UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SUELLEN RODRIGUES RUBIRA

UMA *FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO* EM "A VISITA", DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras
Área de concentração: História da Literatura
Orientadora: Profª. Drª. Raquel Rolando Souza

Data da defesa: 10/03/2014

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas- SiB
Universidade Federal do Rio Grande- FURG

Rio Grande, março de 2014

SUELLEN RODRIGUES RUBIRA

UMA FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO EM *A VISITA*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Profª. Drª Raquel Rolando Souza
(FURG - Orientadora)

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)

Prof. Dr. Norberto Perkoski
(UNISC)

AGRADECIMENTOS

Embora uma dissertação seja resultado de um trabalho solitário, ela jamais é concebida na absoluta solidão. Portanto, agradeço nesse espaço todos àqueles que estiveram comigo nesses meses de escrita desenfreada e, principalmente, apaixonada.

Primeiramente, agradeço à minha família: Erli e Darlene, meus pais, Alana, minha irmã, e Ryan, meu filho, por compreenderem minhas ausências, embora às vezes pareça difícil acreditar que a pesquisa precise ser tão intensa assim. Sem o carinho de vocês todo o empenho colocado nesse estudo jamais valeria a pena.

Agradeço, ainda, à minha mãe por ter me proporcionado aquelas tardes na biblioteca do SESI – a qual hoje nem deve existir mais. Certamente esses momentos foram imprescindíveis na minha trajetória como leitora e pesquisadora em literatura.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa, tornando o processo da pesquisa mais intenso e também à Universidade Federal do Rio Grande (FURG), espaço em que me graduei e pude continuar minha formação e no qual conheci grandes mestres e amigos.

Não poderia deixar de cumprimentar todos meus colegas do mestrado: Ana Cristina Marias, Cibele Hechel da Costa, Juliana Silva, Marina Reguffe, Karine Brião e Maria Angélica Lemos. Dirijo um agradecimento especial ao trio Régis Garcia, Paulo Olmedo e Nathaniel Figueiredo pelas boas conversas e conselhos. Considero vocês meus parceiros de pesquisa e a liberdade com a qual conseguimos opinar sobre o estudo um do outro é bastante positiva.

Meus amigos da graduação também contribuíram para a realização deste trabalho, por isso, Camila Oliveira, Gisela Ferreira, Bruna Milano, Alisson Souza, Denise Machado, Mitcheia Guma, Andressa Gutierres, saibam que agradeço a presença de vocês durante esse percurso. Foram momentos contados, mas de grande valor.

Ainda na série ‘amigos’, agradeço imensamente ao Wellington Freire Machado por toda paciência e suporte desde os tempos da graduação. À Marina Pereira Penteado, pela tradução das estrofes em francês de “A visita” e ao Guilherme Fernandes da Rosa por trazer material de Porto Alegre na época conturbada do Natal, um muito obrigada especial. Agradeço também aos

amigos Louise Silveira, Eduardo Custódio, Mônica Reguffe, Marcos Alaniz, enfim, todos aqueles que conseguiram me fazer rir um pouco nesse 2013 tempestuoso.

Não poderia deixar de dirigir meus cumprimentos a meus colegas de escrita criativa do grupo Invitro: Andréia Pires, Volmar Camargo Júnior, Vanessa Regina, Tammie Faria Sandri, Lilian Ney, Luciano Cáceres, Daniella Domingos e André Barros. As histórias que inventamos foram muito importantes para aliviar todas as pressões dessa escrita científica.

Agradeço também ao professor Mauro Nicola Póvoas, meu orientador durante meu percurso na Iniciação Científica, a quem devo muito. Não foi fácil mesmo esse salto no escuro, mas posso garantir minha total satisfação com o estudo na área da poesia. Meus sinceros agradecimentos por tua compreensão, Mauro.

Outra peça vital nessa caminhada, sem dúvidas, foi minha orientadora Raquel Rolando Souza. Agradeço imensamente a confiança, as reuniões descontraídas as quais sempre valorizei, pois aprendia sempre uma coisa nova. Creio que tua paixão pela poesia me contagiou. Espero ter atendido às expectativas de uma pessoa a qual considero uma grande intelectual, principalmente no que tange à poesia...

Obviamente, o caminho até a conclusão do mestrado contou com a participação de professores que me acompanham desde a graduação. Por isso, Cláudia Mentz Martins, Carlos Alexandre Baumgarten, José Luís Fornos, Rubelise da Cunha, Oscar Brisolara, Maria Cristina Brisolara, Áttila Louzada, Luciana Coronel, Artur Vaz, Eloína Prati dos Santos, Mary Jane Franco, Luciani Salcedo de Oliveira, Letícia Stander, Johanna Billig: muito obrigada por deixarem comigo um pouco de vocês.

Por fim, mas não menos importante, quero agradecer densamente ao Rafael Andrada, por nunca ter me deixado sucumbir ao desespero típico de mestrandos, embora ele mesmo seja um mestrando. Esse ano significou uma grande reviravolta nas nossas vidas, e estavas lá. Obrigada pelas constantes doses de bom humor e amor.

We can be heroes, just for one day

David Bowie

And all I lov'd, I lov'd alone.

"Alone" – Edgar Allan Poe

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

"Eterno" – Carlos Drummond de Andrade

Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me.
Costumo andar sozinho.

"Prefácio Interessantíssimo" – Mário de Andrade

RESUMO

O presente trabalho apresenta a análise do poema “A visita”, de Carlos Drummond de Andrade, partindo da perspectiva do Imaginário de Bachelard. Estudando as imagens presentes no poema é possível conceber “A visita” como uma filosofia da composição de Drummond, dada a referência explícita ao poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, Edgar Allan Poe, Imaginário.

ABSTRACT

This work presents an analysis of the poem “A visita”, written by Carlos Drummond de Andrade, from Bachelard’s Imagery perspective. Studying the images in this poem it is possible to conceive “A visita” as Drummond’s philosophy of composition, due to its explicit reference to the poem “The Raven”, written by Edgar Allan Poe.

Key words: Carlos Drummond de Andrade, Edgar Allan Poe, Imagery

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1- PELOS MEANDROS DO IMAGINÁRIO 13

1.1 O IMAGINÁRIO, UMA INTRODUÇÃO 13

1. 2 NASCE “A VISITA”..... 18

2- AS IMAGENS POÉTICAS NA VISITA DE DRUMMOND 25

2.1 O HOMEM NO ESCRITÓRIO BAIXO 26

2.2 ENTÃO SOU *THE RAVEN*!..... 40

2.3 SOLTE SEUS MAGNÍFICOS GUARDADOS 51

2.4 O JARDIM ESQUECIDO NO MEIO DO BRASIL..... 61

2.5 O VERSO EM SI, A REVELAR-SE..... 70

2.6 COMEÇA A NASCER OUTRA VISITA 81

2.7 TORNA A VIDA AO TEMPO-SEMPRE 89

3- DEPOIS DA VISITA- NOTAS SOBRE O TEMPO..... 96

3.1 CONTANDO A VISITA NO TEMPO 96

3.2 O TEMPO DESENCONTRADO 102

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU INCONCLUSÕES..... 105

REFERÊNCIAS..... 113

INTRODUÇÃO

Gaston Bachelard, em uma de suas obras noturnas, afirma que a imagem poética vai ao plano mais profundo antes de atingir a superfície. Segundo o filósofo, a imagem extraída de um poema é parte de nós, "enraíza-se em nós mesmos"[1]. Octavio Paz tende a desmembrar a ideia quando diz: "Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si"[2].

Partindo dessas considerações, entendo que o tema escolhido para uma pesquisa deve suscitar essa mesma intensidade, e não ser apenas um meio para atingir um fim. Por isso, optei por trabalhar com a obra de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), não sem entender os desafios que essa decisão impõe. Entretanto, não poderia ignorar o chamado pulsante dos versos do poeta.

A fortuna crítica envolvendo a poética do escritor itabirano é vantagem e desvantagem, pois muito já se falou sobre ele – felizmente nem tudo. Ao encontrar fragmentos de "The Raven", de Edgar Allan Poe (1809- 1849), no poema de Drummond, não tive dúvidas: queria trabalhar essa aproximação entre os dois escritores. Mas como proceder? Como filtrar tudo aquilo que já foi dito sobre eles?

Devido ao fato de ter escolhido um poema para análise especificamente por suas relações com o emblemático "The Raven", busquei apenas trabalhos que mostrassem a ligação entre os dois escritores. Certamente outras leituras fora dessa zona-limite auxiliaram para ampliar o conhecimento acerca da obra de cada um, mas, para a minha surpresa, os fragmentos do pássaro maldito de Poe na obra de Drummond não foram motivo de grande interesse até então.

Posto isso, o relato de pesquisas envolvendo Edgar Allan Poe e Drummond é bastante reduzido. Affonso Romano de Sant'Anna (2008) associou os dois escritores quando realizou seu estudo sobre o tempo como fio condutor na poesia do *gauche*. Entretanto, Sant'Anna apenas pincelou uma ligação entre eles: as águas de Drummond, assim como as de Poe, misturam-se à substância noturna.

---

[1]BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 07.
[2]PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 29.

Outras relações foram estabelecidas, a exemplo da dissertação de Daniel Duarte (2006), consistindo na análise da obra *A paixão medida* (1980). A pesquisa de Duarte contribui para entender essa obra em particular, apontando temáticas recorrentes. Duarte divide-a em três eixos: relação entre natureza e língua, o canto sobre a vida (desde a poética até amores, memórias, etc.) e, por fim, a morte. No que concerne ao poema "A visita", o autor enfatiza o procedimento de colagem, isto é, a incorporação de versos de "The Raven", de Poe, bem como fragmentos de versos dos personagens de "A visita", Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade.

Outra comparação entre Poe e Drummond ocorre de forma um pouco mais detalhada no artigo de Edu Teruki Otsuka (2006), com a análise do poema "Anoitecer", o qual também contém a figura do corvo. Há um estudo comparativo no que tange ao significado do pássaro em ambos os poemas: em "The Raven", lembrança do passado perdido enquanto em "Anoitecer", o presente é a causa de tormento, segundo Otsuka. Entretanto, o autor do artigo não investiga o assunto em profundidade.

Poe e Drummond estão colocados em paralelo, também, em um estudo de Adolfo José de Souza Frota (2010), porém a comparação é feita no plano do tema. Frota analisa a melancolia como tema a partir dos poemas "A cidade no mar", de Poe, e "Morte das casas de Ouro Preto", de Drummond, nos quais os elementos água e morte são postos como semelhantes.

Por fim, em uma matéria para o jornal *O Globo*, Mauro Ventura (2012) relata a descoberta de escritos de Carlos Drummond de Andrade durante sua juventude, disponibilizados *online* pela Fundação D. João VI[3]. Em um dos textos, intitulado "Extraordinária visita", era possível perceber traços intertextuais devido à repetição da palavra "nevermore", marca emblemática de "The Raven." Todavia, esse conto não pôde ser recuperado, o que impossibilita a verificação do teor do texto e até um possível aprimoramento do mesmo por Drummond já adulto.

[3]Os textos foram recuperados por Nelson Bohrer e estão disponíveis no portal www.djaovi.com.br.

Separados por mais de um século, o Romantismo um tanto excêntrico de Poe[4] fala à poesia modernista de Drummond. A princípio, me interessava comparar as imagens em "The Raven" e "A visita". Contudo, o poema de Drummond mostrou-se tão rico e complexo, que decidi usar Poe como referencial. Assim, analiso a semelhança com relação à proposta dos textos: a reflexão sobre a arte literária[5], de modo que a análise das imagens no poema de Carlos Drummond de Andrade contribui para entender como o escritor itabirano arquitetou sua proposta estético-literária.

Outro dado sobre "A visita"– em um primeiro momento se mostrando como obstáculo – é a sua circunstância. O poema narra uma visita real de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens ocorrida em 1919. Esse acontecimento intrigava Drummond, como José Mindlin relatou em *Uma vida entre livros*[6]:

> Foi um dos "sabadoyles" que eu disse ao Drummond que queria fazer uma edição de arte de um texto dele, mas que fosse inédito, e ele respondeu: "*Olha, obrigado pela ideia, só que, de inédito, não tenho nada expressivo. Mas estou trabalhando em um poema sobre um episódio que me impressionou a vida inteira. Se conseguir terminar, mando para o senhor*" (naquele tempo ainda nos tratávamos por Dr. Drummond e Dr. Mindlin). Três meses depois, recebo um envelope: "*Promessa cumprida. Aí vai o texto.*" O tema era a visita que Mário de Andrade fez, em 1919, a Alphonsus de Guimaraens (MINDLIN, 1997, p. 96-97).

O estudo de "A visita" me levou até esses outros dois escritores; a partir dessa narrativa em vários momentos tive de ponderar quando e como considerar o biográfico e o poético, pois em grande parte esses elementos se mesclavam e toda a existência histórica virou poesia.

Os capítulos desse trabalho não foram compostos de forma convencional, porém nada é convencional quando passamos a estudar poesia

---

[4]Digo "um tanto excêntrico", pois não se trata de um romantismo comum. "The philosophy of composition" (1846) quebra com a ideia de gênio inspirador, o que deixa Poe em um patamar diferenciado nessa escola literária.

[5]Em geral, a crítica aponta como grandes obras metapoéticas de Drummond os poemas "A procura da poesia", "Consideração do poema" e "O lutador." No entanto, embora pouco explorado nesse aspecto, "A visita" pode ser interpretado como um tratado sobre arte poética.

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

pelo viés do imaginário. Um mundo novo se abre, sempre. A cada leitura. Mais uma das dificuldades que venho elencando desde o princípio...

No primeiro capítulo, serão explorados alguns aspectos sobre fenomenologia, imaginário e imagem poética, tanto no seu entendimento global quanto especificamente para Bachelard. Ainda nesse item, apresentam-se as características formais de “A visita”, a exemplo da sua narratividade e sua divisão em sete partes.

O segundo capítulo tem sua subdivisão baseada na do poema. Assim, têm-se sete itens de estudo das imagens poéticas de “A visita”. A ênfase recai sobre os elementos fundamentais abordados por Bachelard. Por exemplo, no primeiro subcapítulo, “O homem no escritório baixo”, está o estudo mais detalhado do espaço: a casa, o escritório e como os dois personagens interagem nesse local, entre outros aspectos.

O terceiro, e último, capítulo trata do tempo em “A visita”, no âmbito gramatical e semântico, bem como sua importância para o desenvolvimento do poema.

Por fim, as considerações que encerram esse estudo a respeito de “A visita” e sua contiguidade com “The Raven”, dando enfoque especial à sua função como tratado de estética literária, apontando novos caminhos para suas possíveis leituras.

1 PELOS MEANDROS DO IMAGINÁRIO

1.1 O IMAGINÁRIO, UMA INTRODUÇÃO

Em obra sucinta, porém elucidativa, Gilbert Durand (1998)[7] faz um levantamento da "condição da imagem" ao longo dos séculos, culminando no que seria, no século XX, a formação de uma "civilização da imagem." O teórico apresenta uma série de tentativas de rejeição da imagem, enquanto contracorrentes sempre garantiram que seu apagamento não se consolidasse. Um exemplo desses movimentos são as escolas literárias. Do Romantismo até o Modernismo, percebemos uma série de esforços para que a imagem não fosse esquecida. Segundo Durand, são os movimentos literários que impulsionam um posicionamento diferente ante a imagem:

> Os bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo. E foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado, segundo o belo título de Henri Ellenberger, foi a "descoberta do inconsciente" (DURAND, 1998, p. 35).

Para abordar a imaginação poética, seguindo os pressupostos de Bachelard, partimos de um viés fenomenológico, filosofia que prima pela investigação dos conteúdos da consciência:

> A fenomenologia foi idealizada por Edmund Husserl (1859-1938) no intento de, através da intencionalidade, evitar posições extremas que privilegiassem o sujeito ou o objeto, ou, numa linguagem mais específica, idealismo e realismo. A fenomenologia é o estudo das essências que aparecem na consciência (FERREIRA, 2008, p. 76).

Desse modo, a própria fenomenologia apresenta certa mobilidade: cada filósofo tem sua própria forma de captar as essências do objeto, por isso fala-se na fenomenologia de Husserl, na fenomenologia de Bachelard, etc.

Pensando a poesia a partir da fenomenologia do Imaginário, elegemos Gaston Bachelard como embasamento central desse trabalho. Sua leitura

[7]DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e filosofia da imagem. Rio de Janeiro, DIFEL, 1998.

filosófica e, ao mesmo tempo, poética, vai ao encontro da intenção de explorar as imagens em “A visita”. Tal abordagem é importante para entendermos como se dá a relação de espelhamento entre o poema de Drummond e “The Raven”, além de mostrar a concepção de Drummond sobre a arte literária, aquilo que seria a sua filosofia da composição.

Largamente conhecido por seus estudos epistemológicos da ciência, Bachelard tem sua obra dividida entre diurna e noturna, sendo a primeira referente aos estudos relacionados à filosofia e história da ciência e a última ligada à imagem, 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.

Comecemos, 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[8]:

> 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

[8]Utilizo a síntese de Agripina Ferreira em razão do propósito desse capítulo que é o de realizar o esboço de alguns conceitos. Considerações sobre a imagem estão presentes em toda a obra de Bachelard, portanto, por questões de uma explicação mais direta, preferi respaldar-me, nesse primeiro momento, nas palavras da autora. Ver: FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

> 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).

Como mencionado, a imagem 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"[9] (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[10]:

> 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 (2006) 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"[11] (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[12], *A psicanálise do fogo*, publicada em 1938: "(...) dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não

---

[9]Ver: BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
[10]Ver: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
[11]Ver: BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
[12]Ver: BACHELARD, op.cit.

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)[13], 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 (2008) em seu estudo acerca do tempo na poética de Carlos Drummond de Andrade. Segundo Sant'Anna, a substância noturna está estreitamente ligada à substância líquida em ambos os poetas.

Durante a análise de "A visita", em vários momentos tive de recorrer a aspectos biográficos de Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade, observando como Drummond transformava alguns caracteres da personalidade das figuras reais em imagens poéticas relativas a seus personagens poéticos. Por exemplo, sua construção do espaço – tanto do escritório habitado pelo personagem Alphonsus, quanto o local onde mora, a "estranha paragem sonolenta" – relaciona-se com a reclusão "real" de Alphonsus de Guimaraens poeta, histórico: "de verdade". É a partir desse jogo de conexões entre um dado concreto – a visita – e como foi devaneado por Drummond que se desenrola esse trabalho, privilegiando as teorias de Bachelard, mas sem desconsiderar estudos referentes à simbologia e mitologia sempre que necessário.

Cabe lembrar que os elementos aqui tratados – fogo, ar, terra e água – não estão sendo considerados em seu aspecto científico. Quando os relaciona com as imagens poéticas, Bachelard os trata sob uma perspectiva de sentido. O filósofo propõe-se a encontrar um elemento capaz de conduzir toda a poesia de um determinado poeta, "o elemento torna-se *orientação*, *tendência*. E o que

[13]Dois volumes são dedicados às imagens da terra. Ver: BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, e _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

orienta as tendências são as imagens primitivas (arquétipos)" (FELICIO, 1994, p. 41).

O filósofo crê que cada produto da imaginação de um poeta está ligado a um elemento primordial. Mas a imagem material não estaria, assim, fadada a imobilizar-se? Para resolver tal problema, Bachelard (1990) toca na questão do dinamismo. Nenhum elemento é imaginado em sua inércia. Há o dinamismo e, também, o fato de que o elemento, para uma imaginação poética, não assume o mesmo caráter quando analisado sob o ponto de vista científico. Sendo assim, a poesia está carregada de substância e animada por um dinamismo. O elemento serve como condutor.

Dessa forma, cada poeta terá no cerne de sua produção literária uma substância, um elemento de orientação, fazendo com que se conheça o homem pela obra e não o contrário. Assim, uma poética pautada no fogo denota uma força que faz viver, está ligada às paixões humanas. Por outro lado, a água é a substância das imagens relacionadas à passagem do tempo, da morte cotidiana. Águas dormentes proporcionam um devaneio da tranquilidade. O ar surge associado à leveza, à pureza, pertence à desmaterialização. Com relação à terra, temos dois tipos de devaneio: da vontade (extroversão) e de repouso (introversão). Um quer trabalhar, o outro, recolher-se no interior de si mesmo. Enquanto o fogo, o ar e a água podem revelar-se hostis em alguns casos, a terra é o único elemento que oferece uma resistência permanente. Vale lembrar que esses elementos podem apresentar uma série de características, portanto, não são passíveis de serem analisadas a partir de uma lógica binária excludente. Estão sempre em relação dialética umas com as outras.

Uma síntese sobre o cerne de cada um dos elementos é dado por Bachelard (1990) em seu terceiro estudo sobre a imagem poética, *O ar e os sonhos*. O excerto citado refere-se ao capítulo dedicado aos estudos acerca da obra de Nietzsche, colocando-o como um filósofo do ar, justamente pela liberdade que o elemento oferece:

> Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma de nossa liberdade, a substância da alegria sobre-humana. O ar é uma espécie de matéria superada, da mesma forma que a alegria nietzschiana é uma alegria humana superada. A alegria

> *terrestre* é riqueza e peso – a alegria *aquática* é moleza e repouso – a alegria *ígnea* é amor e desejo – a alegria *aérea* é liberdade (BACHELARD, 1990, p. 136).

A partir do estudo das imagens em "A visita" poderemos tratar de dois temas importantes: o da imaginação propriamente dita – estudando as formas e substâncias utilizadas por Drummond, em que medida seu texto se relaciona com "The Raven" – e também conceber "A visita" como poema criado para produzir uma reflexão acerca do exercício de ser poeta.

1.2 NASCE "A VISITA"

Inicialmente, gostaria de comentar algumas decisões quanto ao tratamento dado ao poema no que diz respeito a certos termos adotados. "A visita" divide-se em sete partes, nas quais um acontecimento aparece conectado ao anterior. Contudo, cada parte possui seu núcleo de sentido específico.

Na primeira parte, o evento central consiste na chegada do visitante ao seu destino. A segunda refere-se ao 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 momento em que a visita termina, sendo a sétima relativa ao desfecho do poema, assinalando as consequências daquela visita.

Por tratar-se de uma narrativa, ainda que em forma de poema[14], tomo emprestado os termos da narratologia para tratar de aspectos tais como a divisão do poema. Assim, o "eu-lírico" será tratado por "narrador-poético" e os poetas Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade, quando referidos no

[14]A composição de poemas narrativos é praticamente uma constante na poesia de Drummond. A título de exemplo, cito "O marginal Clorindo Gato", "O ator", "O desaparecimento de Luisa Porto" e "Família". A série autobiográfica *Boitempo* também apresenta em abundância poemas de cunho narrativo, afinal, é a narração poética autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1., Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009, e _____. *Nova reunião*: 23 livros de poesia, v. 2. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

seu âmbito ficcional, serão designados como “personagem Alphonsus” e “personagem Mário”; em outras situações são referidos nas respectivas circunstâncias de pessoas reais.

Para entender os sete momentos de “A visita”, voltamos a falar dos capítulos, os quais possuem uma função importante no texto. Segundo Lodge,

> Quebrar um texto longo em unidades menores pode gerar vários efeitos. É como se a narrativa e o leitor ganhassem um tempo para respirar entre uma parte e outra. Assim, quebras de capítulo servem para marcar a transição entre tempos ou cenários diferentes da ação (LODGE, 2011, p. 172).

No poema em estudo, de um capítulo para outro, a mudança não é temporal, tampouco o cenário se altera radicalmente. O que se transforma no decorrer da narração – que possui relevância – é a relação entre os dois personagens; o que deseja o personagem Mário; quais são as impressões do personagem Alphonsus sobre aquele encontro etc. Portanto, seguindo as palavras de Lodge, podemos afirmar que em “A visita” ganhamos tempo para respirar, para assimilar as informações de cada parte.

A quebra no texto também atinge outros propósitos, como a interferência do narrador-poético ao longo do evento contado. No primeiro e segundo capítulos, temos a voz do narrador-poético e a atuação dos personagens se dá através do discurso direto. No terceiro, o texto é dominado pela voz ativa dos personagens, enquanto no quarto capítulo o narrador-poético aparece brevemente, logo dando lugar à voz das personagens.

O quinto capítulo é contado exclusivamente pelo narrador-poético, às vezes parecendo introduzir um fluxo de consciência do personagem Alphonsus, mas, devido à profundidade da reflexão sobre poesia, pode-se inferir que o narrador-poético está na mente do seu personagem fazendo perguntas e constatações que ele mesmo possui. No capítulo sexto, retorna a atuação narrador/personagens, enquanto no sétimo, apenas o narrador-poético conclui a história – embora o foco narrativo se mostre também ao lado do personagem Alphonsus.

Outro fator curioso, mas não acidental, reside na sua divisão em sete partes. Esse número representa uma forte influência não apenas na poética de

Carlos Drummond de Andrade, mas também na do poeta 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 entender o número tanto na poesia de Guimaraens quanto na de Drummond, alguns sentidos são mais plausíveis, a exemplo de que certos setenários remetem a outros setenários[15].

Uma das obras de Alphonsus de Guimaraens, *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899) é toda construída sobre o número sete: 49 sonetos em sete grupos de dores. Desse modo, podemos afirmar que Alphonsus de Guimaraens projetou um setenário sobre sua própria poesia.

Não obstante, não podemos esquecer que *Alguma poesia* (1930), de Drummond, também é composto por 49 poemas, sendo o número sete ainda mais representativo devido ao "Poema de sete faces". Tal poema, além de inaugurar a obra, projeta as vertentes em que se desdobrará a poética do itabirano[16].

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 que possuem íntima ligação com esse número, por exemplo, a ideia de passagem: "O sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo?" (CHEVALIER, 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?" (cap. 7, v.7, p. IX)[17]; o narrador-poético então prenuncia o futuro:

---

[15]"Assim, a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angélicas, todos os conjuntos perfeitos." Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 826.

[16]Iná Camargo Costa analisa cada uma dessas sete faces, relacionando-as com outros poemas constituintes de *Alguma poesia*. Ver: COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In.: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura. vol 3. - vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

[17]O poema "A visita" foi colocado nesse trabalho, em sua integridade, antes do segundo capítulo (por ser o de análise). Portanto, ao longo do trabalho, irei referir-me à paginação em romanos. A referência bibliográfica de "A visita" encontra-se explicitada em nota.

> Dois anos depois, a alma do poeta
> será uma cruz enterrada no céu.
> Em novo julho, tempo da Visita. (p. IX)

Além de todos seus significados estritamente ligados à *Bíblia*, o número sete relaciona-se com o homem: é soma dos números 4 (fêmea) e 3 (macho), significa a perfeição. O sete é ao mesmo tempo "o número do homem e o princípio do universo" (p. 830).

Sobre seu simbolismo ligado ao homem, temos:

> 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, 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, que retorna sempre e a cada leitura de forma diferente quando a ela nos voltamos.

Para a composição dos personagens, existe um fator que beneficia e dificulta ao mesmo tempo: trata-se de personagens históricas. Saber que Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade existiram historicamente ajuda-nos a entender um pouco melhor seus respectivos personagens ficcionais, assim Drummond não precisa explicar diversos pormenores de Mário e Alphonsus. Entretanto, é necessário cautela para não entender essa obra artística tão rica como um mero acumulado de dados históricos comprovados em enciclopédias, histórias da literatura etc.

O narrador-poético em "A visita" concentra-se ora em aspectos físicos ("rosto grave", "alto visitante jovem"), ora em ações ("o homem volta a sorrir em meio perdão"). Mesmo que o leitor desconheça a importância de Alphonsus de Guimaraens e de Mário de Andrade enquanto figuras históricas, o entendimento do poema não é comprometido, pois o *leitmotiv* assenta no metapoema e não especificamente sobre os personagens. Ambos os homens auxiliam para a discussão do assunto, por uma questão de importância de suas

obras no cenário artístico, mas não se pretende desenvolver ideias a respeito de um ou outro em particular.

Ainda sobre o narrador-poético, podemos atribuir-lhe a "etiqueta" de onisciente intruso, pois penetra no nível psicológico das personagens. As perguntas que Alphonsus faz a si mesmo, enquanto ouve o personagem Mário recitar seu poema, se dão de forma indireta, através da palavra do narrador-poético. Essa particularidade é mais evidente no quinto capítulo, quando o personagem Mário lê os poemas de Alphonsus de Guimaraens: "Que lhe diz essa voz, que ele não saiba? /Que novidade traz, a repeti-lo?" (v. 3-4, p. VI), reaparecendo no sétimo capítulo, quando pergunta "É tudo igual? É tudo sem remédio?" (v. 7, p. IX). Esse questionamento pode ser entendido tanto como um pensamento do personagem Alphonsus quanto do narrador-poético.

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 autor norte-americano – e talvez o mais comentado quando se trata desse texto – é a extensão do poema, o qual deve respeitar algumas proporções de forma que atinja determinado efeito. Para Poe, não existem poemas longos, mas sim uma sequência de poemas curtos[18]:

> 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[19] (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

---

[18]Ver: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 4ªed. São Paulo: Globo, 2009.

[19]"What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief." Ver: POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: BAYM, Nina. *The norton anthology of american literature*. vol. 2 (B). 7th edition. New York: W.W. Norton & Company, 2007. p. 1618.

possui um núcleo de sentido, resultando em um determinado efeito, 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, ainda, 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 não apenas versos e fragmentos de versos de outros poetas, como também assimila os ensinamentos do mestre Poe.

Mais um dos assuntos comentados em “The philosophy of composition” diz respeito ao espaço; Edgar Allan Poe atenta para a importância da localização. De acordo com Poe:

> [...] 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)[20]
> .

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[21]:

> 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. (p. I)

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.

---

[20]Ver: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

[21]No sexto capítulo também temos o visitante de volta às ruas, dessa vez para partir: “Leva-o à porta/ A rua tão vazia/ toda se enche com o vulto do viajante/ alto, entre sobrados, desaparecendo/qual se fora, a ave antiga.” (cap. IV, p. VIII). Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 2. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. p. 274-275.

Tendo considerado os aspectos formais de “A visita” e alguns elementos que corroboram seu diálogo com o ensaio de Poe, a partir do estudo das imagens em cada capítulo, será possível sua leitura como poema-filosofia da composição de Carlos Drummond de Andrade.

Para um melhor aproveitamento, coloco a seguir, completo, o poema “A visita”, tal como se apresenta no livro de onde está apensado, juntamente com “O marginal Clorindo Gato” e outros poemas, fechando o volume de *A paixão medida*.

O poema “A visita” é o motivo dessa dissertação, portanto parece-me injusto relegá-lo a um anexo ou algo parecido. Com a finalidade principal de facilitar a releitura do poema ao longo da análise, optei por deixá-lo aparecer assim, no corpo do estudo. Todas as citações do poema ao longo do trabalho obedecem à paginação numerada em romanos, colocada a seguir.

A visita[22]

I

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.
Dentro, o homem sozinho,
50 anos por fazer, mas feitos secamente
no rosto grave: – O senhor deseja?
– Vim conhecer o Príncipe, vim saudar o Príncipe
dos Poetas das Alterosas Montanhas!

O homem sorri: – O senhor está equivocado
ou caçoa talvez.
Sou há 13 anos, há 13 mil anos eternamente
juiz municipal em míseros sertões.
Em todo caso, sente-se. Conversar é bom
em minha solidão
que escorre a contemplar o deserto das cidades mortas.

O alto visitante jovem inclina-se, compenetrado:
– O Príncipe não é príncipe, eu sei,
para o distraído, fosfóreo descaso
dos donos da literatura e da vida.
Mas é bem mais do que isso, para cada um de nós poucos
obcecados
pela vertigem do poema no cristal da linguagem.

[22]ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia, v. 2. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. Utilizo essa referência para todas as citações de “A visita” ao longo do trabalho. Quanto à paginação, optei por colocar as indicadas em números romanos aqui, facilitando a consulta

II

O homem volta a sorrir, em meio perdão
às fanfarras do recém-vindo: – Engraçado, o senhor
ao entrar aqui (desculpe)
foi como se uma grande ave imprevista irrompesse pela janela
deste pardieiro um tanto medieval...
– Acha? ri com dentes múltiplos o moço de 26 anos
quase, tão gesticulante
na alegria da curiosidade; vinha de longe,
em baldeados trens de ferro, fagulha, fumaça
para conhecer o estranho poeta
encravado na estranha, estranha paragem sonolenta.
Então sou *The Raven*
a stately Raven of the saintly days of yore,
não *in the bleak December*, mas neste friim matinal de julho?
Muito obrigado pela alta comparação!
Aliás, que vejo em sua escrivaninha?
Esse negro tinteiro
que a cabeça de um corvo representa,
junto à medalha da Virgem Dolorosa...
É, também sou de algum modo o Corvo, tenho-o de cor,
pousado no crânio esculpido da memória... Quer ver?
Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary...

III

– Estou vendo que o amigo (assim o chamo, assim o quero)
sabe mesmo as 18 estrofes de desesperança e treva,
como deve saber tantas outras coisas
no domínio nevoento do sonho acordado.
De onde vem, se quer dizer-me?
– Venho de uma Londres das neblinas frias,
venho agorinha mesmo do hibernal friul...
– Ah, São Paulo! Minhas saudades...
Amigos que já se despediram...
A Faculdade, a Vila Kirial, o Vecchio Leone di Caprera
onde à noite, pobres estudantes, artistas pobres,
sorvíamos lendas no ouro claro da cerveja...
São Paulo! O senhor vem da minha mocidade, sabe?
É poeta, sem dúvida.
– Poeta?
Me chame de pianeiro, me chame de doutor em piano,
professor de piano, qualquer coisa serve.
Sou um tupi tangendo um Bechstein,
mas pode-se ver em mim até um confuso doutor
em ciências filosóficas improváveis,
o que não prova nada
quanto ao meu interior, não lhe parece?
(Menti para ele, meu Deus! E a minha Gota de Sangue em cada
[Poema?)
– Compreendo. Música é a sua forma de poesia.
– Talvez. Não me fale de mim. Fale do senhor.
Sinto que precisa muito de falar.
Há um calar entreliçado nestes ares
que só deixam fugir...o silêncio!
Blocos gelados de insuportável silêncio,
e o senhor o suporta!
É deprimente. É trágico.
Sua mudez chega apenas a revistas. E tão leve.
Pequeninas revistas de pequeninos
tipos, desfalecidas páginas
que algum devoto lê – mais nada – e são logo atiradas
à perpétua insciência das conformidades.
Como eu gostaria de, como eu gritaria, possante
o vosso nome
nas tabuletas dos bulevares, nas murmuralhas surdas dos alcazares!
(Oh! minhas alucinações!...)
Vamos, solte seus magníficos guardados.

IV

O homem idoso
sorri, tímido (ou descrente de tudo):
– O senhor se acalme, aceita um copo d'água?
Vou atender ao que me pede, tenho umas coisas espalhadas
entre pilhas de autos, livros, gatafunhos.
É, o João Bertinho ou o Chico Tetéia deve ter mexido nisso aí,
com sentido de achar fumo goiano.
Vai, o que se procura não se acha.
O senhor é de encontrar papéis? Eles se encafuam sei lá onde.
Pronto, achei. Leia, se não for incômodo.

– Incômodo?
Posso ler em voz alta, para o meu prazer?

Vaga em redor de ti uma fulgência
que tanto é sombra quanto mais fulgura...

Lindeza!

Tens um lis de ternura, que desliza
À flor da pele em mágoa suavizante...

Ah, o senhor diz o indizível.
Me dê depressa uma cópia, ou antes: eu copio.

– E eu assino. Obrigado. Mas não exagere no entusiasmo.
Faço versos. E daí?
– Vou ler mais. Mais. Minha voz
se altera, extasiada.
É meu jeito de ser. Deixo-me possuir
pelo aroma de flor que há em certos poemas
Rosas, lírios, violetas, saudades,
neste jardim esquecido no meio do Brasil!

De noite, quando o luar cintila na montanha...
...pelos ínvios sertões do eterno sono...

Reparou? Agora minha voz
é timbrada, leve, silenciosa,
mas de um silêncio de religião.
O mistério a penetra. Os versos me invadiram.
Tem outros, muitos outros que eu não sei?

– Tantos. Tenho mesmo em francês,
nossa língua segunda, o senhor sabe.
Costumo, vez por outra,

oficiar no mosteiro de Verlaine...
Parbleu! Je ne suis pás um homme détraqué
mais mon cerveau est souvent rempli de bout rimes
d'une fausse poésie…
– Pode lê-los também?
– Leio, é claro.

> *Et l'automme viendra, et vous aussi, mes pleurs,*
> *vous viendrez. Garde à toi, mon âme, c'est l'orage.*
> *Il pleut dans l'air, il pleut dans tous lês pauvres coeurs...*
> *Pauvre âme, va sécher tes larmes. Va. Sois sage.*

– É, a doçura verlainiana
perpassa nos teus alexandrinos.
Mas eu queria outros versos, puramente
saídos desta salinha abaixo do nível da rua
e tão alta! que nas estrelas se redoura...

– Leia estes, então. Não tenho pressa.
Não há pressa nos ermos.

V

O moço lê. O homem escuta, mão no rosto.
Escuta longamente, surpreendido.
Que lhe diz essa voz, que ele não saiba?
Que novidade traz, a repeti-lo?
Não distingue, escutando, os próprios versos.
Os versos se desprendem de seu dono,
palpitam fora dele.
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?
Tudo se transfigura em seu redor
e dentro dele. Como se não houvesse
o moço a revelar versos alheios,
mas o verso em si, a revelar-se.

Entre dois homens, objetos, cor
da hora filtrada no recinto
em partículas de ouro e torvelinho,
o verso;
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.

Dissolvem-se paredes, a mobília
não tem forma ou sentido, 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.
É belo, de uma tristeza sem andaimes,
e dói e sangra e rejubila
e faz subir aos olhos invisível
orvalho represado. Ah, por tantos anos
as cadências dormiram no seu peito,
na gaveta, entre contas de armazém,
envelopes, isqueiro, canivete!
E, de repente, luz. A luz envolve-as todas.
Traspassa-as.
O som dorido, o som guaiante, o som de harpa davídica
e violino trêmulo, desata-se.

O verso concentrado em tantos versos.
Nunca ninguém os disse assim, com esse metal
de sentimento modulado.
O poeta vê sua poesia. Vê, fisicamente vista,
ente real, sonoro, musical,
habitante de brancos universos,
corpo quase, muito mais que corpo,
visão,
sol meio-dia, absorvendo
todos os crepúsculos
e a opala da noite em estilhaços.

VI

Detém-se o moço, mas por longo tempo
é como se a voz continuasse.

Continuasse.
Regressam os dois da claridade.
Agora, nas cadeiras de palhinha,
um se despede, outro quer detê-lo.

– Fique mais um pouco.
Eu sei que viajantes
têm ânsia de viajar.
É a viagem que os dirige, não o desejo
de parar aqui, ali. Mas fique mais um pouco.

– Impossível.
Começa a nascer outra visita,
vou conhecer outro homem.
Tenho sede do sinal
dos homens raros.

– Compreendo. Esta visita
nunca mais se repete. Está perfeita.
Amanhã o senhor já não será
o mesmo que foi esta manhã.
A vida o espera, entre ruas desvairadas
e um grande destino. Grande, o senhor ri?
Não falo em pompas, ouropéis,
mas em certo sentido de beleza
e humanidade companheira.
Agradeço-lhe, amigo,
de todo o coração de um velho poeta
amortalhado vivo neste exílio
onde mais triste ainda é a triste vida humana.

– Agradece? Mas sou eu que me rendo, cativo,
porque me deixou dar-lhe esta hora de grave alegria.
Sua alegria ressoa em mim, bronze e órgão,
e me faz cantar: Vida, vida,
vida apertada, vida comovida!
Terminou a visita.
Adeus!
– Adeus. E que Deus o acompanhe.
Leva-o à porta. A rua tão vazia
toda se enche com o vulto do viajante
alto, entre sobrados, desaparecendo
qual se fora, em contraste, a ave antiga.

VII

Volta o homem ao escritório.
Devagar.
10 de julho. 1919.
Devagar, torna a vida ao tempo-sempre.
Os versos, à gaveta melancólica.
O tecido da aranha recompõe-se.
É tudo igual? É tudo sem remédio?
Em algum ponto, pousa a memória
que não se diluirá.

Não fica nas estantes, nos metais
nem fica nos papéis a se apagarem.
Não fica na folhinha de Mariana.
Fica no ar, ninguém a sente.
Dois anos depois, a alma do poeta
será uma cruz enterrada no céu.
Em novo julho, tempo da Visita.

No corpo deste poema,
foram utilizados
versos, fragmentos de versos
e informações
encontráveis nos livros
Obra completa,
de Alphonsus de Guimaraens;
Poesias completas,
de Mário de Andrade,
e
Itinerários,
- Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho.

2 AS IMAGENS POÉTICAS NA VISITA DE DRUMMOND

Tratar do gênero lírico é assumir um compromisso tanto conteudístico quanto formal. Sendo o presente trabalho de cunho analítico, não falo da forma em seus pormenores de ritmo e métrica, mas algumas questões sobre o assunto devem ser explicitadas, pois a forma não é um elemento que se possa ignorar – muito menos em um poema.

A partir de uma frase de Pierre-Jean Jouve, Bachelard faz considerações entre a imagem e a forma:

> Pierre Jean-Jouve escreve: "A poesia é uma alma inaugurando uma forma." A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a "forma" fosse conhecida, percebida, talhada em "lugares-comuns", antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito (BACHELARD, 1993, p. 6).

A "luz poética" mencionada por Bachelard é a imagem, surgida muito antes de racionalizações. A imagem é ser da alma enquanto as ideias estão relacionadas ao espírito[23]. Assim, estudar as imagens é também estudar as formas.

Para a análise e interpretações das imagens, Bachelard é o grande fio condutor, embora outras fontes sobre símbolos, imagens e mitos tenham sido buscadas para enriquecer a pluralidade da interpretação.

Apesar de toda a fundamentação na Filosofia do Imaginário e Simbologia, é imprescindível recorrer – sempre que necessário – aos dados biográficos presentes no poema, devido às exigências de sua circunstância: a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens, poetizada por Carlos Drummond de Andrade.

[23]Ver: FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2008. p.15-16.

2.1 O HOMEM NO ESCRITÓRIO BAIXO

Na primeira parte, das sete que compõem “A visita”, precisamente na primeira estrofe, o espaço é um elemento incrustado de significações[24]. A riqueza semântica contida nessa estrofe é garantida pelas imagens da casa, da imensidão íntima, além da simbologia da porta. Partindo do estudo das imagens da casa, é possível ampliar o conhecimento acerca do visitado, enquanto a simbologia da porta define o início dessa relação entre o jovem visitante e o poeta solitário: “Palmas. A porta aberta não responde” (v. 2, p. I)

A casa consiste em um elemento importante para o estudo das imagens poéticas de Bachelard (1993), pois, segundo o filósofo, “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio” (p. 26).

No poema há a porta, o corredor, o escritório baixo. A chegada do visitante, o qual apela para as palmas e um chamamento – ô de casa! – para ser atendido, implica a existência de uma casa. Esse é o primeiro contato entre o jovem e o estranho personagem que habita o escritório.

Comecemos pelo primeiro item do espaço: a porta. Simbolicamente, ela indica transição somada a um convite para que seja atravessada. Além de significar acesso à revelação, também está associada a uma “ideia de transcendência acessível ou proibida, dependendo de se a porta estiver aberta ou fechada, se tiver sido transposta ou simplesmente vista”[25]; em adição, a porta significa a “delimitação e passagem entre dois campos diferentes”[26].

Na dialética do exterior e interior, Bachelard (1993) define-a como o cosmos do Entreaberto. Segundo ele, a porta indica um devaneio no qual há o “acúmulo de desejos e tentações”, tentação de abri-la e o desejo de “conquistar todos os seres reticentes”. Em obra anterior, *A terra e os devaneios do repouso*, no capítulo dedicado à gruta, o filósofo já havia feito comentários acerca da porta:

---

[24]Na verdade, o poema abre com uma indicação temporal: “1919. 10 de julho”; todavia, quero tratar do tempo posteriormente, em item específico.

[25]CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 737.

[26]LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 560.

> A porta é ao mesmo tempo um arquétipo e um conceito: totaliza seguranças inconscientes e seguranças conscientes. *Materializa* o guardião do umbral, mas todos esses símbolos estão atualmente sepultados em um inconsciente inacessível aos sonhos dos escritores (BACHELARD, 2003, p. 143-144).

Dado o contexto do poema, a porta está aberta e o visitante a atravessa, por conseguinte, essa via é acessível: o jovem transcende seu primeiro obstáculo. A porta pratica uma ação, ou melhor, não age: "não responde." A permissão para a entrada, vem por meio de uma menina, presente apenas nesses versos: "A menina/ manda entrar" (v. 3-4, p. I).

Em outras circunstâncias, uma porta aberta seria vista como uma etapa facilmente transposta, pois não oferece nenhuma resistência. Não é preciso bater, não é necessário derrubá-la. Contudo, o visitante não se atreve a adentrar à casa do personagem Alphonsus sem ter o devido consentimento. Outro sentido para esse símbolo, presente nas tradições judaico-cristãs é o de acesso à revelação, crucial para esse poema.

Avançando um pouco mais na casa, riquíssima é a simbologia do "corredor que abre à esquerda." Tratar-se-ia da posição original do corredor dessa casa? Parece-me que, sendo um espaço arquitetado por Drummond, nada é gratuito, tampouco a "esquerda" que termina no escritório.

Drummond busca, a partir dessa narrativa, ressaltar algo a respeito daqueles que ficam à esquerda; fala um pouco de todos os poetas comuns a ele. O esquerdo, na tradição ocidental cristã, pode ser sintetizado como o lado soturno, satânico, indicativo de mau agouro. Na verdade, o que a cultura ocidental de modo geral acaba por fazer é colocar direita e esquerda como opostos assim como os pares macho/fêmea, dia/noite, santo/satânico, ativo/ passivo etc., o que não acontece na cultura oriental, que congrega os opostos, tratando-os como complementares: *Yin* e *Yang*. Além desses pares opositivos, o binômio sol/lua não pode ser esquecido. O pensamento lunar está intimamente relacionado ao significado da esquerda, opondo-se ao solar[27], à

[27]O pensamento masculino é relacionado ao sol enquanto o feminino é ligado à lua. Esse binômio interessa-nos mais do que qualquer outro, dado o caráter lunar da poesia simbolista. A lua, além de ser o símbolo do "conhecimento indireto, discursivo, progressivo, frio" (CHEVALIER, 2012, p. 562), também está ligada ao sonho, o inconsciente e a noite. A poesia

direita. Outra acepção negativa da palavra aparece na *Bíblia*, na qual a direção da esquerda corresponde ao inferno.

O emblemático "Poema de sete faces" é apenas uma dentre várias obras que tratam do sujeito deslocado – o texto é imprescindível porque inaugura a poética de Drummond e, tendo arquitetado facetas e temas, além de mostrar essas sete faces, apresenta esses "poetas" os quais atravessarão toda sua obra[28].

Entretanto, em vários outros textos o poeta mineiro reforça a (sua) singularidade do eu-lírico[29] como, por exemplo, em "Consideração do poema", quando fala sobre os vários poetas que é sendo apenas um: "Estes poetas são meus. De todo o orgulho,/ de toda precisão se incorporaram/ ao fatal meu lado esquerdo." (v. 11- 13)[30]. Por essa razão, um simples comentário simbólico quanto à direção do corredor da casinha de Alphonsus de Guimaraens não bastaria para dar conta da criação poética drummondiana.

Ainda, a relação homem deslocado x espaço mantém um vínculo imprescindível para a compreensão global de "A visita." Segundo Affonso Romano de Sant'Anna:

> Caracteriza o *gauche* o contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem, se completarem, terminam por se opor conflituosamente. [...] Enfim, seja como um *gauche*, como um ex-cêntrico ou uma *displaced person*, manifesta-se sempre o conflito básico entre sujeito e objeto, nessas palavras, revelado através do dado espacial (SANT'ANNA, 2008, p. 43-44).

Voltarei a tratar dessa interação (ou falta de) entre sujeito e espaço no capítulo quinto. Por ora, adentremos mais no espaço do visitado: o que a casa nos diz sobre esse homem solitário? Não temos aqui os porões e sótãos

---

simbolista preocupava-se com a profundidade do sujeito, imersa no inconsciente e em tentar traduzir essa psicologia na palavra pura.

[28]Ver: COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In.: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: Palavra, Literatura e Cultura. vol 3. - vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

[29]Affonso Romano de Sant'Anna fez um levantamento quanto à frequência com que o *gauche*, o esquerdo, o inadequado, aparece na obra de Drummond. "Cemitérios" e "Morte de Neco Andrade", entre outros poemas, são destacados pelo autor em um capítulo especialmente dedicado ao sujeito *displaced*. Ver: SANT'ANNA. Affonso Romano de. O gauche. In: _____. *Drummond*: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Record, 2008.

[30]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. p. 139.

abordados por Bachelard em sua poética do espaço, lugares responsáveis por toda a verticalidade do ser. Temos a porta aberta e o corredor à esquerda, levando a um escritório baixo, “na tristura de cinza.” As características desse escritório tendem para o aspecto da diminuição, do negativo: é baixo, é triste e sua tristeza, cinza.

Se tomarmos o adjetivo cinza apenas no seu aspecto cromático, poucas referências são encontradas. Na verdade, o verbete “cinzento” oferece mais respostas do que se procurarmos pelo “cinza.” De acordo com a Simbologia, segundo a cultura cristã, o cinza é composto por partes iguais de preto e branco e refere-se à ressurreição dos mortos (CHEVALIER, 2012, p. 248).

Essa acepção não se distancia de todo daquela atribuída às cinzas do fogo, se assim entendermos o adjetivo usado por Drummond. A cinza assume um caráter negativo; é um elemento de valor residual, aquilo que sobrou após a combustão: “resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida”[31]. Por essa relação com a morte, é necessário considerar o mito do eterno retorno, pensar também no mito de Fênix.

Em meio a tantos significados, creio que o adjetivo é relevante mais pela frialdade da cor cinza do que de algum sentido de retorno propriamente dito – embora a criação poética e sua permanência através das gerações corroborem tal afirmação. A frieza pode ser atribuída à atitude de distanciamento voluntário do poeta Alphonsus. Que ele se renovará diante dessa visita, que será surpreendido pelos seus próprios versos é algo a ser tratado no quinto capítulo. Dessa forma, o cerne significativo para esse escritório ainda é a sua propriedade de ser baixo.

Com o desenrolar da narração, notamos como esse nível baixo do aposento está em contraste com a alta figura que o habita. Descer, para Bachelard (1993), é chegar às profundezas, ao inconsciente, é lidar com os medos do porão cuja racionalização nunca é definitiva. No sótão há a possibilidade de dia e noite, enquanto no porão a escuridão é permanente.

[31]CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 247.

Partindo de um dado biográfico, a reclusão de Alphonsus de Guimaraens na cidade mineira de Mariana, agrego ao espaço “casa” outra imagem, a da cabana do eremita, a qual possui o significado do isolamento, a solidão concentrada:

> A cabana do eremita é o antitipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo. A cabana pode não receber a menor riqueza “deste mundo.” Tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio (BACHELARD, 1993, p. 49).

O trabalho do filósofo francês envolvendo espaços habitados possui um capítulo dedicado à concha, no qual se debruça sobre a dialética das imagens. Bachelard apresenta as imagens da dureza e da moleza – no caso da concha, dura; o habitante, mole – também explorando a dialética do grande e do pequeno, do ser livre e do acorrentado, do oculto e do manifesto etc.

A casa, a cabana do eremita que abriga um ser decidido a refugiar-se do mundo, pode ser considerada uma concha, pois os dados do poema indicam a existência de um par dialético do grande e pequeno: o escritório baixo é habitado pelo “Príncipe/ dos Poetas das Alterosas Montanhas” (v. 10-11, p.I), segundo as palavras do admirado visitante.

Uma diferença no acesso a esse lugar modifica a total adesão da imagem, referente ao sentido entrar/sair: o seu ser habitante sai dela. Nas palavras de Bachelard, “a concha é um invólucro que se vai abandonar” (1993, p. 121). O movimento, aqui, é contrário, “o alto visitante” entra na concha. Portanto, o sentido é oposto (entrada em vez de saída), assim como é um corpo estranho que realiza tal movimento (visitante em vez do ser habitante). Essa inversão não torna a imagem insuficiente: antes, expande suas possibilidades, mostra nova forma de enxergá-la.

Apesar da exaltação da figura do poeta por parte do jovem recém chegado, a descrição dessa personagem peculiar é diferente pela voz do narrador-poético: “Dentro, o homem sozinho/ 50 anos por fazer, mas feitos secamente/no rosto grave: – O senhor deseja?” (v. 7-9, p.I).

Ao longo do poema percebemos que, de modo geral, o narrador-poético não comenta em detalhes a personalidade do poeta simbolista. No entanto, o modo como os cinquenta anos de sua face estão explícitos –secamente – merece atenção.

O adjetivo “seco”, segundo a simbologia, relaciona-se com o fogo e seu aspecto negativo reside justamente na ausência da água que, a princípio, é elemento da vida. A secura tem seu valor de provação, indicando uma ausência de Deus, “prova do deserto, do fim da vida, em que a própria fé parece ressecar-se” (CHEVALIER, 2012, p. 808).

Veremos que Carlos Drummond de Andrade articula com bastante frequência os contrários[32]: o elemento aéreo, ambivalente por si só, o aquoso, em alguns momentos, como o mencionado, indicando uma força do fogo, etc. A secura do rosto grave do homem no escritório está de acordo com o deserto das cidades mortas contemplados por sua solidão.

A voz do narrador-poético exprime o biográfico, atribuindo algumas adjetivações neutras, enquanto o visitante está ali para tratar de questões poéticas, além de fazer alguns elogios exagerados, exprimindo sua admiração. Quer, antes de tudo, qualificar a poesia do personagem Alphonsus e dela falar. Voltarei a esse ponto quando analisar o poema em sua totalidade. Mais adiante, veremos como a água surge na construção de imagens dessa visita.

O encontro propriamente dito entre os dois homens dá-se a partir dos três últimos versos da primeira estrofe, estendendo-se até o final desse capítulo. O motivo da visita é, nas palavras do jovem visitante, conhecer o “Príncipe das Alterosas Montanhas.” Nesse verso, Drummond serve-se da alcunha de Alphonsus de Guimaraens, chamado de “Príncipe dos Poetas.”

A simbologia do “príncipe” não se restringe apenas a dos personagens encontrados em contos de fada: “o príncipe simboliza a promessa de um poder supremo, a primazia entre seus iguais, qualquer que seja o domínio em questão: um príncipe das letras, das artes, das ciências; a princesa dos poetas” (CHEVALIER, 2012, p. 744). O grande ícone do Simbolismo brasileiro é sem

[32]Os títulos de sua obra poética podem ser considerados um panorama de oximoros: *Claro enigma*, *As impurezas do branco*, *A paixão medida* são apenas alguns exemplos da união de contrários articuladas por Drummond. Ver: SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo*: a poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. p. 182.

dúvidas, Cruz e Sousa, restando a Alphonsus de Guimaraens o segundo posto quando observamos as histórias da literatura[33]. Colocando-o como "príncipe", Drummond torna a enfatizar esse posto de "segundo lugar."

Partindo para as imagens das altas montanhas, temos a caracterização de Minas Gerais, em um primeiro momento. Mas seria muito superficial atribuí-las apenas o sentido do Estado em questão. O significado das montanhas transcende a simples localização geográfica para indicar uma faceta poética de Alphonsus. Se pensarmos na obra do poeta simbolista, veremos que o elemento ar lhe é característico. Não se trata aqui de uma incoerência, porque a montanha é ambivalente: é tanto terrestre quanto aérea. Além de simbolizar o encontro do céu e da terra; se vista do alto, é o centro do mundo, quando vista de baixo, é eixo, escada, inclinação a se escalar.

O poema de Drummond, "Luar para Alphonsus"[34], trabalha a imagem das alturas, cujo elemento central é o luar. Essa homenagem de Drummond ao poeta simbolista sintetiza algumas características da poética de Alphonsus, entre elas, o ar. A lua pertence ao contexto da noite, todavia ao estar nos céus, acaba relacionando-se com o arquétipo "ar."

Poemas de Alphonsus de Guimaraens como "Ismália", o qual oscila entre as imagens da água e do ar, "Ária do luar", em que o luar pousa nas montanhas, "Lua-nova", em que a matéria aérea se mistura à terrestre e tantos outros exemplos, se tivéssemos tempo de discorrer sobre sua obra, mostram a

---

[33]Para sustentar essa afirmação, analisei a forma como Alphonsus foi referenciado em cinco histórias da literatura brasileiras. Em seu estudo sobre as origens e unidade da literatura brasileira, José Aderaldo Castello cede bastante destaque para a poética de Cruz e Sousa, levando Alphonsus de Guimaraens a um plano secundário**.** Massaud Moisés menciona Guimaraens em primeiro lugar por uma questão alfabética, mas ainda é Cruz e Sousa o grande pilar central do Simbolismo. Luciana Stegagno-Picchio refere-se a Alphonsus como o segundo grande nome do movimento simbolista, colocando-o, igualmente, em segundo lugar na sua ordenação de poetas simbolistas. Alfredo Bosi cita o poeta após Cruz e Sousa, além de elegê-lo explicitamente como "nosso maior poeta simbolista." Por outro lado, é colocado por Bosi ao lado de Cruz e Sousa como as "matrizes diretas do Simbolismo brasileiro." Afrânio Coutinho faz um levantamento geral sobre o movimento, quando trata do período de transição de modo que não divide o Simbolismo por autores, mas faz referência às influências francesas e como se deu em solo brasileiro. Entretanto, afirma que vários historiadores da literatura valorizaram a poética de Cruz e Sousa, enquanto outros poetas, entre eles Alphonsus de Guimaraens, muito tempo levaram para receber o devido valor.

[34]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 3. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. p. 428-430.

verticalidade do poeta[35]. Portanto, “das Alterosas montanhas” tem duplo significado: indicador geográfico e elemento poético.

Passemos então ao estudo dessa figura dentro do escritório baixo. O personagem Alphonsus não aceita a alcunha de Príncipe, é apenas juiz municipal – outro dado biográfico de Alphonsus de Guimaraens. Alegando ser juiz municipal há 13 anos, e a informação procede[36], acrescenta: “há 13 mil anos eternamente/ juiz municipal em míseros sertões.” (v. 14-15, p.I). O exagero cronológico indica como o sujeito relaciona-se com a passagem do tempo. É juiz no tempo da visita e, com sua morte em 1921, é eternamente juiz municipal de Mariana.

Todavia, não se pode prescindir de análise a todo e qualquer dado historicamente comprovado, pois no poema eles compõem uma cadeia de significações à parte da História. Por exemplo, o número 13 possui relevância, por essa razão Drummond inseriu-o em sua narrativa sobre essa visita.

Assim como observamos com a direção “esquerda”, o número treze também não fornece adjetivações positivas. A princípio, é considerado mau agouro. Na *Bíblia*, é o número de presentes na Santa Ceia; o 13º capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e da Besta. No Tarô, o décimo terceiro arcano superior corresponde à Morte. Entretanto, é visto mais como renovação do que fim definitivo por ser a soma de 12+1, indicando uma passagem para a nova fase (CHEVALIER, 2012, p. 902- 903).

Posto isso, há um homem dentro de um escritório baixo, cinquenta anos já completos em seu rosto; recebe a visita de um jovem. O corredor abre à esquerda e o homem solitário é juiz municipal há treze anos: um esboço de mais um poeta isolado do mundo exterior, um inadequado – um *gauche*?

Às características do homem visitado, soma-se a ideia de sua solidão que “escorre” a “contemplar o deserto de cidades mortas” (v. 18, p.I). Verbos como “escorrer”, essencialmente líquidos, denotam, aqui, a destruição, por significar uma deterioração temporal resultando na morte, como apontou

[35]Os poemas aqui citados nessa parte estão em: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Cantos de amor*: salmos de prece. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1972. “Ária do luar”, p. 97, “Lua-nova”, p. 98 e “Ismália”, p. 144.

[36]Alphonsus de Guimaraens iniciou suas atividades como juiz municipal em Mariana no ano de 1906. Sendo a visita em 1919, têm-se 13 anos passados.

Affonso Romano de Sant'Anna ao analisar o elemento aquoso e sua relação com o tempo na obra de Drummond. A água é um elemento cuja ambivalência reside no sentido de prover vida quanto causar a morte.

Etimologicamente, escorrer vem do verbo correr, adicionado do prefixo "es". O sentido de "correr", segundo o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, é de mover-se, deslocar-se com rapidez. Recorrendo ao prefixo, das cinco acepções possíveis, a mais adequada é a que diz: "movimento para fora ou para longe, afastamento" (p. 339). O movimento rápido e de afastamento enfatiza o perfil do personagem mais velho.

Tudo aquilo que escorre, realiza um movimento para baixo. A solidão, ao "escorrer", está se deteriorando, pois o tempo (do sujeito) está passando – rapidamente, e para longe. Contudo, não se pode afirmar que a solidão vai abandonando-o pouco a pouco, ao contrário, o poeta sofre a ação do tempo a cada dia, ele mesmo escorre. Ele é a solidão.

Se a solidão é líquida, não podemos dizer o mesmo do objeto de contemplação: "Conversar é bom/ em minha solidão/ que escorre a contemplar o deserto das cidades mortas." (v. 16-18, p.I)

A simbologia do deserto mostra-se tão ambígua quanto as matérias tratadas até então. Elemento profícuo em passagens da *Bíblia*, o deserto representa um espaço não habitado, árido e também o mundo sem Deus. Por outro lado, proporciona uma "dedicação" exclusiva a Deus. Assim, define o espaço de um eremita, um homem que se abstém da vida em comunidade para entregar-se apenas aos preceitos religiosos:

> É por isso que os monges do cristianismo posterior se retiraram para o deserto como os eremitas (deserto se diz, em grego, *eremos*), para afrontar, aí, sua natureza e a do mundo unicamente com a ajuda de Deus. O conteúdo simbólico do termo aparece muito bem aí, pois logo se deixou de achar necessário ir materialmente para o deserto, a fim de levar uma vida de eremita (CHEVALIER, 2012, p.331).

O deserto como espaço de interiorização, ensimesmamento, só tende a acrescentar mais uma característica ao homem visitado. Isso porque, se tomarmos o poema de forma a ignorar os dados biográficos de Alphonsus ou, interpretando-os como decisivos nas escolhas criadoras de Drummond,

sabemos que o deserto indica a reclusão para uma proximidade de algo que não é Deus, mas a poesia, em primeiro lugar[37]. O aspecto místico do poema atinge o ponto alto no quinto capítulo, portanto, essa ideia ainda irá se desenrolar, juntamente com a narrativa[38].

Tal imagem não aparece sozinha. A solidão contempla o "deserto das cidades mortas." Analisando esses elementos, não podemos associá-los apenas a aspectos melancólicos. As cidades propõem equilíbrio, fixação dos povos em um território. Também são associadas a princípios femininos, pois sua propriedade de proteção e limite remete à mãe[39]. A adjetivação "mortas" dada a essas cidades designa mais a renovação do que destruição. Na realidade, a morte aproxima-se mais à iniciação de um novo ciclo do que propriamente o fim. Por isso é símbolo de regeneração. Vale ressaltar, ademais, o princípio terrestre do deserto e da cidade. Creio que o poema suscita em diversos momentos a noção de algo que se renova, o que possibilita admitir tanto a interpretação de melancolia como a de começo de um ciclo.

A terceira, e última, estrofe é sutilmente metaliterária. Nela, começam as discussões sobre a arte escrita, o reconhecimento do trabalho do poeta e, também, ressalta uma visão comum de arte, restrita a um grupo de intelectuais.

Para uns, "os donos da literatura e da vida" (v. 22, p.I), pouco importam os poemas de Alphonsus de Guimaraens. Em oposição, alguns escritores, os "obcecados pela vertigem do poema no cristal da linguagem" (v. 25, p.I), valorizam sua obra a ponto de chamá-lo de Príncipe dos Poetas. Inicia-se, então, um questionamento estético, desenhando-se, este poema narrativo, como uma possível resposta às teorias sobre literatura.

---

[37]"A cabeça de corvo" e "Crença e descrença" são exemplos de poemas metaliterários de Alphonsus de Guimaraens, mostrando sua relação com o ofício da palavra. Ver: GUIMARAENS, Alphonsus. *Cantos de amor/salmos de prece*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

[38]Ao longo da análise, faço várias referências ao quinto capítulo. Embora seja repetitivo, é importante essa cadeia de sentidos produzidas no início do poema, atingindo o ápice da revelação poética na quinta parte, a mais metaliterária de todas, capítulo em que a arte da escrita é problematizada.

[39]Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 238-240.

Percorrendo os elementos cosmogônicos existentes no texto, pelo viés de Bachelard, o fogo surge, nessa estrofe, para qualificar os donos da literatura com a expressão “fosfóreo descaso.” Bachelard trabalha a questão desse elemento direcionando-o para a exposição de complexos: de Prometeu, de Empédocles e de Hoffmann. Portanto, ao procurar qualquer menção a fosfóreo, não encontramos nada. O que resta é recorrer ao dicionário de língua portuguesa e ver sua definição. Fosfóreo relaciona-se a (de) fósforo, fosforoso. Isso nos remete ao elemento químico fósforo e uma de suas características está ligada à fabricação de bombas incendiárias e pirotecnia[40].

Após esses longos caminhos percorridos para tentar definir a força simbólica dessa adjetivação, chegamos à luz. O fosfóreo descaso é uma forma explosiva de iluminação, não seria incorreto afirmar. Explosiva e pirotécnica, como num espetáculo. Nesse momento creio que Drummond propõe uma crítica aos “donos da literatura”, os quais querem exprimir com grandiloquência o quanto não se importam com um tipo específico de poesia[41].

Se existem homens desinteressados ou apenas distraídos para determinada vertente literária, há os que estão “obcecados/pela vertigem do poema no cristal da linguagem” (v. 24-25, p.I). Aqui temos uma indicação clara ao Simbolismo enquanto movimento literário, o qual lutava contra o caráter objetivista do Positivismo, Naturalismo e Parnasianismo, buscando o uso da palavra no seu *status* mais absoluto de pureza e possibilidade de significação.

Analisemos então essa vertigem do poema. Ao narrar sua escalada até o topo da flecha da catedral de Estrasburgo, Bachelard revelou o quanto o sentimento de vertigem pode retornar à simples lembrança do fato ocorrido:

> Nunca mais poderei amar as montanhas e as torres! O engrama de uma queda imensa está em mim. Quando volta essa lembrança, quando essa imagem revive em minhas noites, em meus próprios devaneios acordados, um mal-estar indefinível desce em meu ser profundo (BACHELARD, 2001, p. 273-274).

---

[40]HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ªed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

[41]Os “donos da literatura”, nesse caso, seriam os pertencentes à escola da época, Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, os quais apresentavam um desdém pelo Simbolismo em favor da apreensão da verdade que defendiam tanto no campo da literatura como no das ciências.

Primeira propriedade da vertigem: ela retorna, não importa o tempo transcorrido. A vertigem é a raiz, o mesmo enraizamento do poema o qual se refere Bachelard n'*A poética do espaço*. Analisando a queda viva, Bachelard encontrou nos escritos de Henrich Steffens[42] outra característica que nos serve – a de solidão total:

> Para ele (Steffens), a vertigem é uma súbita solidão. Uma vez que ela se apodera de um ser, nenhum apoio pode salvá-lo, nenhuma mão protetora pode retê-lo em sua queda. O infeliz, atingido por uma vertigem em seu significado primordial, está *sozinho* até o âmago de seu ser. Trata-se realmente de uma ruína do ser, de uma ruína do *Dasein* concebida tão fisicamente quanto possível (BACHELARD, 2001, p. 275).

Logo, a segunda marca da vertigem está ligada ao ser e sua solidão. É talvez uma das imagens mais fidedignas que se formam para fundamentar o princípio simbolista de encontrar as profundezas do ser e conhecê-las, colocando-as em seus próprios termos. A vertigem do poema, consequentemente, remete tanto a uma sensação recorrente quanto ao medo da queda viva em detrimento de uma solidão absoluta.

Tendo esboçado na vertigem argumentos que comprovam a discussão estética no poema, exploraremos a significação do "cristal da linguagem" mencionado pela personagem visitante.

O cristal (da linguagem), reclamado pelo jovem, tem sua relação com a pureza do elemento e, em adição, a capacidade de elevar-se até o céu. Na simbologia do cristal, então, temos tanto a pureza pregada pelos simbolistas quanto o céu como temática recorrente[43]. Bachelard (2001) aborda o cristal em detalhes, pois esse mineral se relaciona com todos quatro elementos fundamentais. Irei diretamente às relações encontradas especificamente para abordar a expressão "cristal da linguagem."

Assim, tomando como base as motivações simbolistas, o cristal "desperta um materialismo da pureza. (...) nesse retraimento, nessa condensação de limpidez, parece que a pedra atinge a solidez absoluta. (...)

---

[42]Heinrich Steffens, filósofo, cientista e poeta dinamarquês.

[43]Reforço aqui o caráter lunar da poesia simbolista. Além disso, segundo a simbologia dos palácios de cristal, esse está ligado ao inconsciente coletivo e pertence aos arquétipos do sonho e do devaneio – níveis profundos do sujeito os quais tentaram alcançar os simbolistas. Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 303-304.

assim, um sonho de dureza está ligado ao cristal" (BACHELARD, 2001, p. 233). Isso remete à sugestão, à palavra condensada, sem a exigência de grandes explicações acerca de um tema se o mesmo pode ser sintetizado[44].

Outra ideia interessante apresentada pelo teórico é a de que "um cristal se alimenta em sua água-mãe" (BACHELARD, 2001, p. 233). Trazendo esse pensamento para o contexto do poema de Drummond, podemos dizer que os Simbolistas (e outros escritores interessados na "vertigem do poema no cristal da linguagem") preocupavam-se com a palavra por ela mesma, sem recorrer a outros ramos da ciência para firmar sua expressão[45]. A palavra é a água-mãe que alimenta o poeta e a própria poesia.

Aproveito o fio condutor do poema para abordar alguns pontos sobre o movimento simbolista e sua relação tanto com as escolas anteriores quanto sua influência no Modernismo brasileiro.

O Simbolismo nos concerne principalmente por ter consistido em um movimento essencialmente literário. Seus contemporâneos realistas, naturalistas e parnasianos tinham propósitos artísticos pautados em uma postura advinda das outras ciências. Por essa razão a poesia simbolista serve tanto à fenomenologia de Bachelard[46], pois o filósofo entendeu também que a linguagem poética é diferente da linguagem científica, tanto são, por conseguinte, suas abordagens, além de ter inspirado os modernistas e seus anseios por mudanças estéticas.

Enquanto o Realismo corta ao máximo os excessos em nome da objetividade, da vida como em uma fotografia, o Simbolismo surge como tentativa de aprofundar o conhecimento do "eu", porém de forma mais intensa e psicológica do que a praticada no Romantismo. De forma sucinta, é possível

---

[44]A "sugestividade", na medida certa, é defendida por Edgar Allan Poe em "The philosophy of composition": "Mas nos assuntos assim manejados, por mais agudamente que o sejam, por mais vivas riquezas de incidentes que possuam, há sempre certa dureza ou nudez que repele o olhar artístico. Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido." Ver: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

[45]Embora pouco comentado, o Parnasianismo também se preocupava com a palavra. Entretanto, sua predileção pela forma é enfatizada, deixando o cuidado com a palavra em segundo plano.

[46]Ao longo de suas análises dos quatro elementos e outros estudos sobre o devaneio, Bachelard recorre a vários exemplos de Mallarmé e Valéry, entre outros poetas simbolistas. O filósofo também se vale de muitos exemplos advindos do Surrealismo.

afirmar que o Simbolismo foi uma negação de toda a poesia anterior, inclusive a romântica.

Os poetas simbolistas estavam em busca de uma nova linguagem, uma sintaxe própria que revelasse a complexidade psicológica do ser e de sua arte. A poesia era a tomada de consciência da emoção e não uma expressão desconcertada. Além dessas importantes particularidades, somam-se as já bastante comentadas: sinestesia, musicalidade, aliteração, misticismo etc.

Portanto, o Simbolismo é um movimento que tende a reclamar a autonomia da palavra poética, almejando utopicamente uma poesia pura, o que não anula sua contribuição e influência no cenário modernista brasileiro[47].

Dadas todas essas iniciativas dos poetas seguidores de Baudelaire é que a imagem cristal = pureza está mais adequada. Outro fator comentado por Bachelard parece-me servir para essa interpretação:

> Parece que a luz do dia e a luz do espírito vêm unir-se na pedra clara. O cristal nos ajuda a *compreender* a matéria. Achamos – abstrata e concretamente – a pedra luminosa. Tanta claridade íntima nos proporciona a *inteligência* da matéria (BACHELARD, 2001, p. 242).

Compreender a matéria, a meu ver, está ligado à busca de uma lógica. No terreno do Simbolismo, a matéria é o ser humano e sua relação com um mundo longínquo, medieval, ao mesmo tempo com o seu próprio mundo. A inteligência da matéria é o produto final dessa busca: a escrita vai elaborar os conteúdos interiores, com suas próprias regras, a sintaxe psicológica.

Como resultado, o poema é disseminador do conhecimento sobre a matéria: o ser. Então, podemos compreender nesse “cristal da linguagem” toda a busca simbolista por uma expressão pura, genuinamente literária.

Sintetizando o primeiro capítulo de “A visita”, temos a apresentação do homem visitado e do lugar que habita e seu contato com o visitante. Diversas imagens indicam que o sujeito é extensão do seu escritório baixo; interpelado por um jovem admirador, quebrando a solidão e o isolamento, trazendo consigo a curiosidade acerca desse poeta, encravado na cidadezinha de Mariana e, colocando como assunto principal questões poéticas bastante particulares.

---

[47]Ver MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*: o Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1966.

2.2 ENTÃO SOU *THE RAVEN*!

Para esse estudo, uma das imagens principais do poema concentra-se na segunda parte, em que há a correspondência entre o visitante e a ave maldita do poema de Edgar Allan Poe; tal comparação é feita pelo poeta visitado. Alguns elementos estão muito ligados à temática simbolista, a exemplo do "pardieiro um tanto medieval" (v. 5, p. II)[48].

Esse capítulo é bastante dialógico[49], pois além de incorporar versos de "The Raven", inclui os de Alphonsus de Guimaraens, do poema "A cabeça de corvo." Cabe, a título de curiosidade, registrar que não encontrei nenhuma referência sobre uma possível influência de Poe em Guimaraens, mesmo que o poema mencionado provoque uma tendência a relacionar os dois autores.

Se não inspirou Alphonsus de Guimaraens de forma direta[50], por outro lado, Poe é visto como um dos precursores – mesmo que em fase bastante inicial – do Simbolismo. Esse aspecto é abordado por Wilson Melo da Silva (1971) em uma obra que trata do movimento simbolista e Alphonsus de Guimaraens. Tal dado não alteraria a necessidade da análise das imagens e símbolos existentes no poema, apenas poderia acrescentar outras motivações de Drummond.

Ao que parece, Drummond preferiu colocar "The Raven" por consistir em um poema *supostamente* trabalhado[51] e pensado – contrariando a ideia de gênio – além de ter sido composto por um escritor que já em seu tempo desviava-se de forma tênue da estética vigente (romântica) trazendo propostas novas como a musicalidade e a sugestão, aspectos os quais viriam a ser privilegiados posteriormente pelo movimento simbolista.

---

[48]O medievalismo era um dos temas caros aos simbolistas. Drummond não esquece esse detalhe ao construir a sua narrativa poética sobre a visita de Mário de Andrade a Guimaraens.

[49]"A visita" é, em si, um poema dialógico. No sétimo capítulo, os versos finais indicam quais textos foram utilizados no corpo do poema.

[50]Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, aproxima a cadência do poema "O leito", de Alphonsus de Guimaraens a um conto de Poe, não mencionando qual. O importante é que o historiador ressalta em Alphonsus de Guimaraens um romantismo gótico no período de *Kyriale*. Ver: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 279.

[51]A dúvida quanto à construção de "The Raven" reside no fato de que não se pode corroborar enfaticamente todas as asserções em "The philosophy of composition." Por isso não podemos ter certeza se Poe partiu do final para então escrever o início de "The Raven", se as 18 estrofes foram pensadas também antes da realização da escrita do poema, entre outros fatores citados por Poe no ensaio referido.

Portanto, essa comparação entre o visitante e o Corvo, implica numa aproximação de função semelhante entre o homem e o pássaro sombrio. O Corvo de Poe[52] é o luto permanente, é a alma que continuará unida à sombra, encerrando um período. O visitante, na direção oposta, nada encerra. Antes, renova o ciclo.

Como a maioria de símbolos e imagens, o pássaro possui significados ambivalentes em muitos casos. Implica relações entre céu e terra, opondo-se à serpente como ser terrestre; exprime "estados superiores do ser", ainda indica a amizade dos deuses para com os homens. A simbologia diz:

> Em geral, aves e pássaros, como os anjos, são símbolos do pensamento, da imaginação e da rapidez das relações com o espírito. Concernem ao elemento ar e, como se disse das águias, "são altura" e, em consequência, espiritualidade. [...] Assim, Odon de Túsculo diz em seu sermão XCII, que, assim como são várias as propriedades das aves, também são muito diversos os costumes dos homens espirituais. As aves são, prossegue, umas, simples, como a pomba; outras astutas, como a perdiz. [...] As aves de voo baixo simbolizam a atitude terrena; as de alto voo, a dedicação espiritual (CIRLOT, 1984, p.108-109).

Outro aspecto relacionado às aves é a sua leveza, a qual foi assinalada por Bachelard (1990), trazendo alguns exemplos dados por Joseph Maistre em que sacerdotes egípcios, durante determinado período dedicado à sua purificação, comiam apenas carne de aves, "pois os pássaros eram os mais leves de todos os animais" (BACHELARD, 1990, p. 37). Bachelard acrescenta:

> No fundo, para voar, tem-se menos necessidade de asas que de substância alada, de uma alimentação alante. Absorver matéria *leve* ou tomar consciência da *leveza* de essência é o mesmo sonho expresso sucessivamente por um materialista ou um idealista (BACHELARD, 1990, p.37).

Porém, quando associado à imaginação, a ave assume um sentido negativo, revela distração, divertimento. Os pássaros noturnos, especificamente, são ligados às almas do outro mundo. No *Dicionário de símbolos* de Chevalier, encontramos a relação de quatro cores principais com

[52]Esclareço aqui alguns termos adotados durante esse estudo. Utilizo "o Corvo de Poe" ou "Corvo" quando me refiro ao pássaro do poema. Para o poema em seu sentido global, utilizo "The Raven", e por fim, quando utilizo a palavra "corvo", estou apenas mencionando o pássaro negro sem estar necessariamente atrelado ao significado que possui no poema de Edgar Allan Poe.

algumas aves. A cor preta, o corvo, representa a inteligência[53]. Cirlot traz uma característica adicional: “Segundo Beaumont, o corvo em si deve significar o isolamento do que vive num plano superior aos demais, como todas as aves solitárias” (CIRLOT, 1984, p. 188). A solidão da ave nos interessa, entretanto, não atribui um valor de solidão ao visitante, mas de ser privilegiado, “superior aos demais”.

Conhecendo a simbologia da ave em seu aspecto genérico, comento então especificamente o Corvo[54] de Poe, pois é com ele a relação feita pelo homem do escritório baixo.

Nesse momento, quero tratar apenas do Corvo enquanto pássaro visitante, personagem de “The Raven”. Posteriormente gostaria de voltar ao assunto, tomando como cerne de discussão o significado de “The Raven” como obra para a construção do poema de Drummond.

Claudio Abramo (2011) realizou um trabalho de análise, tradução e reunião de traduções de “The Raven.” O ponto central de seu estudo reside nas referências bíblicas, por isso, há a ênfase no paralelismo entre o poema e o livro de *Jeremias*[55]*.* Por outro lado, a referência simbólica da ave é bastante abrangente, incluindo interpretações mitológicas, lendas celtas, além, claro, da cultura cristã.

A principal fonte, isto é, a gênese, segundo Abramo, é a *Bíblia*. O autor segura-se a essas referências e afirma, em seu capítulo sobre a simbologia de “The Raven”, que imagens “outras, como fogo, porta etc. dispensam esclarecimento”[56] (ABRAMO, 2011, p. 57).

Observemos, pois, as características dos dois personagens centrais: Corvo e jovem poeta. O homem solitário lança a similaridade: “Engraçado, o

---

[53]CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 690.

[54]Esclareço aqui alguns termos adotados durante esse estudo. Utilizo “o Corvo de Poe” ou “Corvo” quando me refiro ao pássaro do poema. Para o poema em seu sentido global, utilizo “The Raven”, e por fim, quando utilizo a palavra “corvo”, estou apenas mencionando o pássaro negro sem estar necessariamente atrelado ao significado que possui no poema de Edgar Allan Poe.

[55]Ver ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011.

[56]Discordo de Abramo. Nenhuma imagem dispensa novos olhares. Contudo, deixo-as em aberto por não serem o foco do trabalho.

senhor/ ao entrar aqui (desculpe)/ foi como se uma grande ave imprevista irrompesse pela janela/ deste pardieiro um tanto medieval...” (v. 2-5, p.II).

A comparação é curiosa e oferece pontos de intersecção diversos. O visitante parece uma grande ave imprevista, irrompendo pela janela. Os versos seguintes comprovam a suspeitas de que tal ave é mesmo o Corvo de Poe. O que significa ser *esse* corvo?

Mesmo lisonjeado com a comparação, o visitante aponta para uma diferença entre si e o pássaro sombrio: “Então sou *The Raven*/ *A stately Raven of the saintly days of yore*/ não in *the bleak december*, mas neste friim matinal de julho?” (v. 12-14, p.II). Não podemos perder de vista a similaridade: ele é “a *stately Raven of the saintly days of yore*”, isto é, ele é “um majestoso Corvo dos santos dias de outrora”[57] mesmo chegando em um período diferente (em julho, em vez de dezembro).

Organizemos as informações: o surgimento do visitante assemelha-se ao da ave por ser inesperado, todavia o mês da visita é outro e, embora o clima seja similar; o frio em “The Raven”[58] é muito mais rigoroso que o “friim matinal de julho” (v. 14, p. II) de “A visita”.

Igual associação antipodal se pode aplicar para o horário desse encontro: enquanto em “The Raven” temos a meia-noite, a cronologia da visita em Drummond parece ocorrer em um limite que chega até ao meio-dia: “visão/ sol meio-dia absorvendo/ todos os crepúsculos” (capítulo 5, v. 53-54, p. VI). Não obstante, a ave entra pela janela, enquanto o rapaz tem acesso à porta.

A princípio, a entrada pela janela pode parecer bastante lógica para o leitor, pois mesmo com todas as cargas metafóricas, o corvo ainda é um pássaro, diferindo em natureza do seu análogo visitante drummondiano.

---

[57]Optei pela tradução de Abramo no que diz respeito ao poema “The Raven”. Embora o autor “sacrifique” a forma, o sentido do poema é explorado ao máximo. Como aqui se trata apenas de explicitar o sentido em vez do aspecto formal, acredito ser bastante adequado.

[58]“*Ah, distinctly I remember it was in the bleak december*” (e. 2, v.1). “Ah, bem me lembro, foi no glacial dezembro.” Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 65. *Bleak* é traduzido como “glacial” por Abramo, optando pelo mesmo léxico de Baudelaire. O vocábulo pode ser associado a gélido ou frígido. Entretanto, no dicionário consta que, quando associado a clima ou paisagem, significa frio, vazio, pouco acolhedor, o que não deixa de validar a escolha de Abramo. Ver: *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*. Third Edition (CD-ROM).

No entanto, o poema dá-nos a informação de que o narrador daquela noite tempestuosa, ao suspeitar dos barulhos na rua, escancara a porta, a fim de descobrir quem está querendo entrar: “e, então, escancarei a porta; lá fora a escuridão e nada mais”[59]. Se o pássaro viesse à deriva, sem nenhuma orientação, sua entrada pela grande abertura (*wide*) proporcionada seria bastante possível.

Ao contrário da porta, a janela não é transcendência, mas sim uma visão do mundo. Agripina Ferreira, ao dicionarizar termos bachelardianos, sintetiza o significado da janela como imagem:

> A janela é um objeto onírico que traz para o interior um mundo de beleza e maravilhamento. (...) A janela abre-se para o mundo. Olha, vê, contempla, mas nada diz. (...) A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior (FERREIRA, 2008, p. 109).

Abrindo a janela para, de uma vez por todas, descobrir quem está desejando entrar em contato com ele, o narrador depara-se com o Corvo, o qual sem parar ou dirigir-lhe qualquer cumprimento, pousa diretamente no busto de Palas.

Ao longo de “The Raven”, a curiosidade do narrador aumenta: um Corvo, o qual fala apenas a palavra “*nevermore*”; sua origem é desconhecida assim como a razão de sua visita. Porém, na medida em que a narração se desenvolve, o sujeito se dá conta do significado da presença daquele pássaro. O Corvo é a perda definitiva de Lenore. Assim, a presença do Corvo (em Poe) suscita a tomada de consciência por parte do ser visitado.

Voltando aos pontos em comum, o visitante é alto, tal como o voo da ave. O que fascina o sonhador quanto ao pássaro, na visão de Bachelard (1990), não é a ave em si, mas o voo. Um dado curioso sobre pássaro e cor aparece no estudo do imaginário do filósofo francês:

> Para ir ao fundo de nosso paradoxo, teremos de mostrar que, no reino da imaginação*, o voo deve criar sua própria cor*. Não perceberemos então senão o pássaro imaginário; o pássaro que voa nos nossos sonhos e nos poemas sinceros não

[59]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 66. Em inglês: “*here, I opened wide the door*; *– / darkness there and nothing more*.” Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

> poderia ser *multicolorido*. O mais das vezes ele é azul ou preto; ou sobe ou desce (BACHELARD, 1990, p. 66).

O Corvo de Poe é um pássaro que desce: ele pousou no busto de Palas Atena e dali jamais alçou voo, deixando presa à sua sombra a alma do narrador de "The Raven." O "pássaro" visitante do personagem Alphonsus vem por terra, nos "baldeados trens de ferro, fagulha, fumaça" (v. 9, p.II).

Assim, o Corvo desce e jamais sobe, enquanto a chegada e partida do jovem visitante podem ser comparadas ao pouso e novamente o voo dessa "ave imprevista." O Corvo é permanente, o visitante é passageiro. O par subida-descida está dicionarizado por Chevalier: "A subida é, então, antes de tudo, uma interiorização; a descida, uma dissipação no mundo exterior" (CHEVALIER, 2012, p. 853).

Analisando o modo como os personagens se aproximam dos sujeitos de seu interesse, o Corvo em Poe nada mais é do que a evocação por parte do narrador; sua chegada não é aleatória, mas facilitada (forçada?) pelas leituras e vulnerabilidade emocional do eu-lírico, acentuadas por sua sonolência, estado de devaneio. O Corvo é parte do narrador[60].

Por outro lado, o visitante em Drummond, chega até o homem por sua própria vontade, não obstante é externo ao visitado. Se pensarmos na surpresa do homem visitado ao revelar em meio a desculpas que o visitante parece uma ave entrando pela janela, poderíamos garantir que, ao entrar no escritório, o jovem proporcionou a entrada de um mundo de "beleza e maravilhamento" segundo Ferreira (2008).

Comparando o nível de "realidade" das visitas, a de Drummond é mais "palpável" porque envolve indivíduos em pleno estado de consciência (os homens estão despertos nessa visita matinal de julho), e a narração é feita por uma terceira pessoa, enquanto o Corvo representa ecos da consciência do narrador, quem nos conta a história, eternamente ligado a esse estado de luto:

[60]Abramo chama-o de "consciência do narrador". Concordo, até certo ponto. Na análise global do poema veremos que o Corvo simboliza não apenas uma consciência, mas um ideal de estética literária.

“E dessa sombra que flutua sobre o chão minha alma não se erguerá – nunca mais![61].

Dessa forma, o Corvo possui um caráter metafórico, remetendo quase a um duplo do narrador. O jovem visitante, biograficamente marcado por Mário de Andrade, é sujeito separado de Alphonsus, mesmo que sejam ligados por algumas similaridades de vivências apontadas pelo próprio homem visitado: “São Paulo! O senhor vem da minha mocidade, sabe?” (Capítulo 3, v. 13, p. III).

Coloquemos, pois, os dois indivíduos, visitante e visitado, em paralelo novamente. Nesse capítulo, além da comparação visitante/ Corvo, observamos como Drummond formula o contraste entre vida e geração dos personagens de seu poema narrativo.

O visitante vem de longe, “em baldeados trens de ferro, fagulha, fumaça” (v. 9, p. II); o homem, aqui tratado como o “estranho poeta” (v. 10, p. II), está “encravado na estranha, estranha paragem sonolenta.” (v. 11, p.II).

Atentando para o verso que sinaliza o modo como o visitante chegou até a cidadezinha habitada pelo escritor recluso, vemos não apenas um tempo dinâmico, acelerado, em suma, moderno, mas também sua cadência é acelerada, facilitada pela repetição do fonema /f/.

Ao passarmos para o verso seguinte, o ritmo muda também, tal qual é o ponto de referência, que passa do visitante para o homem no escritório. A repetição da palavra “estranha” faz recuar o ritmo. Da mesma forma, o tempo de Mariana é devagar, sonolento em relação ao de São Paulo, de onde vem o visitante:

> [...]
> – Acha? ri com dentes múltiplos o moço de 26 anos
> quase, tão gesticulante
> na alegria da curiosidade: vinha de longe,
> em baldeados trens de ferro, fagulha,fumaça
> para conhecer o estranho poeta
> encravado, na estranha, estranha paragem sonolenta. (p. II)

A leitura desse trecho permite a comparação dos ritmos, da agilidade possibilitada pela repetição do fonema /f/ no verso nove e o sutil “entrave”

[61]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 69. Em inglês: “*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted – Nevermore*!” Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 946.

imposto pelo uso das palavras estranho/estranha nos versos 10 e 11, tal a inconformidade do modo de vida dos dois escritores.

Olhando detidamente para os dois homens, até mesmo a linguagem – seja ela verbal ou gestual – do personagem Mário de Andrade é mais entusiástica e efusiva, opondo-se à timidez e reserva do personagem Alphonsus de Guimaraens, neste poema[62]. São os *quase* 26 anos efervescentes do "jovem compenetrado" contrapondo os *quase* 50 anos já resignados do "estranho poeta." O jovem é ativo, vem de longe, seu movimento é enérgico, voluntário. Por outro lado, o poeta solitário está encravado na estranha paragem sonolenta. Observemos, então, esse estranho poeta, sua inconformidade a esse jovem revela bastante sobre ambos, pois as discrepâncias dizem tanto quanto as semelhanças.

No início do capítulo, algumas atitudes do personagem visitado revelam sua introversão. "O homem volta a sorrir, em meio perdão." (v. 1, p.II). Além de sorrir timidamente, desculpar-se pela comparação que faz, deprecia o seu escritório quando o chama de "pardieiro um tanto medieval"[63] e também, em capítulo posterior, mostra pouco apreço por seu ofício de poeta (ou simplesmente não vê nesse trabalho algo de extraordinário): "Faço versos, e daí?"[64] (capítulo 4, v. 21, p. IV). Por tais atitudes diante de seu visitante, a partir do que o poema nos fornece, é possível entender o adjetivo "estranho poeta". Todavia, pensemos mais detalhadamente sobre essa característica.

O poeta é estranho e está encravado nessa paragem (sonolenta), como uma montanha, ou pelo menos como algo seco. Caso contrário, Drummond poderia ter dito "mergulhado", "imerso", "enfiado". Estar encravado é estar

[62]A atitude de Mário de Andrade (personagem) opõe-se também àquela do Corvo. Enquanto o poeta se mostra entusiástico e alegre, inflamado de admiração, o pássaro negro é frio e nada faz além de repetir a palavra "*Nevermore*."

[63]Essa metáfora, me parece, está associada ao modo como o poeta incorpora à sua vida a temática de sua obra, pois até seu escritório passa a assemelhar-se com um aposento medieval.

[64]Postura de que o poeta não deve ser endeusado. A ideia de um "gênio criador" foi defendida por muitos escritores românticos, a exemplo de Percy Shelley em seu ensaio "A defense of poetry". Tais ideias comuns na época foram contrariadas pelo famoso "The philosophy of composition" de Poe. No Brasil, o caso exemplar de "endeusamento" do poeta está em Castro Alves.

cravado com pregos, fixado. O verbo “cravar”, segundo a etimologia[65], é “fazer penetrar à força, profundamente” (CUNHA, 1975, p.225). Colocar o personagem de forma tão imutável remete à paisagem de Minas Gerais, tornando-o parte indissociável. Existe algo no poeta que não abandona a terra, assim como em Drummond[66].

A repetição de estranho/estranha/estranha indica que essa visita ocorre em um lugar muito devagar, pois retarda o desenvolvimento do verso. Não obstante, se o poeta é estranho, assim como aquela paragem, logo o poeta e a paragem são a mesma coisa[67].

A primeira ideia trazida pelo adjetivo “sonolenta” pode ser somente contrastar o ambiente do personagem Alphonsus com a modernidade de onde vem o visitante, o que me parece correto. Entretanto, a sonolência indica não só a lentidão, a tranquilidade e monotonia, mas um estado diferente, intermediário entre razão e sonho, sentido do qual não podemos prescindir. O narrador de “The Raven” encontrava-se nessa condição quando recebeu a visita inusitada do Corvo: “Já cabeceava, quase adormecido[68], quando, de repente, um som, como se alguém batesse”[69]. Um dado interessante sobre o estado entre o sono e a consciência no que concerne ao narrador de Poe é seu descompasso com relação ao tempo presente. Vimos na tradução do termo no dicionário que o cochilo é comumente relacionado ao dia. Assim, o sujeito está fora de um tempo comum, seu estado de semissono é noturno.

Esse estado de sonolência remete ao que Bachelard chama de devaneio. É o estágio de vigília, o sonho acordado. Agripina Ferreira assim o resume:

---

[65]Ver: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

[66]Ver: SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo*: a poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

[67]Até o momento, já possuímos várias referências em que o poeta e o espaço em que vive – tanto o escritório quanto a cidade – constituem um organismo complexo, maior.

[68] Aqui, a palavra ‘*nap*’, isto é, cochilo em inglês, é trazida para o contexto do verbo adormecer. Entretanto, a palavra *nap* refere-se justamente ao estado de dormir por um curto período de tempo, geralmente durante o dia. Ver: *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*. Third Edition. (CD-ROM)

[69]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 65. Em inglês: “*While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping”.* Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

> O devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida algum ponto do presente e do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranqüilidade de uma alma feliz sonhadora. Nesse repouso de suprema felicidade e bem-estar, o ser devaneante transpõe todos os limites ocasionados pela estática percepção (FERREIRA, 2008, p. 57).

É nessa localidade tranquila, condensada no adjetivo "sonolenta", que se torna possível exercer seu devaneio. Logo, sujeito e local onde reside, seja considerando a casa e o escritório ou a cidadezinha de Mariana, encontram-se profundamente conectados. Da mesma forma, a poesia invade o modo como o sujeito enxerga seu território (pardieiro um tanto medieval).

Como havia mencionado anteriormente, o homem integra-se ao espaço: assim como ele era a própria solidão "a contemplar o deserto das cidades mortas", ele é também a paragem sonolenta. A relação do sujeito com o espaço fundamenta uma questão poética, a qual não tem necessidade de ser comprovada pela biografia de Alphonsus. Grande parte de seus poemas foram compostos e publicados antes de sua ida para Mariana, portanto, o isolamento, biograficamente, nada – ou pouco – tem a ver com seu fazer literário[70]. Nem é essa relação realidade *versus* poesia o foco de Drummond – tampouco o meu.

Por outro lado, interessa ao autor da visita fazer relação entre o isolamento e o labor da palavra, assim como Poe provou ser necessário o trabalho metódico com relação à poesia, diferente dos "gênios" idolatrados pelos românticos. Não se pode perder de vista o propósito dos dois poemas: a reflexão estética.

O Corvo de Poe não é a única referência intertextual desse capítulo. Há também o corvo de Alphonsus de Guimaraens, observação feita pelo visitante: "Aliás, que vejo em sua escrivaninha?/ Esse negro tinteiro/ que a cabeça de um corvo representa." (v. 16-18, p. II). Na escrivaninha, o tinteiro divide espaço com a "medalha da Virgem Dolorosa." (v. 19, p.II)[71]. Desse modo, tem-se o local de trabalho, o instrumento (o tinteiro, que não se reduz a objeto, mas sim

[70]Ver: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 278.
[71]"A cabeça de um corvo", é um poema de Alphonsus de Guimaraens de caráter metapoético, como mencionado anteriormente. A Virgem Dolorosa, por outro lado indica um dos temas que perpassou toda a poética de Guimaraens: o lirismo religioso, um constante louvor à memória da amada já falecida. Portanto, Drummond une ofício e tema nesses versos.

ao sentido metaliterário desse poema de Alphonsus) e um dos temas, a religiosidade.

Nos três últimos versos desse capítulo, retorna o Corvo como duplo do visitante e referência direta:

> [...]
> É, também sou de algum modo o Corvo, tenho-o de cor,
> pousado no crânio esculpido da memória. Quer ver?
> *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and*
> [*weary...*[72] (p. II)

Não obstante considerar-se similar ao corvo, o visitante mostra saber o poema na íntegra, devido ao uso das reticências. A noção de completa declamação do poema introduz o terceiro capítulo. O "crânio esculpido da memória" ocupa o mesmo lugar que Palas Atena no poema de Poe[73]. "The Raven", por conseguinte, significa sua permanência enquanto obra na memória do personagem Mário, o que, trazendo para outros termos, implica a permanência do poema no próprio cânone ocidental.

Traço um breve esboço do peso da memória tanto como modo de trazer o passado ao tempo presente quanto metáfora para uma tradição. O que me interessa sobre a memória, nesse momento, é demonstrar sua valorização quando colocada em paralelo com a imaginação.

A memória, além de ser "do passado", está relacionada a um estatuto de fidelidade e, diferentemente da pluralidade das lembranças, é singular:

> Se podemos acusar a memória de ser pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais (RICOEUR, 2007, p. 40).

---

[72]"Certa vez, numa desolação de meia-noite, enquanto ponderava, fraco e exausto..." Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 65.

[73]"Filha de Tritão morta acidentalmente por Atena durante uma luta de brincadeira quando ambas eram ainda crianças. Como sinal de luto, Atena incorporou a seu nome o nome de Palas. [...] Observa-se que, embora Atena tenha se autocognominado Palas Atenas, bustos femininos cobertos com barretes frígios não seriam dela, mas mais propriamente de Palas."
Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 60. Para nós, interessa o luto de Atena e a apropriação do nome de Palas, isto é, a ligação perpétua entre a alma da morta e aquela que permanece viva.

Tal afirmação indica que, a memória mesmo sendo pouco confiável, ainda assim serve mais do que a imaginação, ligada à fabulação. O pouco de "verdade" concedido pela memória já é o suficiente quando colocada em paralelo com a diversidade da lembrança. Ricoeur aponta esses polos opostos porque parte de Platão e Aristóteles para tratar do tempo, resultando nessa divisão binária na qual memória/verdade opõem-se à imaginação/ficção.

O peso dado à memória também se atualiza nos versos de "A visita". Tal importância aparece através do personagem Mário de Andrade no poema de Drummond. Essa pretensão de ser fiel ao passado afirma-se quando o sujeito se propõe a declamar todas as 18 estrofes do poema de Edgar Allan Poe. Transferindo o significado de memória para o de tradição, também verificamos a mesma preocupação. "The Raven" está talhado no crânio da memória de Mário, sua permanência é garantida.

A importância da inserção de "The Raven" nesse poema de Drummond será explorada a cada capítulo, pois, como mencionei, a reflexão da arte literária norteia ambos os textos e apenas com a análise total será possível discutir mais profundamente todas as questões estéticas e literárias das obras.

2.3 SOLTE SEUS MAGNÍFICOS GUARDADOS

Nos dois itens anteriores, observamos a maneira como os dois personagens se aproximaram e também algumas concepções estéticas e literárias articuladas por Drummond. "The Raven" como obra, a qual, aparentemente deve estar "pousada no crânio da memória", assinala o objetivo do texto: estar no cânone. A partir de alguns gestos e atitudes do personagem Mário de Andrade, o estranho poeta passa a conhecê-lo tanto o quanto é possível naquele ínterim.

O terceiro capítulo é composto exclusivamente por diálogos entre o jovem compenetrado e o homem solitário. Aqui, estreitam-se os laços, os dados biográficos são vários – não dispensando a análise poética – e inicia-se, assim, o conhecimento dos magníficos guardados, chave para a revelação poética dos capítulos seguintes.

Essa parte não está separada em estrofes. Temos um bloco inteiro composto por 41 versos em forma dialogada. Entretanto, quero dividir esse

todo em três esferas principais: as considerações do homem idoso sobre a declamação de “The Raven”, aliado à impressão que possui acerca do intelecto do jovem; as informações da vida do visitante que se cruzam com o passado do visitado e também como o rapaz pensa e comunica a poesia de Alphonsus.

Detenho a atenção já nos primeiros versos, pois além de serem continuação da ideia posta no segundo capítulo, trazem imagens importantes: “– Estou vendo que o amigo (assim o chamo, assim o quero)/ sabe mesmo as 18 estrofes de desesperança e treva.” (capítulo 3, v. 1-2, p. III).

Primeiro ponto: os parênteses inseridos no verso. Minha leitura acerca de “(assim o chamo, assim o quero)” é a de um sujeito o qual, mesmo sem ter conhecimento prévio daquele jovem, mesmo com o pouco contato, deseja chamá-lo de amigo e reflete sobre isso, antes de qualquer crítica que possa impor a si mesmo. Sabe o que os une: a poesia, a visita, o poema. Os parênteses remetem ao pensamento do personagem Alphonsus.

Segundo ponto: as 18 estrofes de “The Raven” são qualificadas como “de desesperança e treva.” Novamente, atribuir a esses vocábulos as já óbvias interpretações de que o poema se passa em uma meia-noite tempestuosa, e o narrador é visitado por um pássaro maldito não nos basta. Procuro ir mais fundo nesse substrato semântico.

De acordo com o personagem de Alphonsus de Guimaraens, “The Raven” é desesperança. Essa interpretação não é de maneira alguma equivocada. A obra de Poe realmente é a narrativa de um acadêmico que não consegue abandonar o luto por sua amada, Lenore. Há desesperança porque o Corvo lembra-o dia após dia, “*nevermore*”; para o sujeito, não restam mais esperanças de rever Lenore.

Entretanto, Lenore, como musa, é a própria poesia. Uma poesia que não serve mais, ou em termos de estética, uma forma não compatível com os tempos do narrador. Esse sujeito, logo no início de “The Raven” está apegado ao passado: “Ante muitos volumes bizarros e curiosos de saberes esquecidos”[74]. Os “saberes esquecidos” possuem o valor daquilo que já foi

[74]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 65. Em inglês: “*Over many a quaint and curious*

superado por outros, porém o narrador ainda se debruça sobre esses volumes, "fraco e exausto"[75], denotando sua insistência nesses saberes. Ainda, o narrador busca em seus livros o consolo pela "morte" de Lenore: "Tentara obter de meus livros resgate para a tristeza – a tristeza pela Lenore perdida"[76].

Logo, associar Lenore a uma forma poética arcaica não é de modo algum absurdo. Também não é absurdo atribuí-la a um narrador cuja desesperança sobre a poesia antiga o invade e não o abandona.

Partindo para o significado simbólico de treva, especificamente, existe um sentido dual para o termo.

> Símbolo dual e ao mesmo tempo ambivalente. Falou-se, geralmente de trevas por oposição à luz, dando a esta, como na mitologia fenícia, o valor de "inteligência cósmica" ou emanação divina. Porém o Zohar (século XIII) fala de um fogo negro que é a "luz primordial". Talvez por isto tenham surgido duas concepções de trevas, a primeiramente expressa e a que poderia assimilar-se ao "não manifestado", mas inefável (CIRLOT, 1984, p. 578).

Sendo assim, as 18 estrofes estão sendo associadas à luta de um sujeito para não se desprender de um passado e não aceitar o surgimento de algo novo. A desesperança quem traz é o Corvo; a treva é "The Raven", o poema.

Não obstante, o homem solitário lança suas hipóteses. Diz ele que o jovem deve "saber tantas outras coisas/ no domínio nevoento do sonho acordado" (v. 3-4, p. III). Voltamos novamente a Bachelard e seu devaneio. No poema, o sonho acordado domina e esse domínio é nevoento.

Referi no subcapítulo anterior que o devaneio une pontos do presente e do passado, transcendendo a percepção comum. Na sequência, quero pensar no domínio nevoento, porque estão relacionados a esse devaneio.

---

volume of forgotten lore." Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

[75]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 65.

[76]Idem. p. 65. Acredito ser mais adequada a palavra "cessar" no lugar de "resgate". *Surcease* é uma palavra do inglês arcaico, a qual se transformou em *cease*, que significa "cessar", "colocar fim em algo." Em inglês: "*From my books surcease of sorrow – sorrow for my lost Lenore*" Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

Domínio significa: “autoridade, poder; posse”[77]. Esse é um dos atributos do sonho acordado. É dominante, se impõe. Mas não é apenas isso: é nevoento, também. A simbologia do nevoeiro amplia o sentido:

> Símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução; quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas. Símbolo igualmente de uma mescla de água e fogo, que precede toda consistência, como o caos das origens. [...] Acredita-se que o nevoeiro preceda às revelações importantes, é o prelúdio da manifestação (CHEVALIER, 2012, p. 634-635).

O sentido mais interessante para a análise, a meu ver, é o de prelúdio da manifestação, pois nesse capítulo temos o princípio da revelação poética. É aqui em que o personagem Mário de Andrade clama pelos versos inéditos: “Vamos, solte seus magníficos guardados.” (v. 41, p. III).

Portanto, o domínio nevoento do sonho acordado só tende a estreitar ainda mais o laço existente entre poesia e devaneio. O jovem visitante não conhece apenas as 18 estrofes de desesperança e treva, ele vai além: conhece outras coisas no domínio do sonho acordado. É no domínio do devaneio que nascem poemas, poetas, ainda que haja uma indefinição das formas, como vimos na citação acima. De acordo com Bachelard:

> De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não o vemos começar, e no entanto ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço além (BACHELARD, 1993, p. 189-190).

Tanto na simbologia do nevoeiro quanto nas afirmações de Bachelard acerca do devaneio, é possível compreender que o devaneio não é um estado de pura consciência, mas a invade. Por outro lado, existe uma flexibilidade com relação ao ato devaneante. Embora não saibamos quando começa, está para além do objeto: domina.

Feitas as considerações sobre os versos iniciais, consistindo no primeiro eixo de significação do capítulo, entramos aqui na segunda das três esferas em que dividi esse tópico de modo a interpretá-las de forma organizada.

---

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

Nesses versos, especificamente a partir do quinto, a vida do visitante suscita lembranças da juventude do homem idoso. O personagem Mário de Andrade responde-lhe de onde vem: "– Venho de uma Londres das neblinas frias,/ venho agorinha[78] mesmo do hibernal friul..." (v. 6-7, p. III).

Como podemos perceber, o visitante é interrompido pelo estranho poeta, o qual intervém entusiasmado: "– Ah, São Paulo! Minhas saudades.../ Amigos que já se despediram.../ A Faculdade, a Vila Kirial, o Vecchio Leone di Caprera/ onde à noite, pobres estudantes, artistas pobres,/ sorvíamos lendas no ouro claro da cerveja..." (v. 8-12, p.III). Organizemos, pois, essa sequência de imagens as quais remetem ao passado do homem visitado.

Primeiro, a lembrança geral, a capital São Paulo, colocada pelo rapaz como "uma Londres das neblinas frias." As saudades se resumem à capital: "Ah, São Paulo! Minhas saudades..." (v. 8, p.III). A seguir, o desmembramento desse espaço maior: os amigos já falecidos, atenuado pelo uso de "despediram", a Faculdade e os lugares frequentados por Alphonsus.

Nos quatro versos acima transcritos temos uma infinidade de imagens, as quais ajudam a ampliar o perfil psicológico do personagem estranho. Além dos elementos que fazem parte de seu período em São Paulo, uma certa condição de artista perpassa esse trecho: eram estudantes e artistas (pobres); o poeta se inclui, embora só tomemos conhecimento disso apenas no verso 12 em virtude da desinência do verbo sorver – sorvíamos.

Comecemos pelos pobres estudantes/artistas pobres. Esse adjetivo remete a algumas significações em sentido de dicionário: primeiro, a precária condição financeira; ou então algo que designa pena e compaixão. Tais significados cabem para qualificar "estudantes". Quando se refere à artista, é capaz de assumir, em adição às já citadas, o caráter negativo de pobreza no sentido de falta de talento, de qualidade. A posição do adjetivo, de fato, ajuda na interpretação: os pobres estudantes são dignos de pena, enquanto os artistas são pobres no sentido financeiro, embora também seja aceita a significação de sua má qualidade, devido à própria mocidade dos mesmos.

[78]O advérbio "agorinha" indica com que rapidez chegou até a cidade de Mariana o trem de "ferro, fagulha, fumaça" do capítulo dois.

A noite está aqui neutralizada pela clareza do ouro. Dessa forma, Drummond construiu pares curiosos que mais se completam do que contrastam. Quanto à combinação “ouro” e “cerveja”, não há discrepância, mas justaposição de valores. Isto porque o ouro é o metal superior, o mais precioso de todos os metais, congregando a característica luminosa por seu brilho e ígnea por ter a cor solar[79]. Na mesma direção, encontra-se a cerveja, a bebida da soberania, em algumas culturas associada também ao gérmen da vida[80]. Dada à condição pobre dos indivíduos, alto era o valor da bebida que sorviam, ou pelo menos sua representação.

As lembranças tomam conta do poeta de quase 50 anos e relacionar a si mesmo com a figura que o visita parece inevitável: “São Paulo! O senhor vem da minha mocidade, sabe?/ É poeta, sem dúvida.” (v. 14-15, p.III).

Paul Ricoeur (2007) aborda o espaço como influência íntima pessoal, estendendo-se para uma memória mais ampla, coletiva:

> As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis (RICOEUR, 2007, p. 157).

No poema, antes de apegar-se a uma casa, o poeta mais velho segurou-se aos espaços influentes na sua formação intelectual, principalmente. A Faculdade, o grupo de escritores e intelectuais, os amigos que já partiram, o local onde se encontravam para beber e passar o tempo. O estranho poeta divide essa memória com o visitante, fazendo-o ser um duplo daquele surgido da sua mocidade.

O verso 14 causa inquietude no entusiasmado viajante. Quando o homem faz a relação entre os dois no que concerne o ofício de poeta, o personagem Mário de Andrade põe-se aflito para desfazer tal pensamento:

---

[79]CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 669- 670.
[80]Idem, p. 223.

> [...]
> – Poeta?
> Me chame de pianeiro, me chame de doutor em piano, professor de piano, qualquer coisa serve.
> Sou um tupi tangendo um Bechstein,
> mas pode-se ver em mim até um confuso doutor em ciências filosóficas improváveis,
> o que não prova nada quanto ao meu interior, não lhe parece?
> (Menti para ele, meu Deus! E a minha Gota de Sangue em cada Poema?]) (p. III)

A própria cadência desses versos falados por Mário de Andrade é bastante fluida. É pela forma que chegamos à ênfase em sua preocupação exagerada em desmentir as suspeitas do personagem Alphonsus. O tom do jovem é nervoso e coloquial. Nervoso quando repete "me chame (de pianeiro)", "me chame (de doutor em piano)", coloquial quando diz "qualquer coisa serve". Todas as suas assertivas constroem-se a ponto de dissociar o exterior do interior: "o que não prova nada quanto ao meu interior, não lhe parece?" (v. 21-22, p.III).

A oposição entre exterior e interior feita pelo jovem pode ser sustentada por algumas palavras de Bachelard sobre o assunto:

> O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. (...) O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser (BACHELARD, 1993, p. 215).

No entanto, esses espaços – o da profissão de músico de piano e de ser poeta – imbricam-se facilmente no caso do personagem, embora sua própria noção de poesia como interior coloca uma barreira bastante clara entre sua carreira declarada e aquela a qual tenta omitir. O exterior e o interior possuem o mesmo referente, isto é, um ofício (músico e poeta) e não apenas um espaço físico como uma casa ou um quarto.

Prosseguindo o estudo dos oito versos mencionados temos mais um intertexto, dessa vez remetendo a um poema de Mário de Andrade. "Sou um tupi tangendo um alaúde" é verso do poema "O trovador"[81], da obra *Pauliceia*

[81]Ver: ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 37.

desvairada (1922). O piano Bechstein é mais uma forma de reforçar a dedicação de Mário de Andrade ao instrumento, fugindo de qualquer associação com poesia para ligar-se à música.

Da mesma maneira como observamos a ironia de Drummond acerca do Príncipe dos Poetas, dos pobres estudantes bebendo o ouro, aqui, a preocupação de Mário de Andrade com sua "mentira", caso Alphonsus de Guimaraens viesse a descobrir o seu verdadeiro interior, produz um sentido, no mínimo, cômico. *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917)[82] é o primeiro livro de poesias de Mário de Andrade, o qual teve pouquíssima repercussão na crítica da época.

Por outro lado, não é apenas esse o sentido da "*Gota de Sangue*". Há uma interpretação de interior, de vísceras, de trabalho em que o sujeito está completamente envolvido com o seu objeto: a gota de sangue está no poema, inevitavelmente.

A simbologia do sangue associa-o aos mais diversos elementos. Ligado ao fogo, ao calor, participa do simbolismo do sol e da cor vermelha. O valor atribuído ao sangue é o de nobreza, beleza, tudo o que é elevado. Universalmente, é o veículo da vida. Por essa razão, o sangue possui um significado de vida presente no poema o qual não pode ser omitido – tal é o medo expresso pelo rapaz. O sangue é o interior do poeta, também é seu ofício, no entanto, concentrado em uma gota. Se cada poema possui uma gota, uma obra completa constitui um organismo vivo, da mesma forma, completo.

Partindo para a terceira e última parte desse capítulo, temos um homem que se convence acerca das afirmações de seu visitante, não sem reclamar um pouco de razão para si: "– Compreendo. Música é a sua forma de poesia." (v.24, p. III). Drummond, com esse verso amplia o espaço em que a poesia se faz, tirando o poema dos limites da folha de papel e colocando-o na música, o

[82]Luciana Stegagno-Picchio ao historiar a literatura brasileira traz um dado interessante sobre esse primeiro volume de Mário de Andrade: "Quando estreia como poeta (1917: *Há uma gota de sangue em cada poema*) é ainda um parnasiano e um simbolista." Ver: STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004. p. 487. O caráter simbolista atribuído pela autora poderia relativizar a relevância da obra e o conhecimento de Alphonsus de Guimaraens sobre esses poemas. Porém, a biografia em minha análise tem caráter de sugerir decisões de Drummond, revelar ironias, servir como apoio; nunca a coloco como ponto de partida primordial.

que pela voz de um simbolista significa muito, dada a abrangência do movimento o qual englobou todas as artes.

Nos versos seguintes, o jovem deseja falar de Alphonsus em vez de falar de si. A principal característica atribuída ao homem solitário é o silêncio:

> [...]
> – Há um calar entreliçado nestes ares
> que só deixam fugir... o silêncio!
> Blocos gelados de insuportável silêncio,
> e o senhor o suporta!
> É deprimente. É trágico. (p. III)

Sobre a abordagem de Bachelard quanto ao silêncio, Agripina Ferreira assim o define:

> O silêncio não tem voz, não fala, mas diz uma imensidão que é preciso decifrar com a grandeza e a profundidade de que um ser tonificado pelos sonhos é capaz de fazê-lo. [...] O silêncio penetra no ser humano fazendo-o vibrar, cantar, sonhar, falar [...] Para o poeta, o silêncio fala mais alto que qualquer voz ou som que se expande no universo (FERREIRA, 2008, p. 179).

Esse dado anula a possibilidade de silêncio como ausência de significação ou qualidade poética do personagem Alphonsus. O silêncio está no ar e se distribui em blocos gelados. A dureza e o frio, condensados, qualificam o calar do estranho poeta. O ar é veículo de propagação do som, entretanto, aqui, o silêncio, com sua dureza e frieza, é transportado pelo ar.

Se, por um lado, o jovem mostra-se incrédulo acerca da capacidade do homem idoso de suportar esse silêncio bruto, em virtude do ponto de exclamação, seu julgamento sobre essa capacidade é mais racional, contido: “É deprimente. É trágico.” O ponto final define se tratar de uma afirmação, estado bastante diferente do verso que o antecede. Portanto, o trágico transcende os limites da arte e está localizado na própria vida do sujeito simples, inserido em seu pardieiro medieval.

O silêncio opõe-se ao mutismo, elemento que surge no verso 32: “Sua mudez chega apenas a revistas. E tão leve!” (p. III). Enquanto o primeiro representa o “prelúdio de abertura à revelação”, o mutismo está em via oposta,

impedindo a revelação. Enquanto o silêncio abre passagens, o mutismo as fecha. Se o silêncio é progresso, o mutismo é regressão[83].

A mudez de Alphonsus está nas revistas, mesmo que leve. A leveza da mudez está em oposição à dureza dos blocos gelados de silêncio. As revistas são uma metonímia para a literatura, ou pelo menos, para a crítica da época.

Contudo, há detalhes quanto a essas revistas: "Pequeninas revistas de pequeninos/tipos, desfalecidas páginas" (v. 33-34, p.III). O meio de propagação de sua obra também é fraco, pequeno. Todavia, há grandeza nas pequenas coisas, Bachelard afirma: "a miniatura é uma das moradas da grandeza." (1993, p. 164).

As páginas desfalecidas – fracas – são lidas por algum devoto "e são logo atiradas/ à perpétua insciência das conformidades." (v. 35-36, p. III). Nesses versos, há a tentativa da crítica de manter o *status quo*. A "perpétua insciência" é o eterno desconhecimento da verdadeira voz da poesia desse estranho homem, somado ao conhecimento o qual não alcançará a ciência da literatura. Ao contrário, temos a não inclusão naquilo que já está estabelecido. O capítulo encerra com algo parecido com uma ordem por parte do personagem Mário de Andrade: "Vamos, solte seus magníficos guardados." (v. 41, p. III).

Sintetizo esse item como uma necessária discussão das origens de ambos os poetas. Os dois passaram (passam, no caso do mais moço) sua vida em São Paulo, inseridos na agitação estético-literária. Os blocos de gelo tão insuportáveis que surpreendem Mário não serão mais suportados, pois ele deseja gritar possante o nome de Alphonsus "nas tabuletas dos bulevares, nas murmuralhas dos alcazares!" (v. 39, p. III).

O rapaz deseja desfazer o silêncio através do grito. O verbete foi dicionarizado por Agripina Ferreira: "O grito poético é aquele que vai às profundezas e repercute quando encontra uma alma em que ele possa penetrar como uma aura matinal, suavizando e dando-lhe tranquilidade e alento" (2008, p. 92).

---

[83]Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 833- 834.

Dessa maneira, o jovem busca, através de seu grito, fazer justiça à poesia de Alphonsus de Guimaraens[84]. Dos poetas modernistas, Mário de Andrade foi o mais preocupado com formulações teóricas. Seu "Prefácio Interessantíssimo" traz questões importantes, as quais norteiam seu pensamento sobre o que o Modernismo deveria representar em seu tempo.

Valoriza, sobretudo, o passado, sem apegar-se a ele: "o passado é lição para meditar, não para reproduzir"[85]. Por isso, o visitante como metáfora de ave imprevista, abandona seu anfitrião, ao contrário do Corvo em "The Raven".

A visita é, para essa personagem, um contato com o passado, uma revelação para si (de versos inéditos) e para o outro (sobre sua própria poética). Entretanto, seu caminho segue adiante. Não pode ficar, pois tem "sede do sinal dos homens raros" (capítulo 6, v. 9-10, p. VI).

2.4 O JARDIM ESQUECIDO NO MEIO DO BRASIL

O quarto capítulo responde ao último verso do terceiro: "Vamos, solte seus magníficos guardados." Aqui, o homem visitado empenha-se em achar seus escritos "encafuados sabe-se lá onde" e mostra-os ao mais moço. Todavia, ainda não é chegado o momento da revelação poética, apenas da exposição de alguns textos inéditos.

Mais características são adicionadas ao homem solitário: "O homem idoso/sorri, tímido (ou descrente de tudo): – O senhor se acalme, aceita um copo d'água?" (v. 1-3, p. IV). A timidez explicaria o isolamento em Mariana? Talvez. A descrença parece explorar mais as profundezas de Alphonsus. Não qualquer descrença, mas uma descrença em tudo: em si, no mundo e na poesia.

A água surge como uma cortesia, dando ênfase à situação de rotina de uma visita e não propriamente como um elemento significativo de vida ou destruição como tínhamos visto anteriormente a respeito da "solidão/ que escorre a contemplar o deserto das cidades mortas." (capítulo 1, v. 17-18, p. I).

---

[84]É correto afirmar que não apenas Mário de Andrade desejava fazer jus à poesia de Alphonsus; Drummond também o fez, através do poema "Luar para Alphonsus" e do próprio "A visita", colocando a poesia de Guimaraens em alto patamar.

[85]Ver: ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In:____. *De Pauliceia desvairada a Café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 33.

As imagens que se seguem reforçam a situação coloquial, pois fazem com que o visitado procure por entre seus papéis os versos inéditos: “Vou atender ao que me pede, tenho umas coisas espalhadas/ entre pilhas de autos, livros, gatafunhos.” (v. 4-5, p. IV). Os autos são parte de sua profissão de juiz municipal. Algumas folhas de sua poética estão nessas pilhas, mais profundamente do que simplesmente um local para se guardar papéis soltos, assim como estão nos livros, e nos rabiscos (gatafunhos).

Portanto, é importante ressaltar que o exterior revela muito do interior, ao contrário do que postulou o jovem visitante no capítulo anterior. O poema está misturado nesses tantos outros papéis, seja de forma direta ou indireta. Por conseguinte, o homem é inteiro em sua poesia, explicitamente ou não. Os autos que guardam poemas revelam tanto o juiz municipal quanto o poeta. Os livros colocam juntos poeta e poema. Os gatafunhos revelam a atividade da escrita como uma urgência, uma necessidade.

As “coisas espalhadas” ampliam o escritório, dão uma dimensão de horizonte alargado, enquanto as “pilhas de auto” garantem a dimensão da altura. Os gatafunhos são tratados quase com o mesmo desdém do “pardieiro um tanto medieval.” O personagem idoso não vê privilégios no seu ofício de poeta.

Outros pontos do discurso enfatizam a descontração da conversa, menos comedida do que nos capítulos anteriores: “Vai, o que se procura não se acha./ O senhor é de encontrar papeis? Eles se encafuam sei lá onde.” (v. 8-9, p. IV). O vocábulo “encafuam” está novamente reforçando a linguagem coloquial e local, não apenas valorizada por Drummond como também por Mário de Andrade[86].

Ainda: os papéis aqui, nos quais estão os poemas, possuem vida própria, pois eles se escondem em lugares de maneira que o homem não os encontra. É outro indício da autonomia do poema. Ele se compõe, ele se

[86]O Modernismo como movimento literário propôs mudanças tanto de temas e assuntos quanto formas de expressão. Uma das maneiras de se atingir mais liberdade no âmbito da criação literária dizia respeito justamente ao vocabulário voltado para o coloquial: “Essa originalidade, tecnicamente, se exprimiu com o verso livre, com a associação e superposição de ideias e imagens, (...), com o uso de coloquialismos vocabulares ou sintáticos...” Ver: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 46.

comunica e do mesmo modo se esconde, independente do que seu autor deseja.

Encontrados os papéis, o rapaz é convidado a ler os poemas e pede permissão para que o faça em voz alta. Esse detalhe é crucial para a realização da revelação poética. Portanto, vejamos o que significa a voz propriamente dita como centro desse capítulo.

De acordo com Bachelard (1990), ao que parece, a poesia apenas se realiza se proferida. É pelo sopro poético que se atingem as mais profundas emoções: "Há palavras que, apenas pronunciadas, apenas murmuradas, abrandam em nós os tumultos" (p. 245). O autor ainda explora o verso em dimensões mais variadas, em que escansão e respiração agiriam em conjunto:

> A escansão se exprimiria como um número, a pneumatologia do verso como um volume. O verso teria ao mesmo tempo uma quantidade e uma espessura. Viveria de uma realidade aérea que se infla e que se distende, ao mesmo tempo que é animado de um movimento sonoro que se acelera e se desacelera (BACHELARD, 1990, p. 248).

No entanto, Bachelard fala do impacto da voz, das palavras ditas para mostrar como a poesia designa uma vontade estética, portanto, nascida num silêncio, na solidão do ser: "Nascendo no silêncio e na solidão do ser, separada do ouvido e da visão, a poesia nos parece então o primeiro fenômeno da vontade estética humana" (BACHELARD, 1990, p. 251). Sendo assim, a criação está em sentido oposto da recepção. O caso no poema de Drummond é exatamente o do leitor, admirado, que se impressiona com as palavras e é absorvido por elas. Adiante, as palavras em voz alta surpreendem o próprio criador. Os excertos lidos pelo rapaz, de autoria de Alphonsus de Guimaraens "histórico", e introduzidos no poema por Drummond, abundam em imagens de leveza, brilho, noite e onirismo.

Inicialmente, é o brilho que toca o visitante: "*Vaga em redor de ti uma fulgência/ que tanto é sombra quanto mais fulgura...*" (v. 13-14, p. IV). A relação entre a fulgência crescente e a sombra pode parecer paradoxal, no entanto a sombra é produzida a partir da luz que se lança sobre algo.

Tratemos da simbologia da sombra: é considerada o segundo eu, a alma do homem entre os povos primitivos. "Aquele que perde a sombra perde sua

alma”[87]. O aumento da sombra conforme o aumento da fulgência sugere o ser sendo consumido pelo brilho e pela sombra.

Diante dessa imagem de esplendor, de aura que se abraça na musa do poema, o rapaz exclama: “Lindeza!” (v. 15, p. IV). Depois, a ternura em flor emerge à flor da pele: “*Tens um lis de ternura, que deslizal* À *flor da pele em mágoa suavizante...*” (v. 16-17, p. IV). A flor é o lis, enquanto a flor – da pele – é superfície[88].

Tal jogo de imagens causa o aumento da euforia do jovem, o qual pede permissão para copiar tais versos: “Ah, o senhor diz o indizível./ Me dê depressa uma cópia, ou antes: eu copio.” (v. 18-19, p. IV). Apenas tomar uma cópia não é o suficiente, o rapaz quer ele mesmo escrever os versos. O paradoxo de “dizer o indizível” significa o poder da imagem, apenas a imagem possui força suficiente para exprimir o oculto.

É nessa explosão de euforia do personagem Mário de Andrade que o homem visitado demonstra encarar seu fazer poético com naturalidade ao invés da aura de artista geralmente associada à figura de escritores: “– E eu assino. Obrigado. Mas não exagere no entusiasmo./ Faço versos, e daí?” (v. 20-21, p. IV). Esse aparente desdém pode corroborar a descrença apontada pelo pensamento do narrador-poético no início do capítulo. O visitante ignora completamente o comentário, segue sua leitura inebriante:

> [...]
> – Vou ler mais. Mais. Minha voz
> se altera, extasiada.
> É o meu jeito de ser. Deixo-me possuir
> pelo aroma de flor que há em certos poemas
> Rosas, lírios, violetas, saudades,
> neste jardim esquecido no meio do Brasil! (p. 271)

O personagem continua a observar como a sua voz produz aquilo que lê. A sinestesia está presente no aroma do poema. A saudade, por proximidade, transforma-se em flor e Mariana vira um jardim esquecido, no meio do Brasil. Nesse trecho, pode-se destacar, primeiramente, o poder do aroma. As propriedades olfativas desencadeadoras de lembranças são

[87]LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 688.
[88]Analiso o verbete flor e suas particularidades em versos posteriores, de autoria de Drummond.

bastante conhecidas através da famosa cena de Proust e a madeleine. Entretanto, é diversa a relação entre o olfato e as imagens similares a essa. Os versos possuem tamanha vivacidade que o aroma das flores domina o leitor visitante. O verbete "aroma" só pode ser encontrado em seu estado de dicionário: "odor natural agradável." No entanto, a simbologia de "perfume" oferece sentidos que podem enriquecer a interpretação dos versos citados. A diferença do perfume para o aroma reside justamente no "ser natural". O perfume é exterior à pessoa ou ao ambiente, porém, tem valor como presença espiritual. Seguem os dados mais relevantes sobre o verbete:

> A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma ideia de duração e de lembrança. O perfume simbolizaria assim a memória e talvez tenha sido esse um dos sentidos do seu emprego em ritos funerários. [...] As experiências sobre as imagens mentais dos doutores Fretigny e Vitel demonstraram que os perfumes e odores têm um poder sobre o psiquismo. Eles facilitam o aparecimento de imagens e de cenas significativas. Essas imagens, por sua vez, suscitam e orientam as emoções e os desejos; elas podem também estar ligadas a um passado longínquo (CHEVALIER, 2012, p. 709-710).

Dessa maneira, o aroma de flor presente não em todos, mas em certos poemas, tomam conta do visitante. Aquele texto em específico também desperta tais sensações. O aroma de flor ativa a repercussão do poema no fundo da alma do rapaz. Isso, somado à voz do leitor, abranda os tumultos, como disse Bachelard.

As flores possuem uma simbologia bastante vasta, as quais se particularizam em cada tipo, como veremos a seguir com a rosa, os lírios e as violetas. De modo geral, "além da cor e do perfume, distingue-se por sua forma (analogias com o cálice, chama, sino, coração); símbolo da primavera, do crescimento e da beleza"[89]. Por outro lado, o visitante menciona as flores para, em seguida, especificá-las.

Portanto, é preciso comentar a simbologia da rosa, do lírio, da violeta e tentar entender como esse sentido reflete na palavra saudade. Pela associação

[89]LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 272.

entre aroma e memória, a saudade como evocação do passado pode ser entendida como uma flor que também exala e traz uma lembrança.

Quando Bachelard (1990) comenta as relações entre ar, cheiro e perfume, fala sobre o ar sem odor de Nietzsche, cujo ar é puro e consciência do instante livre. Entretanto, suas considerações não se restringem a esses dois autores:

> Um nietzschiano não pode comprazer-se num odor. Baudelaire, a condessa de Noailles – ambos terrestres, o que, evidentemente, constitui outro sinal de poder – sonham e meditam sobre os odores. Os perfumes têm então ressonâncias infinitas; ligam as lembranças aos desejos, um enorme passado a um futuro imenso e informulado (BACHELARD, 1990, p.137).

Pelo excerto de Bachelard, o papel do aroma está ligado tanto ao passado quanto ao porvir. Assim, o futuro ainda nebuloso possui como fio condutor o perfume, ponte de resgate do tempo pretérito.

A rosa, o lírio e a violeta compõem o verso por fazerem parte da poética de Alphonsus de Guimaraens, pois são os seus guardados que estão em evidência pela leitura do jovem. Todavia, é importante comentar seus aspectos simbólicos: a rosa como símbolo do amor, da morte e do Paraíso – seu perfume como transitoriedade; o lírio como figura da pureza e virgindade e, por fim, a violeta, símbolo da humildade e sua cor como representativa da paixão de Cristo.

Pesquisando sobre a poética de Alphonsus de Guimaraens, o fato de o poeta ter se apegado ao mesmo tema durante toda uma vida – a morte de Constança – faz com que assuntos ligados à religiosidade e o culto a essa figura feminina sejam recorrentes. Logo, interpretações de cunho religioso cabem perfeitamente a seus versos.

Como propus anteriormente, a saudade vem com a lembrança evocada pelo aroma de flor dos versos, reforçando a ressonância que um poema pode ter no leitor. A saudade é também de Alphonsus e sua incansável criação tendo a morte de Constança como *leitmotiv*. Todos esses elementos encontram-se “neste jardim esquecido no meio do Brasil!” (v. 27, p. IV).

Passemos, pois, ao jardim. Sua primeira associação é com o Éden. Na verdade, a relação jardim/ local paradisíaco se dá em diversas culturas. Porém, interessa-nos uma leitura que transcenda essa ideia, pois a poética da religiosidade é de Alphonsus e estamos aqui falando de Drummond.

Para os romanos, os jardins eram sinônimo de refinamento. O homem exercia sua vontade sobre a natureza ao atuar sobre os jardins. Logo:

> O jardim se revelava, assim, como um símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada. Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente (CHEVALIER, 2012, p. 513).

Sem receio de cometer nenhum exagero de interpretação, relaciono jardim com a obra do poeta – que não deixa de ser o poeta em si. É ele quem está esquecido no meio do Brasil, produzindo o aroma de tantas flores, capaz de despertar a admiração de um jovem vindo de longe. Novamente: há a ideia de algo que não está sendo valorizado, um certo tipo de arte, a poética de Alphonsus de Guimaraens.

O mais moço prossegue a leitura: "*De noite, quando o luar cintila na montanha...*/...*pelos ínvios sertões do eterno sono...*" (v. 28-29, p. IV); continuando a deter atenção sobre a sua voz, dessa vez convida o homem mais velho a perceber também as diferentes nuanças: "Reparou? Agora minha voz/ é timbrada, leve, silenciosa, / mas de um silêncio de religião." (v. 30-32, p. IV).

Já abordamos a leveza e o silêncio em itens anteriores. Por outro lado, o adjetivo "de religião" especifica esse silêncio, é um novo silêncio. Octavio Paz em *O arco e a lira* relaciona poesia e religião quando trata da revelação poética:

> A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse "outro" que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina (PAZ, 1982, p. 166).

A poesia está associada à religião. Ao mesmo tempo, nada lhe deve. São aproximadas por sua capacidade de revelar o outro, a nós mesmos. Esse silêncio religioso presente nas palavras proferidas pelo visitante faz parte do cenário da descoberta. Portanto, ambos os escritores, o jovem e o mais velho, encaminham-se para o grande momento da revelação, no capítulo seguinte.

Os versos lidos apresentam imagens da noite e do luar, além das montanhas e intransitáveis sertões, a morte condensada na imagem do "eterno sono." Como já havia comentado anteriormente, o luar, a noite, o estado de sono e sonho fazem parte dos assuntos simbolistas. O silêncio de religião reside justamente quando a imagem é de transcendência total – a morte.

O visitante segue: "O mistério a penetra. Os versos me invadiram. / Tem outros, muitos outros que eu não sei?" (v. 33-34, p. IV). O mistério está na voz do homem moço, no entanto ela não é uma "voz misteriosa", mas penetrada de mistério, isto é, o mistério entra na voz na medida em que as palavras saem, por envolverem essa temática noturna, misturando o luar e seu brilho com a ambivalência da montanha e culminando nos "*ínvios sertões do eterno sono*." (v. 29, p. IV). Os sertões são intransitáveis, pois na morte não há mobilidade – ou pelo menos é certa essa negativa a partir da imagem que se criou.

O homem responde-lhe: "– Tantos. Tenho mesmo em francês,/ nossa língua segunda, o senhor sabe." (v. 35-37, p. IV). Em seguida, mostra alguns conhecimentos na língua:

> [...]
> Costumo, vez por outra,
> oficiar no mosteiro de Verlaine...
> Parbleau! Je ne suis pás um homme détraqué
> mais mon cerveau est souvent rempli de bout rimes
> d'une fausse poésie...[90] (p. IV-V)

Vale ressaltar que "oficiar no mosteiro de Verlaine" é verso do Soneto VII[91], da Sétima Dor, do *Setenário das dores de Nossa Senhora*.

---

[90]"Por Deus! Não sou um homem louco/ Mas meu cérebro é muitas vezes preenchido de pedaços de rimas de uma falsa poesia..." Tradução de Marina Pereira Penteado, graduada em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

[91]"Doce Mãe de Jesus, se vos não pude/Engrandecer por toda a eternidade,/Se o meu estilo, às vezes, fraco e rude,/Bem longe está da vossa ideal bondade: /Se a minha musa edênica se ilude,/Quando julga rezar com suavidade,/Quando cheia de zelo e de virtude/Vem falar-vos de

No trecho em francês, o homem idoso desculpa-se – *Parbleau!* – como se essa sua dupla linguagem de produção fosse um equívoco, o que vem a ser confirmado nos versos seguintes, pois seu cérebro às vezes é preenchido por rimas de uma falsa poesia.

Em "*mais mon cerveau est souvent rempli de bout rimes/ d'une fausse poésie*" (v. 40-41, p. V), o cérebro[92] é o órgão da lógica, onde se processa a razão. A falsa poesia seria o produto, o resultado de oficiar no mosteiro de Verlaine. A partir dessa fala do personagem, a língua indica uma condição para a "verdade" da poesia. O francês é a segunda língua, portanto não há como a poesia ser autêntica. Há uma relação entre criação, imitação e resultado. Os poetas simbolistas brasileiros foram, de fato, bastante influenciados pelo movimento que nasceu em berço francês; tal fato não anula a sua forma de apreensão das concepções estéticas defendidas pelo grupo.

Dessa vez, é o jovem que pede ao homem que leia tais versos, que seguem:

> [...]
> *Et l'automme viendra, et vous aussi, mes pleurs,*
> *vous viendrez. Garde à toi, mon âme, c'est l'orage.*
> *Il peut dans l'air, Il peut dans tous lês pauvres coeurs…*
> *Pauvre âme, va sécher tes larmes. Va. Sois sage*[93]*.* (p. V)

A reação é diferente de quando ele mesmo leu os versos do poeta estranho anteriormente. Existem duas razões para tal, a primeira referente ao próprio emissor, e a segunda, mais possível, é a língua francesa em si. Como Alphonsus exprime em seu excerto em francês, são rimas unidas que formam uma poesia artificial. Assim, como ativar emoções no jovem visitante? Como acalmar seus tumultos?

---

vós com tal saudade: /Perdoai-me, vós que engrinaldais com flores /Castas as liras, feitas para a prece,/De tantos macerados trovadores.../Estes versos são como um lausperene:/ Mais fizera, Senhora, se eu pudesse/Oficiar no Mosteiro de Verlaine. Ver: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p. 167.

[92]Segundo a simbologia, o cérebro seria um substituto para a cabeça. Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 222.

[93]"E o outono virá, e vós também, minhas lágrimas/ vireis. Tenha cuidado, minha alma, é a tempestade./ Chove no ar, chove em todos os pobres corações./ Pobre alma, vai secar tuas lágrimas. Vai. Seja sensata." Tradução também por Marina Pereira Penteado.

Por essa razão, o rapaz quer versos do poeta na língua do poeta, sem qualquer outra motivação externa, seja por uma relação de admiração por outro autor ou uma língua diferente:

> – É, a doçura verlainiana
> perpassa nos teus alexandrinos.
> Mas eu queria outros versos, puramente
> saídos desta salinha abaixo do nível da rua
> e tão alta! que nas estrelas se redoura... (p. V)

Da admiração efusiva presente nos capítulos anteriores do poema, o personagem passa a uma quase decepção, tecendo dois versos de comentário. O próprio verbo "perpassar" denota que a doçura de Verlaine passa perto, de leve, mas não se apodera dos versos. Não bastam os alexandrinos de influência verlainiana, o personagem Mário de Andrade quer ler apenas Alphonsus de Guimaraens. Quer versos "puramente saídos" da salinha.

Novamente, o par baixo/alto entra em contraste. Mesmo a "salinha" estando "abaixo do nível da rua" seu alcance chega até as estrelas, tal próxima era do céu a torre de Ismália. Logo, o espaço condensa-se: de um escritório baixo (o que não revela suas dimensões reais) passa a ser "salinha", denotando sua limitação, não impedindo sua grandeza. Ademais, a salinha ilumina-se nas estrelas[94].

Esse capítulo acaba com uma fala do homem solitário que revela sutilmente a consciência de sua solidão: "Leia estes, então. Não tenho pressa./ Não há pressa nos ermos." (v. 53-54, p. V).

2.5 O VERSO EM SI, A REVELAR-SE

Nesse capítulo do poema, mencionado exaustivamente em itens anteriores, são exploradas concepções poéticas de Drummond. No aspecto formal, o capítulo está dividido em três estrofes: duas extensas (primeira e terceira), sendo a segunda estrofe a menor.

---

[94]As estrelas, de modo geral, relacionam-se aos poderes mais elevados. Sua qualidade é, sobretudo, a de iluminar. Devido ao seu caráter celeste, simbolizam o embate entre forças espirituais (luz) e materiais (trevas). "As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente." Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio: 2012. p. 404.

Nessa parte, a voz é exclusivamente do narrador-poético. É pela pena de Drummond que toda a cena se articula e a palavra "cena" parece-me muito adequada, pois o modo como o narrador-poético descreve o episódio ocorrido nesse momento é como se uma câmera passasse pelo cenário: "O moço lê. O homem escuta, mão no rosto." (v. 1, p. VI). A mão, que usa para a escrita, está em repouso. Apenas seus ouvidos atentam para as palavras do jovem.

Entretanto, os próximos versos 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?" (v. 2-4, p. VI). Podemos afirmar que existe 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." (v. 5-7, p.VI). O verso, assim, 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? (p. VI)

O trecho acima faz o personagem se questionar sobre o real: os temas tratados por Alphonsus de Guimaraens são utilizados para a estruturação desse poema de Drummond. O cinamomo, a Ismália em sua torre são parte da poética de Guimaraens.

Interessa-nos analisar como essas imagens afetaram o visitado, alguém "varou a pobreza do escritório"; o aposento até então vinha sendo descrito sempre com demérito: "tristura de cinza do escritório baixo", o "pardieiro um tanto medieval", "a salinha abaixo do nível da rua". 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. (p. VI)

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” (v.18-21, p. VI).

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), objetos e a cor da hora filtrada em ouro e torvelinho. A tal “cor/ da hora filtrada no recinto/ em partículas de ouro e torvelinho” explicita um dado temporal nessa estrofe. O ouro, por seu brilho e sua aproximação com a simbologia do Sol[95], 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. Temporalmente, o meio-dia drummondiano está em 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. (p. VI)

As montanhas aparecem novamente. 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/

[95]No mundo antigo os metais eram atribuídos aos astros, o ouro era considerado solar. Ver: LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 505.

encravado na estranha, estranha paragem sonolenta" (cap. 3, v. 10-11, p. III), passagem comentada em capítulo anterior.

O rochedo, em Bachelard (2001), como vimos anteriormente, propõe 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"[96] porque haja simetria geométrica como das nuvens nebulosas supracitadas. Para o poeta itabirano, a ausência da água é de tal forma desconcertante que inventa um mar de pedra[97], não por formas análogas, mas por sua abundância e profundidade. O mar é profundo, logo abaixo do limite da superfície de água. A montanha é profunda para cima, a partir da superfície de terra que a sustenta.

O verso praticamente alastra-se pelo mundo: "entre céu e terra e som e espaço não finito, / o verso, / puro verso autocriado expande-se." (v. 24- 26, p. V). O céu e a terra, limites que compreendem a nossa existência, o som do verso e seu espaço, posto em termos de vastidão; o verso ideal simbolista por ser puro, por não ter ligação a nada, se alarga.

Claramente, no poema de Drummond, o verso autocriado serve de metonímia para a poesia. A narração transcorre sem que saibamos de que poema se trata, portanto o que temos conhecimento é 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 "mobília não tem forma

---

[96]Em "A flor e a náusea", Drummond une as imagens de montanhas e nuvens tempestuosas: "Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se." (v. 46) Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

[97]Este tipo de imagem é muito frequente em outro mineiro, o árcade Cláudio Manuel da Costa. Ver: COSTA, Cláudio Manuel da. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2000.

ou sentido" (v. 27-28, p. VI), isto é, está amorfa, dissolvida também nesse tempo-espaço não mensurável.

Em seu estudo sobre Drummond, Affonso Romano de Sant'Anna (2008) não incluiu *A paixão medida* (1980), pois seu *corpus* foi apenas até *Boitempo I* (1968). No entanto, o autor fala sobre verbos aquáticos e atribui sua significação relativa ao tempo na poesia drummondiana. "Dissolver", por exemplo:

> Surge ora ligado à imagem da noite-escuridão ("A noite dissolve os homens" e "Passagem da noite"), ora se referindo diretamente ao tempo. Aquelas casas de Ouro Preto estão sob uma chuva que vai "dissolvendo a cidade." Em "Composição", outra chuva desabando produz "dissolvidos fragmentos de estuque" e a tudo vai demolindo sua ambiência em algo essencialmente marinho, até que o poeta conclui: "Onde vivemos é água. O sono, úmido/ em urnas desoladas. Já se *entornam*, /fundidas na corrente as coisas caras/ que eram pura delícia, hoje carvão" (SANT'ANNA, 2008, p.175).

Envolvidas pelo verso, parede e mobília 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).

Logo, se tivéssemos que inserir o verbo dissolver desse poema de Drummond em um eixo semântico, certamente ele também faria parte da lista de termos aquático-temporais de Affonso Romano de Sant'Anna.

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 tira a ideia de metrificação que geralmente encontramos no verso. O ritmo é independente disso, ele não é medido em formas fixas. Octavio Paz 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. (p. VI)

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 em que se comunica. Seguindo 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.” Nesses versos, encontramos vocábulos ambíguos, começando pelo “concentrado” que está ligado ao sentido de “concentração”, mas também pode 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 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.” (v. 34-37, p. VI)

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 sentir o ser geral 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” subir aos olhos. Essa é uma imagem que simboliza a 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” (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 capítulo, quero tornar à questão dos elementos que se dissolvem 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”. E de “The Raven”, também.

Nos trechos seguintes, Drummond passa de 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!” (v. 37- 40, p. VI). Novamente, 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 papeis 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 tanto no peito quanto na gaveta dormiram por muitos anos. O acordar foi dado pelo reconhecimento, 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.” (v. 41-42, p.VI) 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[98],/ o som de harpa davídica/ e violino trêmulo, desata-se.” (v. 43-44, p. VI). O som possui a qualidade de vibração rítmica, no entanto ele está associado a outros vocábulos: a dor, expressa pela “capacidade de produzir ‘ais’”, e a harpa davídica. Interessante adjetivo dado à harpa, instrumento é considerado puramente musical, em oposição aos de sopro. Quando associado a Davi, ganha uma nova face: Davi tocava sua harpa para espantar a loucura de Saul[99]. De modo que 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” (v. 45, p. VI). 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 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,
> ente real, sonoro, musical,
> habitante de brancos universos,
> corpo quase, muito mais que corpo,
> visão,
> sol meio-dia, absorvendo
> todos os crepúsculos
> e a opala da noite em estilhaços. (p. VII)

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

[98]Capacidade de produzir “ais”. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
[99]BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 212-216.

> 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 compuseram tais linhas.

Mais um atributo ao 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 proferidos 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 significam o próprio movimento simbolista, cuja cor branca era como um carro-chefe. Mas a poesia já não é mais corpo, ela transcende: é visão, a qual em um verso resume toda a poesia. 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” 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, 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 remete a várias interpretações. 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. Então, 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, 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, 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 (2001) 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 fala sobre a opala:

> 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 propriamente dita. Mas nos interessa tomar esses elementos minerais em suas propriedades mais marcantes e entender suas funções como imagens poéticas. O mineral que se dissipa 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 multicor do céu, visto que o mineral apresenta diversas cores simultaneamente. Aliada à opala da noite, vem a designação de um estado: “em estilhaços” (v. 55, p. VII). A palavra significa: “fragmento dum objeto despedaçado e projetado com violência; pedaço, fragmento.”[100]

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 inteiriço 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 Guimarães, o ilustre visitado? Sim. Ele e todos os outros poetas do mundo.

2.6 COMEÇA A NASCER OUTRA VISITA

Finalizada a leitura, o narrador-poético retorna aos padrões anteriores. O capítulo quinto foi o escolhido por Drummond para mergulhar seus dois personagens em uma atmosfera poética transcendental. A sexta parte é de

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

regresso – do universo dissolvido do espaço-tempo – e partida: momento em que o visitante decide deixar o "Príncipe dos Poetas." Observemos as estrofes iniciais:

> Detém-se o moço, mas por longo tempo
> é como se a voz continuasse.
>
> Continuasse.
>
> Regressam os dois da claridade.
> Agora, nas cadeiras de palhinha,
> um se despede, outro quer detê-lo. (p. VIII)

Os fenômenos ocorridos com os móveis, as paredes, tudo sob o efeito da poesia começa a extinguir-se e cede lugar para o momento presente. A repetição do vocábulo "continuasse" materializa o prolongamento da voz do jovem no espaço. Isso se dá pelo estilo narrativo adotado, altamente descritivo, fugindo a esse padrão de forma radical apenas na quinta parte.

Junto com os personagens, o narrador-poético também volta a si, seguindo com sua maneira narrativa habitual: "Regressam os dois da claridade" (v. 4, p. VIII). Porém, isso não implica voltar para a escuridão. O retorno do rapaz e do homem é de outro plano, aquele iluminado pela poesia, pela luz que traspassou os versos, para a manhã na cidadezinha de Mariana, naquela salinha abaixo do nível da rua. Da luz para a luz, contudo, pertencentes a tempo e espaços diferentes: do *ab origine* para o cronológico.

As cadeiras de palhinha são mais um indicativo de diálogo com "The Raven", poema em que temos a poltrona estofada de veludo[101]. Não obstante, a atitude do visitante perante o anfitrião também difere da do pássaro, pois é chegada a hora da partida e assim o faz, mesmo diante da insistência de seu novo amigo:

> – Fique mais um pouco
> eu sei que viajantes
> têm ânsia de viajar

[101]"*This and more I sat divining, with my head at ease reclining/ On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,/ But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,/ She shall press, ah, nevermore!"* Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 945. Segundo a tradução de Abramo: "(...) imaginava, com a cabeça recostada no forro de veludo que a luz da lamparina engolfava, forro de veludo violeta que ela não pressionará, ah, não, nunca mais!" ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra, 2011. p. 68.

> É a viagem que os dirige, não o desejo
> de parar aqui, ali. Mas fique mais um pouco. (p. VIII)

Um atributo dos viajantes qualifica o personagem Mário de Andrade, além de remeter a uma situação importante da *Odisseia*. A questão da hospitalidade, determinada por Zeus, resumia-se em tratar bem o visitante, provendo-lhe comida e abrigo, não o prendendo e não o deixando ir sem que levasse algum presente[102]. O velho poeta sabe que o sentido da viagem é mais movimento que destino. Existe um significado simbólico da viagem o qual complementa as ideias exploradas em "A visita":

> O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. (...) A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico (CHEVALIER, 2012, p. 951-952).

A visita (ao passado) não pode se tornar uma permanência nele. É preciso conhecer, valorizar e seguir o caminho sob novas perspectivas[103], segundo a atitude do visitante nos revela:

> – Impossível.
> Começa a nascer outra visita,
> vou conhecer outro homem.
> Tenho sede do sinal
> dos homens raros. (p. VIII)

O jovem tem seu próprio jeito de dizer "*nevermore*": O "impossível" declara um corte entre o desejo do velho poeta (de que o rapaz fique) e a realidade: irá partir de qualquer maneira. Tal drama em "The Raven" desenvolve-se na direção contrária: o narrador deseja livrar-se do pássaro maldito, o qual não sai do busto de Palas, mantendo a alma do sujeito presa à sua sombra.

---

[102]A introdução de Bernard Knox à edição da Penguin Classics Companhia das Letras esclarece temas como a língua de Homero, as inconsistências geográficas, o papel da mulher e também a questão do viajante. Ver: HOMERO, *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 42-54.

[103]No Modernismo, o passado reconhecido e valorizado dizia respeito à melhor compreensão do país. Por isso a questão da terra, do indivíduo brasileiro e como isso deveria ser tratado pela arte foram problematizados pelos modernistas.

Nessas palavras, também temos a concepção da visita como ser vivo, principalmente pelo uso do verbo “nascer.” Seguindo essa linha de raciocínio, o término dessa visita significa sua morte para que outra venha a viver. O moço, embora visite o passado, não pode continuar nele. O “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade comenta a necessidade da visita ao pretérito sem o apego ao mesmo. Propõe quase uma “antropofagia temporal”: colher do passado seus melhores frutos e colocá-los em termos contemporâneos, tal como a antropofagia proposta por Oswald com relação a tendências internacionais.

O Simbolismo enquanto movimento literário puramente estético parece ser o mais adequado para as aspirações modernistas, justificando a visita de Mário de Andrade. Assumindo-se que toda a obra literária é simbólica, o Simbolismo é, antes de tudo, parte de qualquer estética existente.

Observando a ênfase nos elementos primordiais, a sede é um substantivo líquido, portanto podemos afirmar que os capítulos cinco e seis se debruçam sobre o essencial da água tanto como elemento que dilui como o que faz ao sujeito sentir sua falta, consequentemente, parte inerente ao indivíduo. No entanto, o personagem quer beber o sinal de homens raros. Por conseguinte, o rapaz não procura por homens já consolidados em sua especialidade artística: o simples indício o atrai.

Os sinais, em geral, de acordo com o *Dicionário de simbologia* de Lurker (2003), apresentam uma grande dificuldade de definição por estarem associados ao símbolo, embora nem todos os sinais o sejam. Dessa forma, o sinal quer, em primeira instância, comunicar (LURKER, 2003, p. 676). Interessa ao personagem visitante outros poetas e raros, as experiências novas. Mário de Andrade encarna o espírito modernista e isso é diretamente biográfico, dada a influência do autor nesse movimento literário.

Como podemos perceber ao longo do poema, o tempo é elemento crucial tanto como concepção de arte como parte integrante do espaço da narrativa. Contudo, pelas palavras do homem visitado, Drummond explicita uma visão temporal bastante particular:

– Compreendo. Esta visita
nunca mais se repete. Está perfeita.
Amanhã o senhor já não será
o mesmo que foi esta manhã. (p. VIII)

O heraclitismo é aplicado ao seres, divergindo do tempo mítico da poesia: o poema transcende o ser. Só ele permanece, enquanto os homens estão em constante mudança. Previsões de futuro são lançadas: “A vida o espera, entre ruas desvairadas/ e um grande destino. Grande, o senhor ri?” (v. 21-22, p. VIII). O adjetivo, “desvairadas”, acentua a parcela biográfica do poema, pois em 1922, Mário de Andrade lança *Pauliceia desvairada*.

Ainda nesse trecho, o homem esclarece o que pensa ser esse grande destino, do qual o jovem ri a respeito: “Não falo em pompas, ouropéis, / mas em certo sentido de beleza/ e humanidade companheira.” (v.23-25, p. VIII).

O poeta excêntrico descarta a parcela de poesia como exaltação de um autor, o qual pode ser adulado e adorado pela crítica. Os “ouropéis” já indicam um brilho falso, na definição de Houaiss (2009): “grande eloquência, pomposidade que disfarça pobreza de ideias”. Retoma o capítulo I do poema: “– O Príncipe não é príncipe, eu sei,/ para o distraído, fosfóreo descaso/ dos donos da literatura e da vida.” (v.20-22, p.I).

O personagem visitado também tem a noção de que falsas palavras podem ser ditas a respeito do sucesso que aguarda o jovem, mas não é desse tipo de grandiosidade a que se refere. O moço não estará à mercê da crítica dos “donos da literatura e da vida”.

O que o poeta recluso faz é unir a beleza ao humanismo da poesia, essa aproximação que sentimos pelo enraizamento de versos que nos descobrem. Contudo, a beleza não é mencionada de modo geral, como havíamos observado sobre o “ser geral.” Ela é particularizada pelo “certo sentido”.

Essa especificação de algo belo diz respeito à parcela de subjetividade da poesia, mesmo que a crítica insista em uma primazia da estética, privilegiando os aspectos formais. Existe um campo da poética o qual não pode ser ignorado: o do contato com o leitor, o efeito do poema naquele que o lê. Caso tivéssemos um “sentido de beleza certo”, voltaríamos ao pensamento

parnasiano voltado especificamente para a forma e a estética, desconsiderando qualquer valor subjetivo.

O “certo sentido de beleza”, ademais, pode também relacionar-se com uma novidade estética ainda não conhecida totalmente. Um certo sentido o qual não se sabe explicar exatamente o que é, mas irá definir-se. O florescer modernista ocorre a partir do declínio do Parnasianismo e Simbolismo, portanto, é momento de tatear novas tendências. Tal dúvida quanto ao futuro das letras no Brasil é encontrada na obra de Afrânio Coutinho[104]:

> Nessa hora cinzenta de transição, aguarda-se um surto novo, definido. Espera-se qualquer coisa que ainda não se sabe qual seja. Mas está claro que o que há não satisfaz e parece superado. Há uma nova linha a seguir, um novo rumo a descortinar, mas, por enquanto, são indecisões e tateios (BRITO, 1986, p. 6).

O homem visitado continua a dar-nos mais indícios que reforcem a sua imagem de indivíduo à margem da sociedade nos versos que seguem:

> [...]
> Agradeço-lhe, amigo,
> de todo o coração de um velho poeta
> amortalhado vivo nesse exílio
> onde mais triste ainda é a triste vida humana. (p. VIII)

O personagem fala de si em terceira pessoa, “de todo o coração de um velho poeta”, incluindo-se quando diz “amortalhado vivo nesse exílio”. O adjetivo “velho” pode ser entendido de duas formas: a mais superficial, referindo-se à idade do homem, e a segunda, relacionada ao tipo de poesia que produz. Velho poeta porque seus poemas pertencem a uma estética já ultrapassada. Cria-se, então, um paradoxo quando temos o vocábulo “amortalhado” relacionado à ideia de vida. Parece ser a solidão, melhor, seu isolamento voluntário, um tipo de morte.

Ademais, a vida é um exílio – reforçando a reclusão do personagem Alphonsus –, em que a vida humana, a qual já é triste por si só, torna-se mais triste.

[104]O texto citado é de autoria de Mário da Silva Brito. Em *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho reconhece a impossibilidade de se fazer uma história da literatura individualmente, por isso conta com o apoio de diversos pesquisadores.

Ao longo do poema observamos como foi construída a personagem de Alphonsus: um homem tímido, o qual vê no ato da escrita algo perfeitamente normal, recluso em sua salinha abaixo do nível da rua. Somada à solidão do poeta, tem-se a potencialização da tristeza, a qual também pode-se afirmar ser uma tristeza geral, pois a vida humana é colocada como triste independente dos fatos que a envolvam. A vida humana é triste; em exílio, tão mais triste se torna.

A visita consumada é uma prova do quão grato o jovem se tornara a partir daquele momento, e reconhece:

> – Agradece? Mas sou eu que me rendo cativo,
> porque me deixou dar-lhe esta hora de grave alegria. (p. VIII)

Note-se que a alegria é adjetivada tal qual como o rosto do homem idoso logo no primeiro capítulo do poema. O sentido (em estado de dicionário), quando associado a rosto, remete ao comportamento reservado de Alphonsus. Por outro lado, se pensarmos na alegria proporcionada pelo jovem Mário de Andrade do poema, temos outros três sentidos para a palavra grave, todos relacionados à música. Na voz do personagem moço, todas as acepções servem. Segundo Houaiss (2009): “diz-se de ou qualquer das notas situadas no registro inferior de certos instrumentos ou vozes; baixo”; “diz-se de ou som com frequência lenta” e “diz-se de ou andamento ('tempo do compasso') lento, de caráter solene”. Tanto o caráter de nota musical sutilmente percebida, quanto à lentidão e o tom solene, são adequados se pensarmos na paragem sonolenta, no tratamento cordial entre os homens no início do texto etc.

A alegria dada retorna para o jovem:

> [...]
> Sua alegria ressoa em mim, bronze e órgão,
> e me faz cantar: Vida, vida,
> vida apertada, vida comovida! (p. VIII)

O cenário místico-religioso de Alphonsus de Guimaraens é ressaltado, dessa vez pela imagem do sino decomposta no verbo “ressoar” e no material “bronze”. Relacionado ao instrumento órgão, tem-se a visão de uma igreja, de modo que o poeta simbolista, no poema de Drummond, tem suas atitudes poetizadas e também possui seus próprios temas como produtores de

imagens. O “faz cantar”, juntamente com os versos rimados com a palavra “vida”, destaca a musicalidade simbolista.

A despeito de todos os elogios e do momento feliz passado, o rapaz encerra o encontro, de uma forma que parece bastante automática, momento em que a visita morre: “Terminou a visita. /Adeus!” (v. 35-36, p. VIII).

Novamente temos a voz do narrador-poético:

> [...]
> Leva-o à porta. A rua tão vazia
> toda se enche com o vulto do viajante
> alto, entre sobrados, desaparecendo
> qual se fora, em contraste, a ave antiga. (p. VIII)

Esses versos possuem tantas imagens importantes que é preciso analisar tanto a ideia geral quanto as ideias do poema em sua totalidade. Lembremos que, no primeiro capítulo, o visitante passou pelo corredor à esquerda e entrou, ao que tudo indica, sozinho no escritório do visitado.

O regresso à porta é uma volta conduzida, acompanhada. O mais velho leva o mais moço. O velho poeta fica, em sua salinha, na paragem sonolenta, enquanto o jovem vai à rua e a enche toda. Porém, como um vulto e como viajante. Novamente, o adjetivo “alto” é empregado para caracterizar Mário de Andrade e até mesmo as casas são descritas com essa mesma verticalidade, são sobrados. Grandes construções que ocupam os arredores da casa onde mora o homem estranho; espaços mais verticalizados que seu escritório baixo.

Retorna também a figura do Corvo, agora como “ave antiga.” O contraste é dado justamente pelo fato da partida do rapaz. O Corvo jamais parte, o Corvo é permanência, tanto o pássaro quanto o poema “The Raven”, o qual é canônico e aborda a ideia da tradição. Lenore, a musa perdida, é a antiga poesia da qual esse personagem preso a volumes de sabedoria não consegue jamais libertar-se.

Por isso temos o contraste, explicitado por Drummond. “A visita” é toda ela um duplo de “The Raven”, contudo ambos questionam uma ordem preestabelecida de arte. Poe, evidenciando a prisão ao passado, enquanto Drummond enfatiza a liberdade.

Em “A visita”, o ganho é de ambos. Do poeta simbolista tímido que teve um momento mágico através da leitura de seus poemas, e também do moço o

qual tomou a poética do personagem Alphonsus como ensinamento e continuou. Em oposição ao narrador de “The Raven”, o jovem viajante está pronto para novas visitas.

2.7 TORNA A VIDA AO TEMPO-SEMPRE

Quanto a sua estrutura, esse capítulo de “A visita” conta exclusivamente com a voz do narrador-poético, assim como na parte V. Apresenta a descrição do personagem de volta a seu escritório bem como as consequências daquela visita. Após a revelação, de volta ao escritório, é como se tudo retornasse a seu estado “normal”:

> Volta o homem ao escritório.
> Devagar.
> 10 de julho. 1919.
> Devagar, torna a vida ao tempo sempre.
> Os versos à gaveta melancólica.
> O tecido da aranha recompõe-se. (p. X)

Importante observar como nesse momento não temos adjetivações nem para o personagem e nem para o recinto. Apenas “homem” e “escritório.” Em seguida, o modo: “devagar.” O mesmo passo lento da cidadezinha de Mariana, a paragem sonolenta, a “vida besta” já assinalada por Drummond em “Cidadezinha qualquer”[105].

O tempo volta a sua datação usual: “10 de julho. 1919.”, invertendo a ordem do primeiro verso do poema. Com o homem voltando ao escritório, tudo a seu redor também retorna para algum lugar comum, seguro: cabe aos versos ficarem em uma gaveta e o tecido da aranha recompor-se.

Ao referir-se às gavetas, Bachelard (1993) faz primeiramente uma crítica a Bergson, no intuito de mostrar a diferença entre metáfora e imagem. Bergson colocava conceitos em gavetas, metáfora a qual engessa qualquer possibilidade de dinamismo desse item. A gaveta, assim como os armários e cofres, é esconderijo para os segredos do homem e encerra devaneios de

[105]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. p. 30-31.

intimidade. Do mesmo modo como a casa é morada do indivíduo, a gaveta é a morada das coisas:

> O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1993, p. 91).

No capítulo quinto, a gaveta já abrigava diversos objetos: "Ah, por tantos anos/ as cadências dormiram no seu peito,/ na gaveta, entre contas de armazém,/ envelopes, isqueiro, canivete!" (v.37- 40, p. V). As cadências adormecidas estavam escondidas na gaveta com um sem-número de objetos dos mais variados tipos, denotando que a poesia está em todas as coisas e não apenas no papel. As palavras "isqueiro" e "canivete" estão separadas por vírgulas, sendo a falta do conetivo "e" uma sugestão de que possam haver tantos outros objetos ali guardados.

O adjetivo, "melancólica", adicionado à gaveta intensifica a relação de valor entre conteúdo e continente. Os versos de Alphonsus são melancólicos e contagiam o local onde moram. São mostras do macro e do micro espaço: o escritório baixo abriga o homem tímido e solitário; a gaveta contém versos melancólicos. No poema, tudo na casa possui esse tipo de ligação: melancolia, solidão, tristura e lentidão.

O tecido da aranha, de acordo com a simbologia, tem sentido de fragilidade tanto para a religião cristã quanto para a islâmica. A aranha, devido a seu significado mítico (o embate entre Atenas e Aracne)[106], é tratada por várias culturas como "a *criadora cósmica*, a *divindade superior* ou *o demiurgo*"[107].

---

[106]O intuito de Aracne era provar que suas qualidades de tecelã pertenciam unicamente a ela, nada tendo a ver com os ensinamentos de Atena, deusa das fiandeiras e bordadeiras. Fora punida pela deusa sendo transformada em aranha, condenada a passar a vida tecendo na ponta de seu fio. Ver: GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 39.

[107]CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 71.

Quando tudo volta ao tempo-sempre e o tecido da aranha recompõe-se, a sua atividade volta a inserir-se nesse tempo cronológico, linear, presente. A simbologia do tecido relaciona-se com a de destino, por isso pensá-lo dentro do tempo igualmente recomposto é importante:

> Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas (CHEVALIER, 2012, p. 872).

Esses seis primeiros versos possuem a função de nos recolocar no tempo linear, juntamente com a narrativa descritiva, resultando em um relato contínuo do momento da partida do visitante até um tempo futuro. O retorno ao tempo-sempre gera questões, aparentemente feitas na consciência do personagem. Por outro lado, podem ser compreendidas como perguntas feitas pelo narrador-poético e por qualquer outro poeta:

> [...]
> É tudo igual? É tudo sem remédio?
> Em algum ponto, pousa a memória
> que não se diluirá. (p. X)

Significar o “tudo” expresso pelo narrador-poético nesse trecho pode ser feito obviamente somando uma série de sentidos já expressos em outros capítulos, todavia sem excluir novas interpretações. Após um momento de transcendência, o “tudo” pode ser entendido como a vida, a existência do ser. Mesmo com a poesia e todas as suas ressonâncias, a vida segue a mesma, sem solução? O verso seguinte retoma ideias importantes: “Em algum ponto pousa a memória/ que não se diluirá.” (v. 8-9, p. IX). Drummond escolhe a palavra “ponto” em vez de “lugar” para indicar o quão diminuto é esse local em que se encontra a memória, a qual possui características de pássaro, além de sólida: pousa e não se dilui.

Concentrando a atenção no verbo “diluir”, que implica o acréscimo de água em uma substância sólida, percebemos o quanto o elemento aquoso se liga ao tempo para Drummond, conforme salientou Affonso Romano de Sant’Anna (2008). Assim, se a memória pousa em algum ponto sem se diluir,

significa que ela não entrará em contato com a água, isto é, em seu aspecto temporal de passagem, destruição.

É preciso fazer, mais uma vez, referência a “The Raven.” Pensemos no pássaro: pousou no busto de Palas-Atena e jamais partiu. A memória (a memória geral?) pousa em um ponto e não se dilui, indicando seu caráter fixo, sólido, rígido: sua qualidade de pedra, ligando a memória à terra[108]. Lembrando as palavras de Ricoeur (2007), à memória sempre foi dada a qualidade de confiança[109], portanto, o que está guardado na memória não flui, não escorre. Aquilo que está na memória, teoricamente, não se perde: “Uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado” (p. 41). De acordo com o assunto do poema – poetas e poesia – a memória que pousa e não se perde retoma o sentido da tradição, do cânone.

O ponto é definido nos quatro primeiros versos da segunda estrofe. Assim, a memória:

> [...]
> Não fica nas estantes, nos metais
> nem fica nos papéis a se apagarem.
> Não fica na folhinha de Mariana.
> Fica no ar. Ninguém a sente. (p. X)

A estratégia de negação para depois afirmar é típica de alguns poemas metaliterários de Drummond, como “Consideração do poema” e “Procura da poesia”[110]. Primeiro Drummond diz onde não está a memória, para, finalmente, revelar onde ela pousa.

As estantes representam um lugar concreto onde guardamos objetos, porém, impossibilitadas de apreender a poesia. Nem os metais e papéis são capazes de tal posse. A folhinha de Mariana é o calendário, outra maneira de tocar na problemática do tempo.

A memória (da poesia) no ar a define como vital: não a sentimos concretamente. Contudo, ela existe, porque sofremos seus efeitos. O ar é um elemento cuja imensidão se dá justamente pela impossibilidade de defini-lo

---

[108]No sentido de elemento.

[109]O caráter confiável da memória, relativizado no excerto citado acima, só é dado porque ela é vista como única via de acesso ao passado. Entretanto, o estudo de Ricoeur preocupa-se mais em distinguir a memória da imaginação; antes, ver em que ponto se tocam. Ver: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

[110]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 43 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

dentro de limites. Quando analisa a poética de Nietzsche, Bachelard faz considerações as quais nos ajudam a compreender a memória que fica no ar:

> Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma da nossa liberdade, a substância da alegria sobre-humana. O ar é uma espécie de matéria superada, da mesma forma que a alegria nietzschiana é uma alegria humana da liberdade. A alegria *terrestre* é riqueza e peso – a alegria *aquática* é moleza e repouso – a alegria *ígnea* é amor e desejo – a alegria *aérea* é liberdade. O *ar nietzschiano* é então uma estranha substância: é a substância sem qualidades substanciais. Pode, portanto caracterizar o ser como adequado a uma filosofia do devir total (BACHELARD, 1990, p. 136).

É a qualidade de substância sem apego a materialidades que nos interessa no verso de Drummond: "Fica no ar, ninguém a sente." (v. 13, p. IX). O devir total assinalado no excerto acima revela a qualidade de transmutação da poesia, dada as suas diversas interpretações e surpresas. Tais efeitos são revelados no capítulo quinto, em que nem o próprio autor consegue distinguir seus versos quando lidos por outra pessoa.

Segue a segunda estrofe:

> [...]
> Dois anos depois, a alma do poeta
> será uma cruz enterrada no céu.
> Em novo julho, tempo da Visita. (p. X)

O narrador-poético leva-nos para um tempo futuro, embora seja um futuro narrado pelo viés do passado. A narrativa está no tempo presente porque, em sua grande parte, Drummond se utiliza de um recurso descritivo, para que as cenas componham-se à nossa frente, como se o ato acontecesse naquele instante. Por isso, o futuro é assim colocado, mesmo que a morte de Alphonsus já seja parte do passado.

A alma[111], "uma cruz enterrada no céu", atualiza a imagem do rochedo, dessa vez no ar, pois a cruz, assim como a montanha, também une os opostos céu e terra. A religiosidade cristã de Alphonsus leva a um comentário sobre seu significado segundo o catolicismo, que faz da cruz um sinal de redenção:

> A cruz alada ou cruz da vida, um antigo hieróglifo egípcio (*anch*), que significa vida, é um símbolo da nova vida que começa com a Ressurreição de Cristo. O triunfo ou cruz de

[111]A alma, quando abandona o corpo, geralmente é associada a animais. Ver: LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 16-18.

> gemas, assim como na cruz estilizada na forma da árvore da vida (LURKER, 2003, p. 600).

O triunfo sobre a morte é outra noção que nos interessa. Do mesmo modo que a poesia supera o tempo, a memória pousa em um ponto sem se corroer. A morte de Alphonsus não implica um término de ciclo, apenas mudança.

O "novo julho" é biográfico: Alphonsus de Guimaraens morre em 15 de julho de 1921. Porém a Visita, personificada pelo uso da letra maiúscula, é a visita original, aquela descrita pelo homem excêntrico como "perfeita", que "jamais se repetirá."

Esse capítulo, em especial, é bastante voltado para a questão temporal porque retoma tanto sua ordenação quanto a ideia da memória, que está ligada ao tempo. "A memória é do passado", como pensava Aristóteles.

A terceira estrofe representa uma quebra nessa narração, algo que considerei como sendo uma espécie de "filosofia da composição" mais explícita de Drummond, o qual escreve – em versos – o que foi utilizado ao longo de "A visita:"

> No corpo deste poema,
> foram utilizados
> versos, fragmentos de versos
> e informações
> encontráveis nos livros
> *Obra completa*,
> de Alphonsus de Guimaraens;
> *Poesias completas*,
> de Mário de Andrade,
> e
> *Itinerários*,
> – Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho.[112] (p. X)

Drummond não dá o poema como uma fórmula racionalmente/matematicamente calculada, mas sua sinceridade de poeta-inventor lhe permite revelar os conteúdos que proporcionaram a construção desta visita: poemas e fragmentos de ambos os personagens principais. No

[112]Nessa estrofe, Carlos Drummond de Andrade referencia versos, fragmentos de versos e informações que o auxiliaram na composição de "A visita." Algumas dessas referências foram facilmente encontradas, a exemplo de "Sou um tupi tangendo um alaúde", do poema "O trovador", de Mário de Andrade" e "Tenho o negro tinteiro que a cabeça/ De um corvo representa", do poema "A cabeça de corvo", de Alphonsus de Guimaraens.

entanto, resta ainda a dúvida: por que não mencionar “The Raven”, se deste poema também temos versos e fragmentos? Ademais, se o personagem de Mário de Andrade é o duplo do Corvo de Poe, então, por que omitir nas considerações ao fim do poema?

Esse processo de assimilação de fragmentos de texto foi explorado por Daniel Duarte[113] em seu trabalho sobre *A paixão medida*:

> O poema (“A visita”) circula por várias realidades: a poética, afinal construtora do texto; a narrativa; aquela que considera a declamação da poesia, no quinto canto; a intertextual em vários níveis: desde excertos de *The Raven*, de Poe, até a incorporação de versos dos dois poetas-personagens no corpo do texto. (DUARTE, 2006, p. 111)

E acrescenta:

> Inserir textos alheios em grande número em seu texto é a forma de conversar com os poetas e com a poesia, expandindo a palavra sem sair de seu foro, tematizando a vida da poesia: na leitura. (DUARTE, 2006, p. 111)

Sem discordar das palavras de Daniel Duarte, creio que a forma mais completa encontrada por Drummond para tratar da metapoesia é justamente misturando esses elementos – temáticas, versos de outros escritores, poemas que versam sobre poetas, além, claro, da ênfase da leitura.

“A visita”, como todo bom poema – aqueles que ficam no ar –, não encerra uma possibilidade de leitura, antes expande-se. Não é necessário buscar quais versos exatos fazem parte da obra de Guimaraens ou Andrade, embora meu trabalho analítico tenha exigido tal pesquisa. Para o leitor de poesia, o qual se entrega ao momento de transcendência proporcionado pelo ato poético, tampouco seria necessário reconhecer as duas figuras biográficas nessas personagens tão bem articuladas por Drummond.

---

[113]Ver: DUARTE, Daniel Soares. *A paixão medida de Carlos Drummond de Andrade*. Rio Grande: FURG, 2006. 143 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras- História da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

3 DEPOIS DA VISITA – NOTAS SOBRE O TEMPO

Com o estudo de “A visita” nos capítulos anteriores, busquei dar atenção às imagens do poema no que diz respeito as suas substâncias primordiais. A partir do estudo das imagens, observamos como os personagens principais interagiam com o espaço habitado, por exemplo. No primeiro item do capítulo 2, essa ideia foi largamente desenvolvida a respeito do personagem Alphonsus.

Um dos aspectos que ainda necessita ser tratado nesse estudo refere-se ao tempo. “A visita” inicia seu primeiro capítulo com o seguinte verso: “1919. 10 de julho” (capítulo 1, v.1, p. I), e, no sétimo, reordena-se, sendo “10 de julho. 1919” (capítulo 7, v. 3, p. X). Logo, há a necessidade de abordar a questão temporal desenvolvida no poema: tanto na sua forma de expressão, isto é, o tempo verbal como artifício, e o tempo como conteúdo: as problematizações envolvendo suas categorias.

3.1 CONTANDO A VISITA NO TEMPO

Em 1978, Drummond decide contar 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 esse acontecimento, contudo sua publicação em livro se dá apenas em 1980, na seção “E mais”[114] de *A paixão medida*.

Ao longo do trabalho, tomei a liberdade de utilizar termos como “narrador” e “capítulos” durante a análise. Creio que o tempo como elemento fundamental, deva ser abordado, mesmo que de forma mais abrangente e sucinta, com base na teoria da narrativa.

A respeito do tempo na prosa ficcional, Massaud Moisés (2008) apresenta ideias interessantes para começarmos a pensar sobre o caráter narrativo de “A visita”:

[114]A seção é composta por seis poemas.

> [...] dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo. A explicação, que demandaria uma série de considerações de ordem literária e filosófica, pode ser sumariada no seguinte: criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou transcendê-lo (MOISÉS, 2008, p.130).

"A visita" é uma história contada, isso é inegável. Sua leitura não apresenta exacerbações sentimentais de um eu-lírico: temos uma figura responsável pela narração do episódio, no qual encontramos alguns momentos de descrição, outros de aprofundamento psicológico das personagens tanto pela voz do narrador-poético quanto pelo discurso direto das mesmas. O estudo a respeito do tempo pode elucidar alguns aspectos relativos ao efeito do poema.

De acordo com Bourneuf & Ouellet (1976), três tempos norteiam o romance[115]: o da aventura, o da escrita e, por fim, o da leitura. Chamamos de tempo da aventura a primeira dimensão temporal abordada pelo texto. A duração desse tempo da história se manifestará de forma exterior (cronológica, mensurável) ou interior (psicológica, não mensurável).

Não obstante, todo autor de um texto romanesco utilizará resumos e saltos temporais, sabendo da impossibilidade de abordar tudo em um romance. Há, então, uma seleção do que será contado e a ênfase dada a determinado acontecimento. Por tratar-se de um poema, o recorte feito por Drummond se mostra ainda mais sucinto, pois existe uma forma ligada a uma imagem, o que supõe uma limitação, diferentemente das dimensões de um romance. Para Bachelard, a poesia representa unidade, a imagem que se forma a partir de um instante[116]:

> A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo. Se segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos que esta; só pode ser mais que a

[115]Ver: BOURNEUF, Roland. e OUELLET, Réal. O tempo. In:____. *O universo do romance*. Coimbra: Almeidina, 1976.
[116]Ver: BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2010.

> vida imobilizando-a, vivendo no próprio lugar a dialética das alegrias e das dores. Ela é, então, o princípio de uma simultaneidade essencial em que o ser mais disperso, mais desunido, conquista sua unidade (BACHELARD, 2010, p. 93).

Ainda sobre o instante poético, o filósofo defende a ideia de que o tempo da poesia é verticalizado, desobedecendo, assim, o curso horizontal do tempo encadeado, o qual, como as águas do rio, foge. Conciliando os contrários, o instante poético aglutina ambivalências:

> O instante poético, portanto, é necessariamente complexo: ele comove, ele prova – convida, consola – , é espantoso e familiar. Essencialmente, o instante poético é a relação harmônica de dois contrários. (...) Mas, para o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... (...) No instante poético o ser ou sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo (BACHELARD, 2010, p. 94-95).

Ao longo da análise realizada no capítulo 2, observamos o quanto as imagens possuem, cada qual, um caráter ambivalente. Nada mais coerente o instante poético estabelecer-se nessa mesma concepção.

Drummond apresenta-nos indicações cronológicas: “1919. 10 de julho.” (v.1, p. I) Qualquer que seja o tempo do leitor é como se fôssemos uma peça em um tabuleiro e o narrador-poético nos colocasse de volta a um estágio anterior, para nos fazer ver um acontecimento. De acordo com Lodge:

> Graças à manipulação temporal, a história evita apresentar a vida como uma sucessão de acontecimentos um atrás do outro, permitindo-nos fazer ligações de causalidade e de ironia entre acontecimentos muito distantes. A mudança do foco narrativo para um acontecimento passado é capaz de mudar nossa interpretação de um evento que acontece muito mais tarde na cronologia da história mas que, como leitores do texto, já conhecemos. É um recurso muito comum no cinema – o *flashback* (LODGE, 2011, p. 84).

No caso do poema, o passado é presentificado no começo, porém daquela narrativa nada sabemos – nada além de que se trata de uma visita. Essa manipulação temporal de Drummond lida com tipos de tempo diferentes: o do presente (tempo do leitor); o qual precisa ser levado para outro momento; e o do passado, 10 de julho de 1919, quando ocorre a visita. O narrador-poético oferece-nos, no seu discurso, o tempo verbal presente do indicativo,

sendo esse o mesmo presente do leitor, que observa a “cena” construída por esse narrador em sete atos.

Posicionando-nos diante de um quadro cujo tempo de calendário é 1919, 10 de julho, o narrador-poético inicia sua história expondo as ações de maneira descritiva, apresentando uma plasticidade não usual na lírica[117], mas que lembra bastante as técnicas cinematográficas aplicadas à escrita.

Chamo a atenção para a narrativa em “modo-câmera”, considerando os detalhes e o enfoque dados pelo narrador-poético, a exemplo de como descreve o personagem Alphonsus e seus aposentos:

> [...]
> Dentro, o homem sozinho.
> 50 anos por fazer, mas feitos secamente
> no rosto grave: – O senhor deseja? (p. I)

Em grande parte dos capítulos de “A visita”, observamos essa maneira de colocar as personagens atuando diretamente, principalmente pela presença dos diálogos, tornando possível sua dramatização. No capítulo terceiro, as vozes são exclusivamente das personagens, ilustrando o poema-espetáculo de Drummond:

> – Estou vendo que o amigo (assim o chamo, assim o quero)
> sabe mesmo as 18 estrofes de desesperança e treva,
> como deve saber tantas outras coisas
> no domínio nevoento do sonho acordado.
> De onde vem, quer dizer-me?
> – Venho de uma Londres das neblinas frias,
> venho agorinha mesmo do hibernal friul...
> – Ah, São Paulo! Minhas saudades... (p. II)

No quinto capítulo, ao contrário, é exclusivamente o narrador-poético quem nos conta o que aconteceu[118] quando o personagem Mário começa a ler em voz alta os versos de Alphonsus de Guimaraens. Drummond alterna entre o descrever plasticamente a cena e o emergir na transcendência de uma filosofia sobre ser e poesia:

---

[117]Não presente na lírica clássica, pelo menos. Hegel, ao tratar do assunto, desconsidera esse caráter plástico: “Como atividade poetizante [*dichterich*] não nos coloca diante dos olhos, tal como o plástico [*Plastik*], a *coisa* mesma em sua realidade exterior, mesmo que ela tenha sido produzida pela arte, mas fornece apenas uma intuição e sentimento *interiores* da mesma.” Ver: HEGEL, Georg Wilheim Friedrich. *Cursos de estética, volume IV*. São Paulo: Edusp, 2004. p.155

[118]A voz narrativa pertence ao narrador-poético, mas o ponto de vista enfatizado é o do personagem Alphonsus de Guimaraens até certo ponto desse capítulo.

O moço lê. O homem escuta, mão no rosto.
Escuta longamente, surpreendido.
Que lhe diz essa voz, que ele não saiba?
Que novidade traz, a repeti-lo?
Não distingue, escutando, os próprios versos. (p. VI)

Esse capítulo trata, em suma, de uma fuga do tempo cronológico, já abordado anteriormente no quinto item da análise de "A visita". O narrador-poético tira-nos da zona de conforto de espectadores passivos da história de dois homens que se conhecem, para colocar-nos no âmbito psicológico, a par dos pensamentos do personagem Alphonsus e, assim, refletir juntamente com ele sobre essa relação de desprendimento entre poema e autor.

É no sétimo capítulo que Drummond desembaralha o tempo colocado ao avesso no primeiro verso: "Volta o homem ao escritório./ Devagar./ 10 de julho. 1919." (v. 1-3, p. IX) A maneira como tudo retorna à sua "normalidade" é importante, pois dá a ideia de segmento, o retorno ao "tempo-sempre" deve ser devagar. Colocar-nos abruptamente em 10 de julho de 1919 para contar, então, o futuro do personagem solitário, poderia quebrar o fio condutor da narrativa. Isso a partiria em duas e isolaria a presença do personagem Mário e sua relação com o comportamento do poeta de Mariana após a despedida.

Num calmo desenrolar, de volta ao "tempo-sempre"[119] tomamos conhecimento do que ocorre com aquela personagem habitante do escritório baixo – mais do que seu destino, suas indagações:

Devagar, torna a vida ao tempo-sempre.
Os versos, à gaveta melancólica.
O tecido da aranha recompõe-se.
É tudo igual? É tudo sem remédio?
Em algum ponto, pousa a memória
que não se diluirá. (p. X)

Em seguida, a questão da memória problematiza o tempo como passível de ser apagado quando relacionado à materialidade das coisas, como os metais, os papeis e a folhinha de Mariana. A memória, que é o modo de resistência à passagem do tempo, "Fica no ar. Ninguém a sente." (v. 13, p. X).

[119]Ao longo da análise vimos como tudo com relação ao personagem de Alphonsus se desenvolvia timidamente/lentamente, a exemplo da paragem sonolenta. A narração também acompanha esse ritmo calmo. A imagem inaugurando uma forma, como bem disse Bachelard.

Com o tempo restituído à sua forma "normal", conhecendo já as impressões do personagem a respeito daquela visita, o narrador-poético nos conduz para o tempo futuro:

> [...]
> Dois anos depois, a alma do poeta
> será uma cruz enterrada no céu.
> Em novo julho, tempo da Visita. (p. X)

Enquanto nos lança para o futuro, dois anos, isto é, 1921. Leva-nos ao tempo "original", "tempo da Visita", aquela mesma visita que o personagem Alphonsus chamou de "perfeita" e irrepetível: "– Compreendo. Esta visita jamais se repete. Está perfeita." (capítulo 6, v. 17-18, p. VIII). O "novo julho" parece referir-se apenas ao mês de 1921, mas o "tempo da Visita", essa visita personificada e original, delega também um caráter mítico ao mês de julho, novamente, o tempo *ab origine*.

Podemos dizer que, no que tange à narração de um episódio, "A visita", é, ela mesma, como um todo, representação do tempo mítico. A leitura do poema independe de conhecimentos históricos prévios; conhecer ou não Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade não se faz imprescindível para a compreensão dessa obra.

Tomando como referência o poema-espelho "The Raven"[120], notamos que Edgar Allan Poe conta a história de seu personagem de uma forma absolutamente diferente, confiando a palavra à voz de um narrador cujas lembranças o atormentam. Lembranças essas de uma noite estranha, em estado de sonolência – interior teoricamente pouco confiável:

> Certa vez, numa desolação de meia-noite, enquanto ponderava, fraco e exausto[121] (p. 65).

Em "A visita" devido à presença de um narrador-poético em terceira pessoa e o uso do discurso direto para as personagens, o caráter "real" da história está garantido, sem precisar de esclarecimentos. Por outro lado, em

---

[120]Todos os excertos de "The Raven" presentes neste trabalho são da edição da Penguin Books. Ver: POE, Edgar Allan. The Raven. In: *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982.

[121]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra: 2011. Em inglês: "*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary*." Ver: POE, Edgar Allan.*The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

“The Raven”, o eu-lírico narrador preocupa-se em assegurar a fidelidade dos fatos a partir do que recorda.

> Ah, bem me lembro, foi no glacial dezembro[122] (p. 65)

O narrador em “The Raven” não faz tantos saltos temporais, conta no presente um evento do passado, seguindo uma sequência lógica até chegar ao seu estado atual de “escravidão”, preso à sombra do Corvo. Afinal de contas, está tratando de um acontecimento ocorrido em um tempo indeterminado, o que não deixa espaço para grandes digressões e progressões.

Ambos os poetas apresentam maneiras diferentes de abordar a tradição, o cânone: Poe, em 1845, trata do assunto pela voz de um estudante apaixonado por saberes antigos. Drummond utiliza a “vida real” e a obra de poetas importantes para falar do mesmo assunto, através de figuras cujo trabalho possui uma influência na historiografia literária, igualmente problematizando a questão da forma.

3.2 O TEMPO DESENCONTRADO

Ao longo do poema de Carlos Drummond de Andrade, uma série de preocupações artísticas afloram a partir dos dois personagens centrais, possuidores tanto de carga ficcional quanto histórica. Contudo, para narrar os meandros dessa visita, sem voltar a abordar os saltos temporais, existem algumas concepções sobre o tempo bastante peculiares, trazidas à tona nessa obra de Drummond.

Um dos aspectos percebidos é a discrepância entre aparência e anos decorridos: temos isso logo no primeiro capítulo: os cinquenta anos incompletos do personagem Alphonsus já estão secamente impressos em sua face: “50 anos por fazer, mas feitos secamente/ no rosto grave” (v. 8-9, p.I).

Outra relativização do tempo, dessa vez de maneira hiperbólica, dá-se quando o personagem de Alphonsus fala sobre seu exercício como juiz

---

[122]Ver: ABRAMO, Claudio Weber. *O Corvo*: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe. São Paulo: Hedra: 2011. Em inglês: “*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December”* Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 943.

municipal da cidade de Mariana, também nesse capítulo inicial: “Sou há 13 anos, há 13 mil anos eternamente/ juiz municipal em míseros sertões.” (v. 14-15, p. I) O homem fornece um dado real, 13 anos, para, em seguida, subvertê-lo em uma noção impossível, 13 mil anos e reforçá-la ainda mais: eternamente, o que nos obriga a pensar sobre o mito do eterno retorno.

Mircea Eliade aborda o tema em vários estudos acerca das comunidades primitivas. Sua pesquisa revelou a rejeição da história, no sentido de tempo profano, por essas sociedades, as quais buscam sempre uma volta ao tempo *ab origine* (ELIADE, 1992, p. 5). Quando aborda a questão do mito do eterno retorno, pensa-a de forma bastante distinta da noção de Nietzsche, por exemplo. Para Eliade, o mito do eterno retorno nessas comunidades primitivas relaciona-se à ideia de recriação de um tempo original, a uma recriação da cosmogonia. Por essa razão, os rituais cosmogônicos e de origem são incessantemente retomados (ELIADE, 1992, p. 8).

Quando o personagem Alphonsus enxerga o jovem visitante como seu duplo ao chamá-lo de poeta, também faz com que os tempos se toquem: os de sua mocidade – passado; e o tempo de Mário – presente: “O senhor vem da minha mocidade, sabe?/ É poeta, sem dúvida.” (capítulo 3, v. 13-14, p. III). A lembrança é uma ponte que liga o passado ao presente, independente daquilo que acrescente ou retire do momento “real” vivido.

Além disso, temos o tempo da própria poesia que, embora com diversas indicações temporais, vai muito além. Falamos no item anterior sobre como Drummond coloca-nos em 10 de julho de 1919, e como chega até seu ponto final, 1921, contando uma história no presente. Utiliza um narrador-poético em terceira pessoa e dá voz direta às personagens.

Mas a poesia não possui um tempo igual ao da prosa. Mesmo tendo buscado algumas teorias relativas à prosa, pela carga narrativa significativa do texto, não posso negligenciar a sua particularidade de ser um poema.

O tempo da poesia não possui passado, nem futuro. “A visita” se instaura como história dentro da História e acessível a qualquer uma das épocas. Consequentemente, o tempo poético, em especial para Bachelard, opera sob outras bases:

> O tempo bachelardiano é o instante descontínuo em ruptura com o tempo horizontal, contínuo e encadeado. No devaneio e na poesia, o tempo é detido, verticalizante sem “ontem nem amanhã”. Os polos das ambivalências aproximam-se na simultaneidade do instante poético. No tempo horizontal, “a ambivalência reduz-se à antítese, o simultâneo ao sucessivo” (FERREIRA, 2008, p. 193).

Aplicado às personagens e ao texto como um todo, o tempo descontínuo relativiza o tempo. Podendo ser relativizado, não pode ser fixado em moldes tão rígidos. Qual é a ciência que pode “engessar” a literatura? A historiografia (a crítica?) literária. Como escapar das amarras do tempo? A poesia é libertadora. É capaz de agregar os esquecidos, os deixados em segundo plano, a exemplo de Alphonsus de Guimaraens, e projetar os grandes pensadores, como o foi Mário de Andrade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU INCONCLUSÕES

O estudo de “A visita” deu-se, desde seu princípio, por uma via não convencional: o conteúdo imagético foi largamente explorado e a impressão, ao chegar até aqui, é a de ter sanado todas as possibilidades. Tratando-se da genialidade de Drummond, não me surpreende que essa informação não proceda. Resolvi, durante esse percurso, parte da interpretação desse poema – felizmente nem tudo. Sim, ainda há de se falar sobre Carlos Drummond de Andrade e “A visita.”

A leitura desse poema possibilitou não apenas estabelecer relações com “The Raven”, mas com muitas outras referências, já que tratei de dois poetas 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.

Ao contrário do que o título desse capítulo sugere, não apresento em nenhum momento pensamentos concluídos. As imagens analisadas ao longo do estudo não se esgotaram nessa leitura. O que proponho nesse item é apontar alguns temas que ainda podem ser explorados em profundidade.

Um dos tópicos que me despertou grande curiosidade, mas que não couberam no espaço dessa pesquisa é o tema do duplo. A natureza desse estudo me força a não aprofundar tal ponto. Os personagens – e também os poetas, todos eles – podem ser facilmente colocados em relação de espelhamento, e não apenas os poemas com sua semelhança de proposta estética.

Basta observar como são concebidos os personagens Alphonsus e Mário. Embora observemos características opostas, os dois possuem arestas que se encontram. Essas são assinaladas novamente pelo homem idoso. Uma lembrança os une no tempo e faz com que suas peças em comum entrem em contato:

> São Paulo! O senhor vem da minha mocidade, sabe?
> É poeta, sem dúvida. (p. III)

A urgência com a qual o personagem de Mário reage à comparação não diz respeito tanto à comparação em si. O problema todo reside em ser chamado de poeta. Para Mário, essas questões também parecem indefinidas, nebulosas. Sua *Gota de sangue em cada poema* é incipiente, consegue poucos comentários da crítica. Como ser poeta, então?

Se Mário de Andrade foi comparado ao Corvo, e aquele possui uma conexão com o personagem de Alphonsus, logo, também o Corvo influencia o homem recluso. O eterno apego de Alphonsus de Guimaraens ao tema do falecimento de Constança oferece um quadro claro de que ela é a Lenore, nunca abandonada.

A busca do personagem jovem é o "cristal da linguagem". Onde encontrá-lo, senão na poesia que mais se esforçou para dar um caráter psicológico e puro à linguagem, isto é, no Simbolismo? O rapaz precisa encontrar algumas soluções para as perguntas feitas a si mesmo. Um novo movimento nasce sem saber ao certo o que deseja além da novidade, urgente.

A procura do personagem Mário pelo sinal dos homens raros faz parte de uma das faces do mito do duplo:

> O tema da viagem ou das andanças surge, a partir do romantismo, constantemente associado ao mito do duplo, que é a busca do melhor eu – em Nerval, a busca do eu feliz (BRAVO, 2005, p. 275).

Mário vê em Alphonsus de Guimaraens um poeta que não está preso à sombra de um pássaro que o destitui de toda e qualquer esperança. Guimaraens apenas subverte o caráter negativo do apego, isto é, a fixação pelo falecimento de Constança, e constrói a sua poesia sobre essa musa e, ainda assim, surpreende e merece o devido valor da parte de novos poetas – Mário e Drummond. Dessa maneira, a viagem a qual move o viajante é algo mais que a busca do eu – é a busca de uma poética, outra, renovada, modernista.

A relação de espelhamento também existe entre Mário de Andrade e Drummond, por pertencerem a um movimento de renovação literária, além de uma densa amizade e o apreço pela discussão estética. Apesar de resolvidas algumas questões durante o Modernismo, a arte nunca cessa de questionar-se.

É por essa razão que, em 1978, Drummond ainda versa sobre poesia, e até hoje, nunca paramos de nos perguntar sobre ela.

Não poderia deixar de comentar, ainda que de forma breve, a ligação entre Carlos Drummond de Andrade e Edgar Allan Poe. O poeta norte-americano nunca surgiu (explicitamente) nos versos de Drummond a não ser por essas referências ao Corvo. Nomeados, temos Baudelaire, Verlaine, o próprio Alphonsus.

Contudo, podemos afirmar que Poe é um dos mestres de Drummond, sendo "A visita" um poema que corrobora essa informação. 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, do que a 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 obras, como foi o caso de Alphonsus de Guimaraens enquanto personagem de "A visita." O visitante jovem questiona os "donos da literatura e da vida" (capítulo 1, v. 22, p.I) e ele mesmo dá ao personagem Alphonsus o título de "Príncipe dos Poetas das Alterosas Montanhas." (capítulo 1, v. 11, p. I)

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 pessoal quanto por sua postura artística. Ele mesmo se concebia como um ser à parte, como podemos perceber em seu poema "Alone"[123] (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

[123]Ver: POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982. p. 1026.

> o coração para a alegria. Tudo o que amei, amei sozinho[124] (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[125] 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).

Minha leitura 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", o qual serviu como exemplo 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, sob meu ponto de vista, é uma aura que paira sobre a poética de Drummond. O corvo não se restringe ao poema "A visita"; está presente também em "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin" [126]:

> Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
> o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde
> a um mundo muito velho. (p. 270)

Em "As identidades"[127], também encontramos referências explícitas ao corvo de Poe:

> Quem apareceu, desapareceu na proa
> de nave-canção
> e confunde nosso pensar-sentir
> com desconforto de ave poesca
> e doçura de flauta de Pã? (p. 521)

---

[124]Ver: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução Milton Amado e Oscar Mendes. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.
[125]Ver: BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[126]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.
[127]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

Desse modo, “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 seus poetas.

“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” (capítulo 2, v. 14, p. II), como disse o personagem Mário. Ainda, as humildes cadeiras de palhinha, opostas à poltrona de veludo em “The Raven.” O eu-lírico narrador e seu conflito interno, representado pelo Corvo, dá lugar, em “A visita”, 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.”

Utilizando essa série de espelhamentos, apenas assinalados nesse item, fica claro que o mito do duplo é mais uma das articulações vitais para o questionamento sobre poesia pela parte de Drummond:

> (...) ao mesmo tempo que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um melhor eu, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura de circularidade (Borges). Mas o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte, Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo (BRAVO, 2005, p. 287).

Infelizmente, as limitações deste estudo não me permitem seguir com profundidade nessa questão de extrema importância para alargar a leitura do poema.

Podemos concluir que nada é gratuito em “A visita.” Tratando do aspecto temporal, o estudo demonstrou que o presente do indicativo apresentava “A

visita” como uma cena a qual acontece naquele exato momento da leitura. No seu aspecto global, analisando o discurso das personagens e as manipulações temporais feitas por Carlos Drummond de Andrade no primeiro e último capítulos, observamos o mito do eterno retorno (na acepção de Eliade), o qual enfatiza o tempo *ab origine* da poesia, dado que possibilita a sua leitura inesgotável através do tempo profano da história.

Como sugerido pelo título dessas considerações, apresento mais inconclusões do que conclusões propriamente ditas. As imagens de “A visita” não cessam com essa pesquisa. Os itens sobre tempo e duplo, por exemplo, se explorados em toda a sua densidade, rendem pesquisas futuras de fôlego.

O enfoque do trabalho direcionou-se para a leitura metapoética de “A visita”. Entretanto, muito ainda pode ser explorado em relação a Alphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade, se investigarmos as imagens do poema direcionando o olhar para esses dois poetas- personagens, ou ampliar o estudo na questão formal, abordado brevemente nesse estudo.

Ademais, seria interessante uma pesquisa capaz de compilar esses poemas de Drummond que fazem referência a pessoas históricas, adensando suas leituras para um horizonte além da própria circunstância citada. “A visita” não se prende às amarras da história, assim como muitos outros poemas, a exemplo de “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, sobre Manuel Bandeira, e “Mário de Andrade desce aos infernos”, os quais podem ser tomados a partir de outros caminhos diferentes das condições de sua composição. E o quanto podemos conhecer de Drummond a partir dessa postura!

Retomando poetas, fazendo alusão a suas relações, seus poemas e temáticas, Drummond retoma exaustivamente a poesia. Através do sujeito, fazendo poesia, o poeta itabirano reatualiza a sua poética. Em “Poema da necessidade”[128], por exemplo:

> É preciso estudar volapuque,
> é preciso estar sempre bêbedo,
> é preciso ler Baudelaire,
> é preciso olhar as flores

[128]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. p. 84-85.

de que rezam velhos autores. (p. 85)

Outro poema bastante conhecido, cujo argumento corrobora a forma de criação poética utilizada em “A visita”, é “Consideração do poema”[129], no qual temos Carlos Drummond de Andrade a versar sobre as múltiplas facetas de ser poeta:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao meu fatal lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda minha vida que joguei. (p. 139)

Parte de uma concepção de criação poética, iniciada com a problematização do uso da rima (“Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono.”), para chegar até a expressão das faces de ser poeta; as influências – a elegia de Vinícius, a chama de Neruda. Todos os poetas e o *gauche* seguem seu caminho lado a lado, como irmãos.

Um último exemplo, relevante porque também menciona Alphonsus de Guimaraens, é “O poeta irmão”[130], dedicado a Emílio Moura:

E Verlaine, Samain, Laforgue, Antônio Nobre,
Alphonsus, tanta gente, nos acompanham sem ruído.
Começa a tecer-se, renda fluida na neblina,
a canção de Emílio Moura. (p. 209)

Mais uma vez, Carlos Drummond de Andrade retoma poetas para falar da ressonância de suas obras, esse acompanhamento sem ruídos, a qual contribui para a tessitura da canção de outro poeta, Emílio Moura.

Outro trecho do mesmo poema merece atenção por trazer, ainda que de forma cifrada, o pássaro soturno de Poe:

Alma que interroga. Ao mundo todo interroga, constante.
Há um impasse de ser, na graça de sentir.
E não se basta o homem. Ave-problema, esvoaça

[129]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. p. 139-141.
[130]Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. v. 2. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. p. 209-211.

a dúvida de Emílio Moura. (p. 210)

Encerro esse trabalho sem nenhuma ambição de tê-lo concluído. Muito pelo contrário, espero sempre voltar para “A visita” e descobrir imagens e efeitos diferentes, em busca da palavra adormecida que, de repente, cintila e se faz perceber. Drummond, após longos anos de trabalho literário, entrega-se ao questionamento, à fascinação do poema. A poesia também o dissolve, instiga-o, e o consome.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Claudio Weber. **O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe.** São Paulo: Hedra, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 1. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 2. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 3. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

ANDRADE, Mário de. **De pauliceia desvairada a café (poesias completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante.** 2ª ed. Campinas: Verus, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 263- 280.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance.** Coimbra: Almeidina, 1976.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**, vol. I. São Paulo: Edusp, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**, vol. II. São Paulo: Edusp, 2004.

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

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In.: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. vol 3. - vanguarda e modernidade**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 324.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

DAGHLIAN, Carlos. **A recepção de Poe na literatura brasileira**. Revista Fragmentos, Florianópolis, nº 25, p. 45-54, 2003.

DUARTE, Daniel Soares. **A paixão medida de Carlos Drummond de Andrade**. Rio Grande: FURG, 2006. 143 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras- História da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

FELICIO, Vera Lúcia G. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos.** São Paulo: Edusp, 1994.

FROTA, Adolfo José de Souza. **Poesia da dor: luto e melancolia em Edgar Allan Poe e Carlos Drummond de Andrade**. Revista Ecos, Cáceres v. 13, n. 02, p. 1-21, 2012.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Cantos de amor: salmos de prece**. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1972.

HEGEL, Georg Wilheim Friedrich. **Cursos de estética, volume IV**. São Paulo: Edusp, 2004. p.155.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

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

LODGE, David. **A arte da ficção.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

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.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira: o Simbolismo**. v. 4. São Paulo: Cultrix, 1966.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 2008.

MORIN, Edgar. **O duplo (fantasmas, espíritos...) ou o conteúdo individualizado da morte**. In: ____. **O homem e a morte.** Mira Sintra: Europa América, 1988.

OTSUKA, Edu Teruki. **Trevas e presságios: análise de "Anoitecer" de Drummond**, Revista ASR, São Paulo, v. 4, n. 08, p. 71-81, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** 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.

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

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SILVA, Wilson Melo da. **O simbolismo e Alphonsus de Guimaraens**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo: a poesia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade**. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004. p. 333- 348.

VENTURA, Mauro. **O despertar de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: *O Globo*. 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-despertar-de-carlos-drummond-de-andrade-3730135> Acesso em 10 fev. 2014.