinitum*.

Trabalhando com essa visão dialética, principalmente com a diferença dos contrários, é que o teórico instaura uma noção de abertura. Realizar uma filosofia acerca da imagem poética e encerrá-la seria ir contra sua postura epistemológica.

Começemos, então, pela imagem, pois é a partir dela que faremos as reflexões propostas durante este trabalho. Para Bachelard, a imagem está ligada à imaginação e não se configura como reprodução do real. Agripina Ferreira sintetiza o verbete em seu dicionário de conceitos bachelardianos:

A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodutora. A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. [...]. Na obra sobre os elementos materiais, Gaston Bachelard procurou estudar as imagens em sua objetividade sem, no entanto, deixar de se preocupar com a subjetividade. (FERREIRA, 2008, p. 96)

A imagem, nesse sentido, relaciona-se com a imaginação, força necessária para a realização dos processos psíquicos, isto é, “mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio” (BACHELARD, 1994, p.161).

Outro item importante para o filósofo é justamente o devaneio. Mediado pela consciência, é o responsável pelo trabalho com imagens primitivas. No entanto, existem alguns critérios para que o devaneio resulte em uma obra literária:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. E não é à toa que as filosofias primitivas faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva. (BACHELARD, 1997, p. 4)

Para investigar o devaneio, Bachelard coloca a necessidade do método fenomenológico, pois busca a origem da imagem poética. Não se tratando de uma ciência preocupada em descrever os fenômenos em bases empíricas, é a fenomenologia a abordagem responsável por “colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência” (BACHELARD, 2006, p. 4), buscando uma intencionalidade da imaginação.

O interesse do filósofo nessa origem, em colocar a imagem antes do *cogito*, reside no fato de que, independente dos avanços científicos, o homem sempre retoma temas primitivos. Consequentemente, essa capacidade imaginante é inerente ao homem.

Bachelard postula esse pensamento em sua primeira obra noturna, *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938:

[...] dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas. (BACHELARD, 1994, p. 5-6)

Assim, a obra noturna bachelardiana consiste na análise dos quatro elementos da natureza (fogo, água, ar e terra), além da sua poética do espaço e do devaneio, essenciais para a presente pesquisa.

Na obra *A água e os sonhos* (1997), Gaston Bachelard dedica um capítulo para abordar a substância líquida em Edgar Allan Poe. Esse estudo serviu como ponto de aproximação entre o escritor norte-americano e Drummond por Affonso Romano de Sant'Anna, quando este realizou sua tese sobre o tempo na obra drummondiana. Segundo Sant'Anna, a substância noturna está estreitamente ligada à substância líquida em ambos os poetas. Não restam dúvidas, portanto, quanto à relação intertextual entre Poe e Drummond.

Nasce “A visita”

Inicialmente, gostaria de comentar algumas decisões quanto ao tratamento dado ao poema e a certos termos adotados neste estudo. “A visita” divide-se em sete partes, e os acontecimentos estão todos encadeados; no entanto, cada parte possui seu núcleo de sentido específico, viabilizando o enfoque da análise em seu quinto momento.

Na primeira parte, o evento central consiste na chegada do visitante ao seu destino. A segunda expõe o momento de encontro entre os dois personagens principais. Na terceira e quarta partes temos o contato entre os dois homens de maneira mais ampla, através do diálogo direto entre as personagens. A quinta parte consiste no momento da revelação poética, exclusivamente pela voz do narrador-poético. A sexta parte refere-se ao término da visita, sendo a sétima relativa ao desfecho do poema, assinalando as consequências daquele encontro.

Por tratar-se de uma narrativa, embora em forma de poema, tomo emprestado alguns termos da narratologia para tratar de aspectos tais como a divisão do texto e seus agentes. Assim, o “eu lírico” será tratado por “narrador-poético” e os poetas Alphonse

de Guimaraens e Mário de Andrade, quando referidos no seu âmbito ficcional, serão designados como “personagem Alphonsus” e “personagem Mário”; em outras situações são referidos nas respectivas circunstâncias de pessoas reais.

Sobre sua relação com outras obras, o poema “A visita” toca em especial a de Edgar Allan Poe em vários pontos. Primeiro, a inclusão de versos de “The Raven”, na parte II:

Então sou *The Raven*
a stately Raven of the saintly days of yore,
não *in the bleak December*, mas neste friim matinal de julho? (ANDRADE, 2015, p.483)

Essa etapa do poema apresenta uma profusão de aspectos dialógicos, pois além de incorporar versos de “The Raven”, faz alusão a um poema de Alphonsus de Guimaraens, “A cabeça de corvo” logo em seguida: “Aliás, o que vejo em sua escrivainha?/ Esse negro tinteiro/ que a cabeça de um corvo representa” (ANDRADE, 2015, p. 483).

Sobre esse poema de Alphonsus de Guimaraens, o crítico Antonio Carlos Secchin faz uma análise comparativa com “*The Raven*”, porém focando nos aspectos do duplo evocados em Guimaraens. O poema é constituinte da obra *Kyriale*, publicada em 1902, mas que reuniu poemas compostos entre 1891 e 1895, início da carreira artística do poeta brasileiro. A respeito de “A cabeça de corvo”, diz Secchin:

É uma peça que provoca estranheza, quando pensamos no Alphonsus quase sempre vinculado à tradição católica, mariana. Aqui transparece um veio demoníaco, que dialoga com certa tradição romântica. O poema namora e convoca o mal, representado na figura do corvo, e filia-se à linhagem consagrada por Edgar Allan Poe com o seu “*The Raven*”, cuja publicação original ocorreu em 1845. (SECCHIN, 2018, p. 144)

A confecção de “A visita” é estrategicamente pensada, organizando seu universo intertextual e remetendo a outros tantos. Drummond, ao construir uma filosofia da composição sua, acertadamente escolhe “*The Raven*”, por dois motivos muito óbvios: o primeiro, por ser o texto base do tratado estético de Poe e, em segundo lugar, o poema foi *supostamente* trabalhado e pensado – contrariando a ideia de gênio, bastante cara ao romantismo. Aliado a tudo isso, temos o fato de ter sido escrito por um poeta desviante da forma estética vigente (romântica) trazendo novas propostas como musicalidade e sugestão, características que viriam a ser privilegiadas posteriormente pelo movimento simbolista.

Além das questões envolvendo a incorporação do poema de Edgar Allan Poe e as alusões ao texto “A cabeça de corvo”, o tema de “A visita” também é similar: a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens está em relação de espelhamento com a visita do Corvo ao narrador do poema de Edgar Allan Poe. Todavia, seus efeitos são distintos: enquanto o Corvo poeço traz uma tomada de consciência ao eu lírico, isto é, a impossibilidade de recuperar uma poesia já superada (Lenore serve de metáfora para tal), o personagem Mário traz novidade, brilho, descobrimento para o anfitrião Alphonsus. “A visita”, em sua totalidade, é a expressão de uma metapoética drummondiana, é sua filosofia da composição, porque recorre ao poema-modelo do mestre Poe e fala estritamente sobre poesia.

A fragmentação no texto feita por Drummond faz com que, do momento da chegada do personagem Mário até a revelação poética, os eventos ocorram em um crescente, atingindo seu clímax na quinta parte. Tal divisão do poema em sete momentos não é acidental. Esse número possui uma forte influência tanto na poética de Carlos Drummond de Andrade quanto na de Alphonsus de Guimaraens.

O número sete simboliza, de modo geral, a totalidade: do espaço e do tempo, do universo em movimento, a conclusão do mundo. Seu aparecimento na Bíblia é significativo e abundante. Para fins de compreender o número na poesia de Guimaraens e em Drummond, alguns sentidos são mais plausíveis, a exemplo de que certos setenários remetem a outros setenários.

Uma das obras de Alphonsus de Guimaraens, *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, publicada em 1899, é toda construída sobre o número em questão: 49 sonetos distribuídos em sete grupos de dores. Desse modo, podemos afirmar que Alphonsus de Guimaraens projetou um setenário sobre sua própria poesia, uma totalidade autorreferencial, a completude de uma obra.

Não obstante, *Alguma poesia*, de Drummond, também é composto por 49 poemas, e o “Poema de sete faces” só faz realçar ainda mais a significância do numeral. O poema não só inaugura a obra como também projeta as vertentes em que se desdobrará toda a poética do itabirano.

Em seu aspecto formal, “A visita” remete tanto ao setenário de Alphonsus de Guimaraens quanto à gênese poética de Drummond. Seus sete capítulos possuem elementos simbólicos de íntima ligação com esse número. Um exemplo é a ideia de

passagem, em especial do conhecido ao desconhecido, se pensarmos que a completude de um ciclo finalizado traz o mistério da etapa seguinte (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 828). Essa noção é bastante evidente no último capítulo do poema, quando a visita acaba e paira uma pergunta no ar: “É tudo igual, é tudo sem remédio?” (p. 488); o narrador-poético então prenuncia o futuro: “Dois anos depois, a alma do poeta/ será uma cruz enterrada no céu./ Em novo julho, tempo da Visita” (ANDRADE, 2015, p. 488).

Além de todos seus significados estritamente ligados à Bíblia, o número sete relaciona-se com o homem, porquanto é soma dos números 4 (fêmea) e 3 (macho), e significa a perfeição:

Como soma de 4 e 3, ele é o signo do homem completo (com seus dois princípios espirituais de sexo diferente), do mundo completo, da criação concluída, do crescimento da natureza. É também a expressão da Palavra Perfeita, e, através dela, da unidade original. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 830)

A unidade original que possibilita o alcance da perfeição da palavra e do homem em sua completude é proporcionada pela poesia. A poesia é capaz de dar ao ser o equilíbrio; poesia do tempo mítico, do novo julho, da visita com letra maiúscula, a qual retorna sempre e a cada leitura de forma diferente. Ainda, não podemos esquecer que a perfeição do poema era o objetivo de Poe em sua filosofia da composição.

Partindo desse estudo preliminar da forma em “A visita” e suas especificidades, temos um poema narrativo cuja riqueza de vozes é evidente, uma vez que o discurso do narrador-poético divide espaço com os discursos das personagens. Ainda sobre a questão formal, retomo Edgar Allan Poe e o ensaio “*The philosophy of composition*”. Um dos pontos abordados pelo escritor estadunidense – e talvez o mais comentado quando se trata desse texto – é a extensão do poema, o qual deve respeitar algumas proporções de modo a atingir determinado efeito. Para Poe, não existem poemas longos, mas sim uma sequência de poemas curtos:

O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (POE, 2009, p. 116)

Dividindo “A visita” em sete partes, Carlos Drummond de Andrade demonstra concordar com Edgar Allan Poe. Cada capítulo de seu poema possui um núcleo de

sentido, resultando em um determinado efeito e, por conseguinte, instigando o leitor a descobrir o próximo passo, o desenrolar dessa visita inusitada. Para Poe, aproximadamente cem versos são suficientes para a composição de um poema exemplar.

Considerando o todo de “A visita”, temos 266 versos. Distribuindo sua narração em sete partes, Drummond permite a divisão mais nítida de efeitos de sentido ao longo de seu texto. Fazendo sua filosofia da composição, de um jeito retorcido, a seu modo *gauche*, Carlos Drummond de Andrade incorpora versos e fragmentos de versos de outros poetas e também assimila os ensinamentos do mestre Poe.

Outro assunto abordado em “*The philosophy of composition*” diz respeito ao espaço; Edgar Allan Poe atenta para a importância da localização:

[...] mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito de um incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutivelmente força moral, para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 2009, p. 123)

O espaço condensado também faz parte de “A visita”. Os eventos passam-se quase exclusivamente no “escritório baixo.” No primeiro capítulo, na primeira estrofe do poema é que temos o visitante fora da casa:

1919. 10 de julho.
Palmas. A porta aberta não responde.
Ô de casa! Mais palmas. A menina
manda entrar. O corredor abre à esquerda,
na tristura de cinza do escritório
baixo. (ANDRADE, 2015, p.482)

Uma vez encontrado o escritório, é nele que teremos o desenrolar dessa narrativa. Assim, como sugerido em “*The philosophy of composition*”, de Poe, Drummond coloca seus dois personagens na moldura de um quadro.

O verso em si, a revelar-se

É no quinto capítulo de “A visita” em que encontramos mais acentuadamente as concepções de Drummond acerca da poesia. É pela pena de Drummond que toda a cena se articula, e essa palavra parece-me muito adequada, pois o modo como o narrador-poético descreve o episódio ocorrido nesse momento é como se uma câmera passasse

pelo escritório, espaço onde estão os dois homens: “O moço lê. O homem escuta, mão no rosto” (ANDRADE, 2015, p. 485). A mão, usada para o exercício da escrita, está em repouso. Apenas seus ouvidos atentam para as palavras declamadas pelo jovem.

Os próximos versos, por seu turno, mergulham no aspecto psicológico do personagem, cuja voz do narrador-poético parece misturar-se: “Escuta longamente, surpreendido./ Que lhe diz essa voz, que ele não saiba?/ Que novidade traz a repeti-lo?” (ANDRADE, 2015, p. 485). Podemos afirmar a existência de algo comum na consciência de todos os poetas, dada essa mescla de vozes – consciência de narrador e personagem.

Além disso, o verso é vivo: “Não distingue, escutando, os próprios versos./ Os versos se desprendem de seu dono,/ palpitam fora dele” (ANDRADE, 2015, p. 485-486). O verso, colocado dessa maneira, é vivo porque pulsa e independe de quem o escreveu. A interrogação do “quem é ele” perpassa toda a primeira estrofe:

[...]
Que poeta é esse, do luar dos adivinhos,
do cinamomo, da avena soluçante
de enlouquecida Ismália, quem é este?
Quem varou a pobreza do escritório
para penetrá-lo
da cintilação de místicos altares? (ANDRADE, 2015, p. 486)

Interessa-nos analisar como essas imagens afetaram o visitado, alguém “varou a pobreza do escritório” (ANDRADE, 2015, p. 486); o aposento até então vinha sendo descrito sempre com demérito: “tristura de cinza do escritório baixo” (ANDRADE, 2015, p. 482), o “pardieiro um tanto medieval” (ANDRADE, 2015, p. 483), “a salinha abaixo do nível da rua” (ANDRADE, 2015, p. 485). Porém, quando invadido pelos versos de seu próprio habitante, a pobreza é substituída por mais um tema de Alphonsus de Guimaraens: o misticismo religioso.

Em sequência, os questionamentos levantados pelo personagem visitado são substituídos pela descrição daquilo que ocorre no exterior e no interior dele: “Tudo se transfigura em seu redor/ e dentro dele. Como se não houvesse/ o moço a revelar-lhe versos alheios,/ mas o verso em si, a revelar-se” (ANDRADE, 2015, p. 486).

Tendo o verso provado sua autonomia, é ele o assunto principal a partir da segunda estrofe. O verso intromete-se entre os dois homens, ampliando sua força de

impacto fora dos limites do escritório: “Entre dois homens, objetos,/ cor da hora filtrada no recinto/ em partículas de ouro e torvelinho,/ o verso” (ANDRADE, 2015, p. 486).

O verso, com toda a sua imponência, está no escritório assim como os dois homens (aqui de igual para igual, sem nenhuma adjetivação que os distancie ou aproxime). A tal “cor/ da hora filtrada no recinto/ em partículas de ouro e torvelinho” (ANDRADE, 2015, p. 486) explicita um dado temporal nessa estrofe. O ouro, por seu brilho e sua aproximação com a simbologia do Sol, e o torvelinho, garantindo o movimento espiralado desse tempo que se filtra em pequenos pedaços, designam a hora mais iluminada da manhã: o meio-dia. O meio-dia drummondiano está em total oposição à meia-noite do Corvo de Poe.

Contudo, a sala é pouco para o verso. Não se restringe a objetos, homens e cores:

[...]
entre montanhas, outras que as montanhas
cravadas no imutável mar de Minas,
entre céu e terra e som e espaço não finito,
o verso,
puro verso autocriado expande-se. (ANDRADE, 2015, p.486).

Drummond, a partir da falta de mar em sua materialidade, torna as montanhas de Minas um mar a seu modo, um mar imutável. As “montanhas cravadas” remetem ao “estranho poeta/ encravado na estranha, estranha paragem sonolenta” (p. 483), versos do primeiro capítulo do poema.

O rochedo, em Bachelard, explicita uma ligação muito estreita entre céu e terra. No capítulo sobre essa imagem específica, o filósofo diz:

Com muita frequência, o sonhador de nuvens vê no céu nebuloso rochedos reunidos. Eis a recíproca. Eis a vida imaginária trocada. Um grande devaneador vê o céu na terra, um céu lívido, um céu desabado. O amontoado das rochas tem todas as ameaças de um céu tempestuoso. No mundo mais estável, o sonhador então se pergunta: que irá acontecer? (BACHELARD, 2001, p. 148)

Drummond não associa o mar à montanha em “A visita” porque haja simetria geométrica, a exemplo das nuvens nebulosas supracitadas. Para o poeta itabirano, a ausência da água é de tal forma desconcertante que ele inventa um mar de pedra, não por formas análogas, mas por sua abundância e profundidade.

Claramente, no poema de Drummond, o verso autocriado serve de metonímia para a poesia. A narração transcorre sem que saibamos qual é o poema que está sendo lido

pelo personagem Mário, portanto temos conhecimento apenas dos efeitos causados pelo poema em seu caráter universal.

A expansão do verso ocasiona uma série de reações de caráter metafísico, intensificados pelas imagens da água, do ar e do espaço. A liquidez envolve as paredes, que se dissolvem. Juntamente, a “móvel não tem forma ou sentido”, isto é, está igualmente dissolvida nesse tempo-espaço não mensurável. Envolvidas pelo verso, parede e móvel acabam por dissolverem-se. O verso, nesse caso o autocriado e expandido, anuncia um tempo que não é o histórico, é tempo mítico, original: “O poema é um tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo” (PAZ, 1982, p. 78).

A partir de então, o verso se destaca e se impõe acima de todos os objetos. Drummond segue a tratar de poesia através de metonímias, quando substitui verso por ritmo. Essa troca apaga a ideia de metrificação geralmente encontrada no verso. O ritmo é independente disso, ele não é medido em formas fixas. Octavio Paz assim o define:

O ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. (...) Engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. (PAZ, 1982, p. 68)

O ritmo, então, para o poeta e ensaísta mexicano, é mais direção e menos tempo, ao contrário: apaga o tempo de calendário para ser tempo original, é visão de mundo. Em “A visita”, o ritmo surge, assim como o verso, independente:

[...]
nada existe, além de um ritmo a girogirar autônomo
no traço de si mesmo, e regulando
o movimento íntimo do ser,
não de um ser, não de outro, o ser geral,
concentrado na essência das palavras. (ANDRADE, 2015, p. 486).

Nesse trecho, o ser e a poesia se aproximam no que tange à capacidade de ambos em representarem o todo em vez da parte. Assim como não se está falando especificamente de um sujeito ou outro, mas do ser em sua totalidade, a poesia também não é um ou outro poema, mas um fenômeno igualmente geral.

Como o ritmo rege os tempos, levando ao tempo mítico e juntando em si o passado, o presente e o futuro, é ele que pode melhor representar a poesia, apesar de

mostrar-se ao ouvinte ou ao leitor como realização no instante de sua comunicação. Ainda com as considerações de Octavio Paz:

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo. (PAZ, 1982, p. 68)

O movimento íntimo do ser, segundo sugerem os versos citados, é regido pelo ritmo e esse “ser geral” é “concentrado na essência das palavras” (p. 486). Nesses versos, encontramos vocábulos ambíguos, começando pelo “concentrado”, ligado ao sentido de “concentração”, mas também podendo ser substância da qual foi retirada a água para que se tornasse sólido ou pastoso.

Essa significação combina com a “essência”, como óleo aromático. Ligar o ser concentrado como elemento espesso e a palavra como essência aromática não é de nada absurdo, pois o jovem visitante, no capítulo terceiro, já havia se deixado possuir pelo aroma de flores dos versos.

O ser geral está na palavra porque a palavra é algo essencialmente humano, é condição de nossa existência:

A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem. De imediato se perde a fé na eficácia do vocábulo: “Tive a beleza em meus joelhos e era amarga”, diz o poeta. A beleza ou a palavra? Ambas: a beleza não é palpável sem as palavras. Coisas e palavras sangram pela mesma ferida. (PAZ, 1982, p. 35)

Tendo caracterizado tanto a autonomia do verso como a sua relação com o “ser geral”, Drummond adiciona outros adjetivos a esse ritmo: “É belo, de uma tristeza sem andaimes,/ e dói e sangra e rejubila/ e faz subir aos olhos invisível/ orvalho represado” (ANDRADE, 2015, p. 486).

Tudo com relação ao ritmo é abstração, sinestésico: belo de tristeza sem andaimes. Essa tristeza caracterizada de forma tão peculiar pode ser encarada como a tristeza que não vai às alturas, que não ascende. Além disso, faz com que o ser geral sinta uma série de emoções paradoxais: a dor, o sangrar e a alegria.

É o ritmo – e não a tristeza – que faz o “invisível/ orvalho represado” (ANDRADE, 2015, p. 486) subir aos olhos. Essa é uma imagem relacionada à lágrima a qual não caiu, sequer se materializou.

Drummond brinca com o grande e o pequeno nesses versos, pois uma represa é feita para impedir grandes fluxos de água, como nos rios e mares. O quão grande tornou-se uma gota de lágrima pela pena de Drummond! Segundo Bachelard, “o orvalho, do ponto de vista imaginário, é o verdadeiro cristal da água” (BACHELARD, 2001, p. 257). Mais adiante, revela uma ideia que só tende a comprovar toda a noção de unidade de ser e poesia apresentada em versos anteriores:

O orvalho é uma substância geral, uma substância do universo. [...]. Quando deixamos a imaginação se convencer de que o orvalho é uma substância da manhã, admitimos que ele é realmente alvorada destilada, o próprio fruto do dia nascente. É na água do primeiro orvalho que se dissolverão os simples. (BACHELARD, 2001, p. 260)

Ao fim da análise desse item, quero tornar à questão dos elementos dissolvidos e do orvalho, pois entendo que Drummond vê na força de vida e destruição da água – agregados ao seu caráter temporal – o próprio cerne da poesia. É a renovação daquilo que fica no tempo, a substituição do velho pelo novo; o motivo de “A visita”, assim como de “*The Raven*”.

Nos trechos seguintes, Drummond passa do ritmo à cadência, inicialmente no peito do poeta estranho; depois, em uma gaveta: “Ah, por tantos anos/ as cadências dormiram no seu peito,/ na gaveta, entre contas de armazém,/envelopes, isqueiro, canivete!” (ANDRADE, 2015, p. 486). Outra vez o verso carrega uma ambiguidade quanto à sua voz. Embora o capítulo seja todo narrado em 3ª pessoa, algumas passagens continuam a refletir o estado psicológico do personagem.

A cadência, passando do peito à gaveta, revela o processo em que o verso se desprende do dono: nasce do interior, de seu peito, e chega até os papéis guardados na gaveta, no meio de tantos outros objetos do cotidiano. No isqueiro, a chama flamejante; no canivete, o corte. O calor das paixões e as dores: emoções que movem a vida do ser e do poema, não deixando de perceber que as cadências no peito e na gaveta dormiram por muitos anos. O acordar foi dado pelo reconhecimento, antes, pela participação. A voz do leitor visitante encheu os versos de vida, os fez acordar. Com isso, o homem também acordou.

Algo interrompe essa independência do ritmo e é reportado pelo narrador-poético: “E, de repente, luz. A luz envolve-as todas./ Traspassa-as” (ANDRADE, 2015, p. 486). Aqui, luz e cadência enchem o escritório; assim como o verso estava entre os dois

homens, entre as montanhas e céu e terra, a luz envolve tudo, os atravessa. A simbologia primeira da luz é sua relação com o plano religioso em diversas culturas:

Em sua alusão ao divino, ao imaterial, ao bem e à vida, a luz é um dos símbolos religiosos primordiais da humanidade. Em todas as suas manifestações – sol, lua, relâmpago, fogo – a luz corresponde à natureza da divindade. (LURKER, 2003, p. 403)

As cadências, antes adormecidas, quando traspassadas pela luz são trazidas ao conhecimento. Portanto, essa luz é reveladora, ela descobre alguma coisa, os versos saem das trevas: “A luz tem uma dupla fonte. Vem do mundo celestial para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da ‘alma iluminante’ do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem seu ser”. (FERREIRA, 2008, p. 118)

Em seguida, é o som que ganha atributos: “O som dorido,/ o som guaiante,/ o som de harpa davídica/ e violino trêmulo, desata-se” (ANDRADE, 2015, p. 486). Assim definido, o som poetizado por Drummond dói, conduz e espanta a loucura. É vital. A cadência volta a ser verso, o absoluto, o verso geral: “O verso concentrado em tantos versos” (ANDRADE, 2015, p.486). Novamente, interpreto o vocábulo “concentrado” como algo sólido, sentido de unidade. O verso universal.

De voz e som, a poesia passa a corpo. A presença do visitante e a sua declamação são essenciais para que o homem do escritório baixo tome consciência do que seus versos significam. O visitante é o ponto chave na revelação poética, pois Drummond continua: “Nunca ninguém os disse assim, com esse metal/ de sentimento modulado./ O poeta vê sua poesia. Vê, fisicamente vista,/ entre real, sonoro, musical” (ANDRADE, 2015, p. 486).

O fragmento acima oferece diversas imagens. Primeiro, observemos o metal de sentimento modulado. Bachelard dedicou um capítulo de seus estudos sobre o devaneio da terra aos metais, dando a característica principal do elemento:

À primeira impressão, o metal parece materializar uma recusa. E essa recusa multiplica suas imagens. [...]. Por exemplo, o metal é a própria substância da frieza e essa frieza oferece-se a todas as metáforas. [...]. A hostilidade do metal é assim o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...]. O metal é um protesto material. (BACHELARD, 2001, p. 191)

Esse elemento ofensivo está ligado à voz e impregnado de sentimento. Não há um sentimento metálico, mas sim um metal feito de sentimento. Se ninguém nunca havia

dito os versos assim, logo, o metal só pode ser a voz do rapaz. Hostil porque reclama algo. Ofensiva porque impõe aqueles versos de modo que seu autor se questione sobre qual de seus múltiplos “eus” compuseram tais linhas.

Mais um atributo do metal é o de sentimento e modulado – o que dá a ideia de aspecto formal, molde. O sonho de modelagem também está presente em Bachelard. Recorro à síntese feita por Agripina Ferreira:

Diante de uma matéria inerte e sem vida está o artista. Ele lhe dá forma, e eis que, com um sopro imaginário, com a leveza e a pureza de sua alma, seu élan criador faz as formas crescerem, pancalizando a contemplação daquele que olha com espanto e admiração uma obra de arte. As formas são criações. Uma árvore, uma casa, uma criança, um rio apresentam as marcas do mundo imaginário do artista. Essas formas, para não serem simples objetos medusados, devem sugerir movimento. (FERREIRA, 2008, p. 130)

O poema declamado pelo visitante é preenchido pela vontade artística de modelagem. Tanto os versos ditados pela voz do jovem se movimentam de forma diferente, quanto o ouvinte – e autor – as recebe com novidade e curiosidade.

Em segundo lugar, a poesia fisicamente vista assume o corpo – e vai além. O real são os objetos na gaveta, o sonoro é aquele mesmo som dorido, produzindo “ais”, o da harpa de Davi. Musical porque se desatou do violino trêmulo. É entidade, está corporificada.

Os brancos universos evocam o próprio movimento simbolista, cuja cor branca era seu carro-chefe. Mas a poesia já não é mais corpo, ela transcende: é visão, resumida por completa em um verso. A alternância entre corpo e visão coloca e retira, rapidamente, a poesia em materialidade e metafísica.

Drummond, narrador e arquiteto de visitas poéticas, ainda, une outros opostos, dentro e fora de seu poema. O meio-dia de “A visita”, vimos, contrasta com a meia-noite de “*The Raven*”, assim como o meio-dia absorve os crepúsculos – todos – e a noite, mineral, é fragmentada. Mais uma vez temos um verbo aquático: absorver é embeber-se de líquido.

Nesse caso, o sol meio-dia enche-se de crepúsculos e fragmentos de noite. Primeiro, todos os crepúsculos, cuja simbologia é a de “fim de um ciclo” e “instante suspenso”. Ainda sobre essa imagem: “O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é anunciadora do outro:

um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 300).

O sol meio-dia, condensando em si os crepúsculos nada mais faz do que possuir os três tempos: o presente, o passado e o futuro – o mesmo tempo original, mítico, abordado por Octavio Paz, comentado anteriormente. Em segundo lugar, temos a noite: assim como o sol meio-dia entrava no recinto em partículas de ouro e torvelinho, a noite – a opala da noite – está em estilhaços.

A simbologia da noite é vasta. Seu sentido místico refere-se ao percurso feito até então: de poesia como revelação; o escritório tomado pela metafísica do poema que se faz sentir como corpo, mas mostra-se, então, apenas como visão. Assim, a noite, nesses termos, é “imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde se fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 640).

O significado da noite na teologia mística remete a uma situação de obscuridade devido à “privação de toda evidência de um suporte psicológico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 640). Assim, durante a noite estamos entregues ao sono e ao sonho, a consciência mediadora já não atua mais.

Relacionado ao elemento noite temos o vocábulo opala, um mineral. Bachelard também lançou seu olhar poético-filosófico para os minerais, devaneios de vontade, assim como os metais já comentados. Tomando como ponto de partida os estudos de Lamarck, o filósofo francês diz:

O princípio regulador da química lamarckiana é a tendência que todos os compostos têm de se destruírem partindo da matéria viva. (t. II, p. 33). Uma espécie de sistemática da morte, de uma morte íntima, de uma morte da matéria. [...]. Aqui estão, a título de exemplo, alguns dos minerais fósseis dos corpos vivos, na ordem de destruição cada vez mais acentuada. Provenientes dos animais, Lamarck indica, entre outras substâncias, o cré, o mármore, o gipso, o sílex, a ágata, a opala, o diamante. (BACHELARD, 2001, p. 212)

Está se tratando, obviamente, de uma posição mais científica do que poética. Porém, interessa-nos tomar esses elementos minerais em suas propriedades mais marcantes e entender suas funções como imagens poéticas. O mineral dissipado a partir de um organismo vivo nada mais é do que um elo na cadeia do ciclo vital.

A opala da noite é sua escuridão, mas também a multicolor do céu, visto que o mineral apresenta diversas cores em simultâneo. Aliada à opala da noite, vem a designação de um estado: “em estilhaços”.

Dessa forma, podemos pensar novamente na ideia fragmentária de tempo relatada pelo narrador-poético. A cor da hora está filtrada em partículas de ouro e torvelinho, assim como a noite está em estilhaços. Nada é inteiro e tudo é assimilado pelo sol meio-dia, de forma fluida, aquosa: absorvido.

Assim, o que começou como um ritmo a “girogirar” passou por verso, tornou-se cadência e terminou como poesia, dominadora do dia, do crepúsculo e da noite – do próprio poeta. Alphonsus de Guimaraens, o ilustre visitado? Sim. Ele e todos os outros poetas do mundo.

A análise de “A visita” avulta a sua relação com “*The Raven*”, bem como muitas outras referências, porquanto dois poetas foram colocados como personagens nessa obra, Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade. O poema impõe sua riqueza desde a circunstância de sua produção até a própria problematização sobre gênero literário, dada a sua narratividade e divisão em partes, características fortes em Drummond, além, claro, da sua proposta estético-literária.

Não se pode, entretanto, fechar as leituras de “A visita” em algumas páginas propostas neste ensaio; as imagens analisadas ao longo do estudo não se esgotam nesse breve estudo.

Afirmo, no entanto, que Poe é um dos mestres de Drummond, e “A visita” é um poema testemunho dessa relação. Assim como o narrador-poético de “*The Raven*” recebe a visita do pássaro maldito para lembrar-lhe de que a poesia antiga já não encontra caminhos para habitar aquele momento, Carlos Drummond de Andrade alerta que a poesia é uma pluralidade de vozes, maior do que seu autor e sua materialidade histórica.

Cada um, à sua maneira, deixa nas páginas da crítica literária uma mensagem importante do poema como transcendência, além de relativizar os valores atribuídos a escritores e seus livros.

Em termos de personalidade, Edgar Allan Poe também é considerado um “avesso”. Não surpreendentemente, sua imagem está sempre ligada ao consumo de álcool, vício em jogos etc. Poe é uma *displaced person* tanto por seu comportamento

peçoal quanto por sua postura artística. Ele mesmo se concebia como um ser à parte, como podemos perceber em seu poema “Só”, publicado em 1875:

Não fui, na infância, como os outros
e nunca vi como outros viam.
Minhas paixões eu não podia tirar de fonte igual à deles;
e era outra a origem da tristeza,
e era outro o canto, que acordava
o coração para a alegria. Tudo o que amei, amei sozinho.
(POE, 2009, p. 79)

Questionar os valores estéticos no período do Romantismo tornou-o ainda mais *displaced*, um romântico que nega a ideia de gênio, desconstruindo toda a subjetividade defendida pelos românticos. Essa postura impressionou Jorge Luis Borges, que em um de seus prólogos, afirma:

O exercício das letras é misterioso; o que opinamos é efêmero e opto pela tese platônica da Musa e não pela de Poe, que acreditou, ou fingiu acreditar, que a escrita de um poema é uma operação da inteligência. Nunca deixou de me surpreender que os clássicos professassem uma tese romântica, e um poeta romântico, uma tese clássica. (BORGES, 2008, p. 8)

Meu entendimento acerca do excerto citado é a de que Borges quer colocar em xeque as certezas de Poe sobre a feitura de poesia, em especial de “*The Raven*”, exemplo primordial para os argumentos em “*The philosophy of composition*”. A tese clássica de Edgar Allan Poe é justamente aquilo que mais se destaca no escritor, não causando nenhum espanto, pois Poe ataca muito mais o que se pensa sobre um escritor do que a poesia propriamente dita.

Edgar Allan Poe, nesse sentido, é uma aura que paira sobre a poética de Drummond. “A visita”, além de possuir valor como tratado poético, demonstra, através de uma teia de relações, os meandros da poesia, cujos temas, preocupações e reflexões acompanham todos os poetas envolvidos.

“*The Raven*” e “A visita”, enquanto poemas que caminham pela mesma via, possuem diversos pares opositivos usados para defender o mesmo propósito: a poesia. A meia-noite tempestuosa de dezembro em “*The Raven*” contrasta com a manhã do dia 10 de julho de 1919 e seu frio ameno, o “friim matinal de julho” (ANDRADE, 2015, p. 483), como disse o personagem Mário. Ainda, as humildes cadeiras de palhinha, se opõem à poltrona de veludo em “*The Raven*”. O eu lírico narrador, e seu conflito

interno, representado pelo Corvo, dá lugar a um narrador-poético heterodiegético e duas personagens atuantes no discurso, cujas relações de espelhamento se evidenciam.

Pelas diferenças, Poe e Drummond fazem metapoesia, aguçada no poema de Drummond pela introdução de elementos intertextuais e ficcionalização dos poetas Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade. Mais do que a problematização da poesia – o que também creio ser central em “A visita” – Carlos Drummond de Andrade coloca a questão do tempo, a perenidade dos homens e a supremacia da arte poética – que “fica no ar”.

Drummond, retomando poemas, obras e pensamentos, está sempre refletindo sobre poesia, mesmo depois de tantos anos dedicando-se ao trabalho literário. A poesia também o dissolve, o instiga, e o consome.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: _____. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982.

_____. The philosophy of composition. In: Nina Baym. *The norton anthology of American literature*. 7th edition. New York: WW Norton & Company, 2007.

_____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. Alphonsus de Guimaraens: um corvo e seu duplo. In: _____. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.