



NAS FRATURAS DO VIVIDO, DES-FIGURAR O PASSADO

THE DISFIGUREMENT OF THE PAST IN THE FRACTURES OF THE LIVED

Fernanda Ferrari Zrzebiela*

* fernandaferrari.ufsc@gmail.com
Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC/CNPq (Florianópolis, Santa Catarina).

RESUMO: Apresenta-se o poema “Coleção de cacos”, inserido na tríade memorialista de *Boitempo*, do poeta Carlos Drummond de Andrade, a partir da intersecção de dois olhares: os resquícios do olhar infantil, que se coloca numa verdadeira ascese da disponibilidade aos “cacos” que nos escapam, e as exigências do observador eterno, que aos “cacos” recolhidos dispensa a atenção ruminante de um meticuloso colecionador. Pela via de leitura que ora se propõe, entende-se que o trabalho de rearranjo do vivido, imposto ao poeta como uma exigência desse regime do olhar, não pode se dar senão pela potência desfiguradora da imaginação. A partir das latências do despojo e da soberana imposição do não-saber que toda imagem propõe, o olhar é, assim, conduzido a um verdadeiro trabalho de forças em busca daquilo que permanece capaz de chocar, de perturbar, de transformar o pensamento, produzindo um conhecimento inaudito.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Imagem; *Boitempo*; Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT: The article presents the poem “Coleção de cacos”, inserted in *Boitempo*, the memoirist trilogy by Carlos Drummond de Andrade, from two perspectives: the child’s gaze, attentive to what escapes us, with the eternal observer’s demands which direct the ruminant attention of a meticulous collector. This research suggests that the poet’s work on the rearrangement of fragments is made possible by the disfigurative power of the imagination. The poet is then led by the not-knowing that every image proposes to the real work of forces in search of what remains capable of shocking, disturbing, and transforming the thought for an unprecedented knowledge.

KEYWORDS: Memory, Image; *Boitempo*; Carlos Drummond de Andrade.

Em sua deliciosa coletânea de anotações, que pelo título e pela estrutura, parodia os célebres “Pensamentos” de Pascal, Paul Valéry nos revela, logo na seção “A” da série alfabética com a qual organiza o livro, a seguinte provocação: “O primeiro movimento de uns é consultar os livros; O primeiro movimento de outros é olhar as coisas”.¹

Advogando em favor daqueles que parecem ser os verdadeiros problemas filosóficos – ou seja, os que nascem em vida, a exemplo das sensações² – escolhe o poeta, não por acaso, inserir a nota em questão justamente entre “Falsos filósofos” e “Perguntas da criança que é o filósofo”.³ Isso porque, como nos explica o próprio Valéry, despojada de formas solenes ou severas, a pergunta do filósofo genuíno só pode ser infantil: interrogante, a criança é um animal curioso, cuja ingenuidade parece resultar de uma singular capacidade associativa que vê nas coisas mais díspares uma relação de intimidade.

Diferente do adulto, que sabe demais e acredita com demasiada rapidez naquilo que sabe,⁴ o infante, por uma radical disposição a tudo aquilo que nos escapa, assume justamente o espanto do não-saber como lugar de sua morada,⁵ mostrando-se capaz, portanto, de reconhecer no conteúdo da mais insignificante experiência o esplendor das primeiras vezes.

Assim como o poeta Manuel Bandeira, que se considerava “nascido para a vida consciente” em Petrópolis, lá de onde datavam suas mais antigas reminiscências,⁶ Carlos Drummond de Andrade se reconhecia “inoculado pelo vírus da literatura” desde Itabira, sua terra natal. Antes mesmo das revistas *Fon-Fon* e *Careta* e de jornais como a *Gazeta de Notícias*, que o menino devorava desde que aprendera a ler, ou mesmo dos vinte e quatro volumes da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, com que o pai o presenteara,⁷ era a forma visual das palavras e as próprias coisas despercebidas pelos olhos corriqueiros dos adultos o que exercia sobre o pequeno Carlos uma espécie de “fascinação inconsciente”.⁸

Extraíndo das coisas aquela lição bandeiriana de uma atitude de apaixonada escuta diante do mundo, dos seres, das coisas e das palavras comuns, segundo a qual a poesia está em tudo – tanto nos amores, quanto nos chinelos, em coisas lógicas ou disparatadas⁹ – o olhar do menino recolhia, sem saber, imagens que anos mais tarde retornariam, rearranjadas no tempo do poema.

Ao contrário de Bandeira, contudo, o lirismo drummondiano nunca foi puro, mas sempre mesclado de drama e pensamento.¹⁰ Já nos primeiros livros, de fato, o *gauche* drummondiano anunciava o papel decisivo do pensamento

na forma reflexiva assumida pela lírica, sobretudo, neste caso, pela ironia e hipertrofia da observação.

Como já apontado por Walter Benjamin em sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, a relação que se estabelece consigo mesmo pelo pensamento, presente na reflexão, constitui o ponto central em torno do qual se constrói a teoria do conhecimento para os primeiros românticos¹¹ – o pensamento na autoconsciência refletindo-se a si mesmo (Schlegel¹² e em grande parte também Novalis), a reflexão como definição da poesia sentimental (Schiller),¹³ ou mesmo a reflexão como aquilo que separa os homens da natureza maternal e os volta à tristeza do exílio (Hoffmann).¹⁴

Para além, contudo, de atestar a já conhecida herança romântica em boa parte dos conflitos específicos presentes na poesia drummondiana, interessa pensar de que forma o poeta trata a herança romântica da reflexão, em seu fazer poético.

Sabemos que especialmente no momento inicial de sua poesia o sentimento das experiências é vivido ou projetado pelo signo de uma dramática insuficiência: se, de um lado, há o grande alibi do fatalismo sentimental que o poeta absorve como chancela de uma personalidade *gauche*, de outro, a vida imediata deste mundo torto que se revela ao

olhos do sujeito observador em todos os seus descompassos, excessos e aberrações não deixa de se projetar com a força de um ideal, de um sentido de ordem ampla que se oferece como horizonte.¹⁵

Podemos considerar que essa insuficiência diz respeito, em grande parte, ao esforço reflexivo implícito no trabalho do olhar excessivo, do olhar que não se esgota em observar e medir o “vasto mundo” e que, portanto, considera ir além, movido pelo desejo e pelo senso de infinitude, num debruçar-se inesgotável do pensamento sobre si mesmo.¹⁶

O fato é que se nos primeiros livros o olhar do observador se volta para o mundo, na tríade memorialista de *Boitempo*, pelo ato da rememoração, que atualiza uma reflexão passada no tempo presente, o olhar sofre uma redobra e se volta para o dentro, não (apenas) de si, mas também para o interior do vivido e do outrora observado, convertendo-se, assim, em índice de ruminação.

Uma vez que a memória pensa o pensado, ou seja, é a concentração do pensamento que queria ser pensado,¹⁷ o poeta não pode ser senão pensador.¹⁸ Sobre ele recai também um olhar agonizante, de homem que perde o reconhecimento, pois, se o objeto próprio, único e perpétuo do pensamento é aquilo que não existe – “Aquilo que não está diante de mim; aquilo que foi; aquilo que será; aquilo que

é possível; aquilo que é impossível”¹⁹ – o pensamento pode tanto elevar ao verdadeiro aquilo que não existe como tornar falso aquilo que existe.²⁰

Diferente, contudo, da ideia de visão que governa a metafísica ocidental – ou seja, da visão enquanto juízo intelectual do sujeito pensante, que atesta uma ideia de presença, tanto em relação ao olho que se vê a si mesmo em um espelho quanto à possibilidade de o discurso se referir imediatamente, através do pronome “eu”, à voz do locutor que o pronuncia²¹ – no olhar incessante da ruminação o eu se vê destituído.

Isso porque o olhar desassossegado da redobra está condenado à visão eterna. A visão que lhe devolve a ruminação é sempre multiplicada à medida que este olho – poderíamos mesmo dizer: este olho caleidoscópico – (re)vê sempre de novo e mais uma vez. É porque esse olhar se vê magnetizado pela imagem – ausência, sombra do que foi deixado para trás, destituído de valor – que, contrariando todo desejo de plenitude, de presença e de substancialidade, admitimos não estar mais aqui no conforto de uma identidade que se mira inteira a si mesma, mas diante do puro caos cegante – porque fascinante – do resíduo movente, cujo lugar de estar é sempre invariavelmente no retornar.

É assim que, volvendo à superfície, rearranjam-se no tempo do poema os despojos do passado, percebidos e recolhidos muito antes pelo olhar do menino, atento até mesmo aos “cacos” desprezados pela família:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.

Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.

E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.

Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.

Branco também não.

Têm de ser coloridos e vetustos,

Desenterrados – faço questão – da horta.

Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.

Tão pouco: só o roxo não delineado,

o carmesim absoluto,

o verde não sabendo

a que xícara serviu.

Mas eu refaço a flor por sua cor,

e é só minha tal flor, se a cor é minha

no caco da tigela.
 O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolvido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 Nem jogue fora esse museu de sonho.²²

Em “Coleção de cacos” tudo parece repousar na espera mansa de ferir. Não há como se desvencilhar das arestas pontiagudas do poema que desenham no papel uma forma desigual; nem como se defender da pueril – e, no entanto, violenta – espécie de confiança ou revelação que a voz do menino imprime ao ritmo, também quebrado, do poema.

E não seria o próprio caco o atestado de uma identidade que um dia se feriu? E que se fez em pedaços, desmembrados

de si, na nostalgia da recomposição de uma totalidade órfica?

Entrelaçadas estão as margens sinuosas do caco com os rompimentos inesperados dos versos: louça duas vezes partida, no tempo anterior à infância, no tempo recomposto do poema. Como três peças de um misterioso mosaico desfeito, as três estrofes se integram na tarefa de também desenterrar das trevas do esquecimento a lembrança de uma descoberta em seu sentido mais amplo.

Há na infantil superioridade do reconhecimento – “Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr. Grisolia” – o desejo de não ser como “toda a gente”, diluídos numa mesma e estúpida coleção: “pedacinhos de papel”. O menino, então, abandona o esforço dessa atividade para trabalhar, sozinho e com mãos impacientes, pela conquista de uma coleção única, só sua – ainda que essa coleção aurifúlgida, a seus olhos, seja apenas resíduo para os outros. Uma coleção talvez incompreensível para o mundo, mas essencial para o menino, já que a descoberta e a recolha desse resíduo quebrado que ele coleciona com profundo esmero, comporta, em si, a possibilidade de rearranjo que se dá pelo poema.

O caco é fratura, unidade dilacerada do que já não tem nome, fragmento residual aparentemente desprovido de importância. Mas, ainda que se possa considerar a recolha

desse resíduo em paralelo à atividade do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas de que tantas vezes se ocupou Baudelaire,²³ não se pode ignorar o fato de que a matéria visada pelo colecionador de cacos aqui é outra. Ela jaz oculta e exige uma espécie de lavra, de mineração, de que tantas vezes se ocupou o mineiro Drummond em sua garimpagem poética. É como se o tesouro que o menino descobre nascesse de uma origem comum, de um mesmo chão material, que é a terra.

É assim que na infantil soberba de situar a sua coleção acima das outras, ouve-se o ressoar de uma segunda voz, que imprime ao relato aparentemente trivial da criança a força de uma revelação essencial: como um tesouro enterrado, o caco não só “aguarda em segredo” o momento em que será descoberto como também guarda um segredo, em si mesmo, a ser revelado. Ao contrário do que poderia supor “toda a gente”, é justamente a profana dubiedade de um signo que não se revela por completo o que torna a busca por essa coleção tão valiosa.

Impuros de idade imorredoura, são estes cacos pepitas conspurcadas de vida, cuja transparência maculada reluta em se entregar por completo à passagem da luz. O que se revela aos olhos que porventura deles se aproximem? Resíduos decompostos, cores empalidecidas, minúsculos

pedaços de matéria não identificada, microrganismos, bactérias, talvez: tudo habita o caco. Mas, mais do que isso, o vivido também habita o caco com o peso de séculos ancestrais impregnado à estrutura vítrea. Seu conteúdo, então, não pode ser outro que não a centelha do possível, aquilo que na exigência do trabalho de descoberta convida a sonhar o passado.

É curioso notar como esse puro ato de desvelamento em busca da verdade, em que algo como uma transmissão se mostra possível, cerca-se pelo rio, neste caso, do “encobrimento”. “Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento”, assegura-nos Heidegger – este é, inclusive, o sentido do alfa grego que compõe a palavra grega *a-letheia*.²⁴

Poucas palavras, neste caso, seriam mais apropriadas para recriar a ação de trazer de novo à luz esses fragmentos esquecidos do passado quanto aquela que descreve o ato de “desenterrar”: tirar de sob a terra o que lá foi enterrado ou lá se encontra, descobrir algo que está escondido ou é difícil de ser achado, tirar do esquecimento, fazer reviver, ressuscitar.

A rede de significação arma aqui um jogo de tensões em torno da terra, referência de fundamental importância quando se trata da poesia de Drummond, especialmente

de sua poesia de memória. De modo que nos reconhecemos aqui muito próximos da morte: sepultados na terra, retrazidos à luz, os cacos são exumados do tempo do esquecimento como um fruto que da terra renasce – mas agora como ser, agora como imagem. Inútil, sem uso ou serventia, o caco então “aparece” verdadeiramente no poema, em sua essencialidade imanente, e se converte, assim, em insumo de poesia.

Não por acaso, a terra que abriga o despojo, o espólio – podendo, portanto, ser também entendido como o conjunto de bens que formam o patrimônio do morto a ser partilhado – é a mesma que alimenta a vida da horta. A atividade do menino/poeta se aproxima, em tensão, à atividade da família que despreza o ouro desenterrado: se a terra fornece os bens no mundo das coisas em que o clã dos Andrade se situa, é dela também que o fazendeiro do ar retira aquilo que alimenta o seu diáfano museu de sonhos.

Desse processo de des-encobrimento verte o sangue que confunde o verso: sangue da mão ferida,²⁵ que mancha o caco desenterrado, ou sangue do vivido que nas fraturas de vidro insiste em se colar? O doloroso contato que resulta dessa dialética da distância e da proximidade do não-idêntico²⁶ exige decerto uma relação redimida do sujeito para com o “objeto”. Não se trata, portanto, de dominar, mas de tocar e ser tocado de volta. No caco que fere a mão do

menino atesta-se, pois, a continuidade de um laço transmissível: mais do que a cor que pinta a ferida deste lavrar impaciente, o sangue é laço de pertença, líquido ferino que corre sem cessar, atravessando temporalidades distintas, mas também a própria carne.

Na violência do desfazimento que fere a integridade do vivido e o transforma em estilhaços, contrasta-se o reaparecimento da flor ou da rosa, motivo recorrente na poesia de Drummond, e que agora reaparece no afetivo diminutivo “rosinhas”: não apenas porque são o atestado de uma identidade desintegrada, mas porque das arestas lascadas a que suas aparências diminutas se reduziram, descobre o menino, com afetuoso desejo, a possibilidade de reinventá-las.

Combinados, assim, os resquícios de um olhar infante – que se mostra disponível aos “cacos” que nos escapam – e as exigências do observador eterno – que aos “cacos” recolhidos dispensa a atenção ruminante de um meticuloso colecionador –, somos então levados a considerar que essa conquista do “museu de sonhos” só pode se dar na medida em que um esforço de invenção se coloque visceralmente alinhado a um campo, não de formas, mas de forças que o poeta empresta do mundo (visível), para fazer formas.²⁷

Em sua força de imagem que desafia o automatismo do hábito e da repetição, a lembrança, como “essa coisa

que não é mais música pura” senão arquitetura da ideia,²⁸ mantém decerto íntima relação com o berço fecundo, zona intermediária entre o sono e a vigília, onde adormecem as imagens em estado nascituro de pulsação, a qual costumamos chamar de imaginação. De tal modo que nessa verdadeira conquista do museu de sonhos a que se lança o olhar do poeta, destreinado de “ver” e acostumado a imaginar, importa muito mais a “ideia das coisas do que as coisas propriamente ditas”.²⁹

Diferente do olho que vê – ofuscado pela luz, atormentado em distinguir, constatar, perscrutar, esclarecer, e que concorda a respeito daquilo que enxerga –, o olhar que imagina é um “abrir de olhos” do avesso: em íntima união com o dentro das coisas, ele não vê nada claro e nítido.³⁰ Mas, ao contrário de um negativo, parece ser justamente nessa ausência de “luz”, ou nessa impossibilidade/desistência de querer e poder compreender, classificar, reconhecer, que repousa a soberania consciente de um olhar que goza da confluência vivificadora das imagens.

É porque se (re)dobra sobre o “si” das coisas que esse olhar se mostra capaz de tocar o outro (in)visível (das coisas). Talvez porque repouse sobre esse olhar que desautomatiza o que nós vemos com os olhos corriqueiros aquela capacidade de “sentir muito profundamente a presença virtual, as conexões infinitas, o conjunto das possibilidades da

linguagem”,³¹ em uma verdadeira ascese da disponibilidade a tudo aquilo que habita o nosso “verdadeiro meio, isto é, aquele no qual e às custas do qual vivem nossos sentimentos e nossos pensamentos”.³²

E o que é o olhar infantil senão o exemplar por excelência do olhar que imagina?

Se o caco é resto ou resíduo daquilo que já não existe mais, o que a imagem então carrega permanece como fantasma, como presença de uma ausência inquieta, como desejo de rever, que não deixa de nos interpelar e de nos “fazer doer”, e que nos pede, assim, um trabalho. Um trabalho, no entanto, de natureza dupla, já que pelo reencontro da imagem se estabelece, pois, uma tatilidade transgressiva: trata-se aqui, conforme já enunciado anteriormente, tanto de tocar quanto de ser também tocado de volta, nos termos de um contato radical, justamente porque desorientador, capaz de instaurar vertigem.

É assim que, por um movimento repercussivo tanto quanto transgressivo, a exemplo do que Bataille pensava a partir da noção de alteração em relação à grafomania agressiva das crianças que destroem brincando, que transgridem destruindo,³³ o que o trabalho a partir do contato com a imagem possibilita apresenta-se nos termos de uma crucial abertura tanto naquele que dela se contagia quanto

no próprio suporte referencial que se torna assim desfeito, desclassificado, pelo duplo contágio de uma passagem alterante que de um “estado” a outro mantém a tensão, no lugar de suprimi-la.

Dizendo de outro modo, a compreensão dessa particular alteração processada pelo trabalho a partir da imagem daria respeito àquilo que se poderia nomear “uma elementar dialética do rastro”,³⁴ uma particular alteração que deixa sobre uma matéria preexistente o rastro da intervenção do sujeito, conferindo, pois, uma nova figuração ao referente ao passo em que o mantém, isto é, o mantém não absolutamente destruído, de tal modo que se o objeto a ser revisto é irrecuperável e dele somente resta a saudade de certo instante, a tarefa de tornar possível sua “presentificação” não pode se dar senão por uma atenção que se faça dispensar à fissura dissonante da memória.

Longe, assim, de uma reunião na justa medida harmônica dos “sentidos” recuperados, a tarefa que o trabalho pela imagem impõe ao poeta-colecionador em busca do rearranjo de cacos nessa estranha montagem alterante só pode ser aquela que se afirma pelos contrarregimes da representação, na medida em que esse processo de desfiguração não só parte de uma atenção especial dispensada aos rejeitos, aos dejetos, em suma, a toda rede de resíduos inquietantes surgidos do não-saber, de de-formações e

trans-formações transgressivas sofridas e produzidas pela imagem, mas também porque tal tarefa, pensada tanto em profundidade quanto em extensão, torna-se capaz de colocar em contato níveis absolutamente heterogêneos de significação.

Uma vez que a imagem, no exuberante movimento da montagem, que induz atrasos e *a posterioris*, efeitos de progressão e efeitos de regrediências, tornando visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias, não cessa nunca de se constituir,³⁵ o olhar se vê então conduzido pelas latências de um movimento que não apenas altera a ideia de uma representação ideal ou substancial, mas que também produz “algo a mais”, um resíduo excedente de alterações incessantes que não pode ser outra coisa que não centelhas de vida, culminando num verdadeiro trabalho de forças em busca não daquilo que o caco mostra, mas daquilo que a imagem faz ver.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

_____. **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

_____. **Menino antigo (Boitempo II)**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.

_____. **Esquecer para lembrar (Boitempo III)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de.; ANDRADE, Mário de. **Carlos & Mário**: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração Partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad., prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BATAILLE, Georges. Documents. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 67-97.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

HEIDEGGER, Martin. O que quer dizer pensar?. In: _____. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 111-124.

_____. Aletheia. In: _____. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 227-249.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann** (Em busca do tempo perdido; vol. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

RIBEIRO, Larissa Pinho Alves (Org.). **Carlos Drummond de Andrade** (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Maus pensamentos & Outros**. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte;Veneza: Editora Âyiné, 2016.

_____. **O homem e a concha**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Jr. e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2018.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac e Naify Editor, 2006.

Submetido: 26/12/2018

Aceito: 22/04/2019

NOTAS DE FIM

1. VALÉRY. *Maus pensamentos & Outros*, p. 21.
2. Constatação que em muito nos lembra o conselho feito por Mário de Andrade já nos anos 1920 ao então iniciante Drummond: “[...] estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal. [...] Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente) as minhas fichinas de leitura. Mas vivo tudo. [...] E então parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca”. ANDRADE; ANDRADE. *Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, p. 48.
3. A exemplo do que Nietzsche já assegurava na sua *Segunda consideração intempestiva* em relação ao filosofar do homem moderno – político, acima de tudo, e limitado à aparência erudita –, Valéry chama de “Falsos filósofos” os que “aprendem” em programas engendrados pelo ensino de filosofia problemas que não sentem porque não os inventaram. De modo que, como se explicita em “Perguntas da criança que é o filósofo”, não é difícil encontrar justamente no infante a figura do pensador (“Pascal, por exemplo”), já que pela curiosidade interrogante da criança o Homem perde “a majestade de tigre resignado a ser magnificamente aquilo que é”. VALÉRY. *Maus pensamentos & Outros*, p. 21-22.
4. “Se ela interroga, nós rechaçamos sua curiosidade, que tratamos por pueril, e que é sem limites, sob o pretexto de que estivemos na escola, onde aprendemos que existe uma ciência de todas as coisas, a qual poderíamos sempre consultar; e que seria perder nosso tempo se pensássemos, segundo nós mesmos e somente por nós mesmos, em tal objeto que de repente nos arrebatava e nos solicita uma resposta. Sabemos demais, talvez, que existe um capital imenso de fatos e teorias, e que encontramos, ao folhearmos as

enciclopédias, centenas de nomes e palavras que representam essa riqueza virtual [...]”. VALÉRY. *O homem e a concha*, p. 15.

5. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 364-365.
6. “[...] Uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos”. BANDEIRA. *Itinerário de Pasárgada*, p. 25-26.
7. Cf. Entrevista concedida a Fernando Sabino, originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 22 de julho de 1974. RIBEIRO (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*, p. 91.
8. Em entrevista concedida a Bella Josef para *O Globo*, em 1982, revelou: “Gostava muito das letras antes de saber ler: o papel com desenhos e riscos me causava uma sensação muito forte. Em matéria de literatura, para mim, tudo veio desse primeiro contato com a palavra impressa”. RIBEIRO (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*, p. 91.
9. BANDEIRA. *Andorinha, andorinha*, p. 17.
10. Mário de Andrade, em contrapartida, afirma a respeito de *Alguma poesia*: “Outra coisa tecnicamente importante é a sua naturalidade de dicção, também perfeitamente espontânea. Você é simples sem artefação nenhuma nos melhores momentos seus. Deixa a frase correr e ela é um regatinho” (em carta a Drummond, 1º de julho de 1930. ANDRADE; ANDRADE. *Carlos & Mário*, p. 389). Conforme sugere Davi Arrigucci Jr., Mário pode ter se deixado levar pela infinita generosidade, com relação ao amigo, ao tratar de uma questão que era problemática a ele próprio, como se nota mais adiante, na mesma correspondência, pelas considerações que ele faz a respeito da falta de espontaneidade de que o acusavam. O fato é que a crítica drummondiana posterior parece refutar esse apontamento feito pelo autor de *Macunaíma*. Antonio Candido, no conhecido ensaio sobre “As inquietudes da poesia de Drummond”, chama a atenção para a importante diferença que contrasta o lirismo de Bandeira com o do poeta mineiro: “A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira” (*Vários escritos*, p. 97). Também Arrigucci Jr., para quem o “equivoco” de Mário acarretou enorme consequência na compreensão de todo o trabalho de arte drummondiano, sua expressão poética, muito diferente do caso de Manuel Bandeira, nunca dá a impressão de correr solta e com naturalidade. Isso ocorre
11. Cf. BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, p. 29.
12. A faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos”. SCHILLER *apud* BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, p. 30.
13. O poeta sentimental “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam” e por isso “sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua ideia enquanto Infinito”. Cf. SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 64.
14. Na versão alegorizada da *Princesa Bambrilla*, de Hoffmann, e sobretudo segundo a fábula do rei Ophioch, intercalada no relato, a reflexão separa os homens da natureza maternal e os vota à tristeza o exílio. Contudo, para o rei Ophioch e a rainha Liris, cativos de um longo sono, a libertação virá por um desdobramento da reflexão, isto é, pelo humor e pela ironia. STAROBINSKI. *A melancolia diante do espelho*, p. 30.
15. Cf. VILLACA. *Passos de Drummond*, p. 13.
16. Como se sabe, os primeiros românticos já asseguravam a particular infinitude do processo reflexivo. Não, contudo, uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão que pode ser compreendida a partir de níveis infinitamente numerosos de reflexão.
17. Cf. HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p. 118.

18. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23-24.
19. VALÉRY. *Maus pensamentos & Outros*, p. 16.
20. Em *Monsieur Teste* talvez se possa apontar o mesmo problema: “*Conscious – Teste, Testis*” é o eterno observador, aquele em quem a agonia é sem fim, “pois sofrer é dar a algo uma atenção suprema”: “Do que mais sofri? Talvez do costume de desenvolver todo o meu pensamento – de ir até o fim dentro de mim mesmo”. VALÉRY. *Monsieur Teste*, p. 68. Conforme nos esclarece Agamben, segundo a etimologia sugerida por Valéry, *Testis* é a testemunha, um “observador eterno” cuja função se limita a repetir e a mostrar reiteradamente o sistema do qual o Eu é a parte instantânea que se julga o Todo; ou, prosseguindo na etimologia, o “terceiro” (o termo latino *testis* deriva, segundo as etimologias, de um arcaico *tristis*, que significa “aquele que se mantém como terceiro”) entre o olho e o mundo e entre o Eu e si mesmo, uma espécie de “Eu do Eu” ou de “Antego”. AGAMBEN. *A potência do pensamento*, p. 89.
21. AGAMBEN. *A potência do pensamento*, p. 88.
22. ANDRADE. *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*, p. 44.
23. Para Baudelaire, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia: “um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis”. BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 81-82.
24. “A relação com *lethe* (lethe), encobrimento, e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente”. HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p. 229.
25. “O poeta”, como nos confidencia Valéry, é aquele que “caminha sobre as mãos”. *Maus pensamentos & Outros*, p. 46. Muito além da já conhecida relação entre a mão e a culpa na poesia de Drummond, interessa aqui notar que tanto a palavra poética quanto o “caminhar” da mão ferida à procura do caco (criança), à procura da imagem (poeta), afirmam-se por uma relação cambiante que estabelecem como forma de interação com aquilo que tocam: peregrinação perpétua em busca de presenças inacessíveis.
26. Cf. ADORNO, T. W. *Teoria estética*, p. 270-291.
27. VALÉRY. *Monsieur Teste*, p. 119.
28. PROUST. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*, p. 263-264. Ver especialmente o belíssimo trecho que descreve a relação de Swann com “aquela música, em especial”: contagiado por uma revelação essencial que, no entanto, não se revela (tal como o poema).
29. Em novembro de 1980, em entrevista concedida a Leda Nagle, o poeta, que se mudara para o Rio de Janeiro em 1934, confessou não conhecer o Maracanã, a ponte Rio-Niterói, nem mesmo o metrô, justificando: “É que acho que as coisas não são tão importantes assim, não. É melhor ter uma ideia das coisas do que as coisas propriamente ditas. [...] Eu tenho pouca curiosidade. A minha curiosidade é toda interior. Eu gosto de imaginar as coisas”. RIBEIRO (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*, p. 131.
30. Já no primeiro parágrafo da *Recherche*, Proust escreve: “[...] em seguida recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor [em redor de mim] uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo [uma coisa] sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro [uma coisa verdadeiramente obscura]”. Jeanne Marie Gagnebin, no posfácio que escreve ao primeiro volume da recente edição brasileira, explica que esse abrir de olhos que não vê nada claro e nítido opera um verdadeiro desvio sistemático da grande metáfora da luz e da visão como imagens do conhecimento: “O ‘eu’ contempla a escuridão, a olha, abre os olhos para ‘fixar o

caleidoscópio da escuridão', dirá Proust na página seguinte. As trevas adquirem assim diversas mudanças cativantes. A escuridão não é apenas um repouso para os olhos [...], mas 'talvez mais ainda para meu espírito' [...]. Em vez de fugir das trevas, de acender a luz e de reencontrar o contorno bem definido das coisas, o narrador goza da escuridão, repousa sobre sua incompreensibilidade [...]. Cf. GAGNEBIN. "Entre sonhos e vigília: quem sou eu?". In: PROUST. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*, p. 550.

31. VALÉRY. *Maus pensamentos & Outros*, p. 24.
32. É desse ambiente interior que se constitui nosso sangue e nossos humores", dirá Valéry, "e cuja transformação periódica em si mesmo, assim como suas flutuações de composição, são as dominantes de nossa vida". Nesse "Oceano de tempestades químicas, de salinidade constante, cuja maré tem nosso coração por astro", banham-se, pois, "todos os elementos nervosos que são aquilo que somos...na medida em que ignoramos. VALÉRY. *Maus pensamentos & Outros*, p. 63-64.
33. DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 287.
34. DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 291.
35. DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 303-305.