José Claudio Ortiz

Três Poemas em Busca da Poesia: Leitura das Tensões entre a Poesia e a Cultura de Massas a partir de A Rosa do Povo, de Carlos Drummond de Andrade

JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

TRÊS POEMAS EM BUSCA DA POESIA

(LEITURA DAS TENSÕES ENTRE A POESIA E A CULTURA DE MASSAS

A PARTIR DE A ROSA DO POVO,

DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE).

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

648/94

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita" - Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador:
Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

UNESP - 1994

Resumo:

Este trabalho procura estabelecer as correlações entre a cultura de massas e a Poesia, abordando os reflexos que a linguagem cristalizada da "mídia" possam exercer sobre a Poesia da modernidade e justificar o emprego do conceito de "crise da Poesia". Analisando-se três poemas de Carlos Drummond de Andrade, em A rosa do povo (Anoitecer, O Elefante e Áporo), 1945, estabelece-se o percurso da metáfora moderna, partindo de um poema com relativa participatividade até atingir o grau mais puro da metáfora como imagem interativa (Áporo). A "crise da Poesia" revela-se, então, como a crise de uma linguagem que procura desgastar as cristalizações metafóricas para atingir a palavra primordial, plena de virtualidades imagéticas.

1. Carlos Drummond de Andrade. 2. Poesia Contemporânea. 3. Literatura Brasileira. 4. Metáfora.

Abstract:

This lecture is a search for correlations between the mass culture and Poetry, accosting the reflexions that a standard language of mass media will make upon Modern Poetry, justifying the use of concept of "Poetry's crisis". Upon analysis of three poems of Carlos Drummond de Andrade, in A rosa do povo (Anoitecer, O Elefante and Áporo), 1945, fouding the modern metaphor course, proceeding of a poem with relative participation until obtainding purest metaphor degree. The "Poetry's crisis" divulging then the "language crisis" that erodes the language cristalizations to obtain the primordial word, entire of representation potentialities.

Table of concepts: 1. Carlos Drummond de Andrade. 2. Contemporain's Poetry. 3. Brasilian Literature. 4. Metaphor.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO:

DOS PROPÓSITOS 01

DO MÉTODO 04

DOS COMPORTAMENTOS CRÍTICOS 06

CAPÍTULO I:

A obra de arte e a cultura de massas 11

1) Arte de massa vs Arte de elite 11
2) Origem popular e imitação popularesca 13
3) Consumismo e divulgação cultural 20
4) Cristalizações e integrações 21
5) Valor "cultual" e ideologização 22
6) Estandartização e crise da linguagem 25
7) Realidade sócio-cultural e massificação 26

CAPÍTULO II:

LINGUAGEM, POÉTICA E ARTE DE MASSA 37

"A ROSA DO POVO": O PERCURSO DE UMA METÁFORA. 42
1) O nome "rosa" do povo 42
2) "A rosa do povo": espinhos e belezas 51

CAPÍTULO III:

"A ROSA DO POVO": POEMAS EM BUSCA DA POESIA.. 54

1) "Anoitecer": um poeta acorrentado em busca da poesia. 55
2) "O elefante": um poema em busca da poesia 74
3) "Áporo": metalinguagem poética 108

CAPÍTULO IV:

CONCLUSÃO 126

BIBLIOGRAFIA 139

INTRODUÇÃO

1 - Dos propósitos:

O presente trabalho resulta de reflexões constantes a respeito da Literatura na modernidade e da evolução de um comportamento particular que a tem marcado desde que se rompeu o mecanismo que a prendia aos cânones emanados da cultura clássica. Em estudos crítico-literários de autores nacionais da modernidade, observou-se a existência de comportamentos que parecem estabelecer certa ruptura com os preceitos literários vigentes em outras épocas literárias. Concomitantemente a essa ruptura observa-se a manutenção da tradição literária, sendo esta entendida não mais como a repetição dos procedimentos convencionados, mas como a correlação entre a produção de textos que guardem entre si componentes similares.

Essas reflexões sobre o ser do poético, associadas à leituras de textos críticos sobre a produção literária brasileira chamam a atenção sobre dois aspectos extremamente intrigantes. Entre os textos críticos há dois que particularmente marcam o leitor por apresentarem a tese da morte ou da crise da poesia. São eles "A morte da literatura brasileira", de Ledo Ivo, "A situação da poesia no Brasil", de Décio Pignatari.

Neste sentido observa-se que as artes ocidentais em geral e, em particular a literatura, após o advento do

Simbolismo, ao final do século passado, que se conjugou com o advento das Vanguardas Européias do início deste século, passaram a adotar uma postura questionadora que parece remeter a arte para aquilo que autores críticos colocam como a morte da poesia.

No entanto, cremos que ocorre uma radicalização na emissão de tal tese, pois as transformações que se realizaram efetivamente com as correntes literárias mais atuais, ocorrem já a partir do Romantismo. A arte literária reformula constantemente suas formas de dizer o mundo e nem por isso a mesma coloca-se em crise. Se essa crise ocorre na modernidade, é necessário que se delimite seu campo de atuação e as formas através das quais ela ocorra.

Até certo ponto, a hipótese esboçada parece proceder, pois o conceito tradicional de arte está morto, em razão dessa mésma Arte ter deixado os grandes temas que marcaram as obras de todos os tempos. Temas tais que colocavam o homem do momento histórico em confronto com as atividades grandiosas de seu povo e os sentimentos passionais mais marcantes. Desaparece o conceito de palavras possíveis de poemas, como ocorrera com a poesia presa aos cânones do Parnasianismo. Também o universo literário começa a se organizar para se adequar aos anseios do homem moderno. A poesia e as artes em geral voltam-se para os problemas do cotidiano, como os grandes quadros da sociedade urbana contemporânea, o dia a dia do homem moderno em seu trabalho diário.

Evidentemente essa nova postura acarretará novas

estruturas lingüísticas ligadas ao comportamento poético, que se refletirão em novas correntes críticas e novos gêneros dentro da arte literária. O redimensionamento do universo lingüístico dentro desta perspectiva torna-se imperativo, reavaliando principalmente o valor da palavra poética diante das novas formas de representar o mundo.

Assim, para avaliar os efeitos que as modificações da modernidade exercem sobre o fazer poético, sua linguagem e reflexividade, tomaremos três poemas, retirados de "A rosa do povo" (1.945), de Carlos Drummond de Andrade. Por eles procuraremos estabelecer os padrões de comportamento poético que se estabeleceram a partir da modernidade e geram uma poética que rompe com os cânones da Literatura Clássica.

A proposta de análise será a da tomada de um poema que se marca exclusivamente pela participatividade ou o questionamento social, outro no qual ocorra uma alternância equilibrada entre o social e o crítico e, por fim, um no qual a criticidade recubra senão totalmente, pelo menos em parte, a poética de crítica social.

Os poemas selecionados enquadram-se naquilo que Carlos Drummond de Andrade chamou de engajamento (O elefante), indivíduo (Anoitecer) e fechamento do discurso (Áporo). Apesar dessa divisão, procuraremos demonstrar que em todos eles há uma preocupação com a posição da palavra poética, seus comportamentos e as possibilidades de rompimento com uma tradição que divide o universo lingüístico em poético e não poético.

2 - Do método:

O comportamento a ser adotado para a consecução dos propósitos delineados nos parágrafos anteriores deverá seguir os passos que busquem confirmar ou não determinadas teses que marcam a chamada crise da poesia contemporânea.

Inicialmente estabeleceremos um capítulo teórico a respeito da chamada cultura de massas, que segundo muitos críticos é uma das responsáveis pelo desaparecimento de um determinado tipo de obra literária e mais, é tida ela como responsável pelo hiato que ocorre entre a produção artística escolarizada e a produção popular. O capítulo destinado à obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica tomará por fundamento as reflexões de Benjamin a respeito das influências, quer perniciosas quer positivas, que essa facilidade na divulgação de obras artísticas possuem na elaboração do perfil de um receptor médio e pouco atento aos comportamentos críticos que a arte assume a partir do advento do Simbolismo.

Em seguida passar-se-á à leitura crítica dos três poemas selecionados, para por meio deles delinear os comportamentos que marcam as reflexões do poeta, enquanto elemento interno ao poema, com relação ao modo de criação e crítica à linguagem enquanto elemento de comunicação do poeta com o mundo.

Nesta fase procuraremos avaliar como são resolvidos os questionamentos relativos à cristalização da linguagem, como o poeta utiliza o princípio-corrosão para assumir

a História, ao mesmo tempo que vai desgastando inexoravelmente seres e coisas, até atingir o cerne da palavra enquanto elemento capaz de recuperar o mundo mítico que o universo lingüístico esconde sob a máscara das palavras.

No decorrer da análise, muitas vezes será necessária a utilização de certos termos que poderiam parecer marcados pela reflexão puramente sociológica e biográfica que confundia a entidade concreta (o homem histórico), representada pelo artista e a entidade abstrata, resultado de um trabalho de criação (o "eu lírico"). Assim, muitas vezes utilizaremos o termo "poeta" com o sentido daquele ente que "fala" no poema, sem ser ele a entidade concreta. Ao empregarmos o termo "poeta" o faremos de maneira distintiva da crítica biográfica, pois sabemos que o homem histórico Carlos Drummond de Andrade não é aquele que fala nos poemas selecionados.

A existência da entidade concreta, denominada Carlos Drummond de Andrade, deixa de existir a partir do momento em que sua produção artística atinge o público e com esse mesmo público passa a dialogar em busca de sentidos que se encontram ocultos no interior dos poemas, através de seus macro-signos ou mesmo nos momentos em que o poema elege como comportamento os hiatos entre a linguagem e a produção de sentidos.

3 - Dos comportamentos críticos:

Os comportamentos críticos a serem adotados e utilizados serão fundamentados em posturas que não se prendam única e exclusivamente a um método crítico. Cremos que a radicalização enquanto forma de pesquisa acaba redundando em procedimento negativo, incapaz de trazer qualquer contribuição ao trabalho realizado.

Essa radicalização será válida se se pretender realizar um questionamento dos comportamentos dessa mesma corrente crítica, se se desejar uma demonstração acadêmica da forma de se utilizar os conceitos críticos emanados dessa teoria, ou então tomar-se o texto como pretexto para reflexões de origem diferente da análise literária, como pode ocorrer quer com a crítica sociológica, quer com a crítica lingüística, para citarmos apenas casos em que a radicalização torne-se compreensível e aceitável.

Assim, procuraremos utilizar um comportamento crítico que busque em todas as posturas teóricas, especialmente na crítica sociológica, na estruturalista e na chamada crítica poética, os meios que permitam ao receptor crítico compreender o processo de criação do poema na literatura com o surgimento dos conceitos da modernidade.

Mesmo consciente dos problemas que a crítica sociológica possa acarretar a quem dela se utilize de maneira pouco enfática, cremos ser ela um dos comportamentos críticos fundamentais à leitura analítica proposta, em função do caráter altamente participativo que os poemas de A rosa do

povo possuem perante a crítica literária em geral.

Para constituirmos um corpus crítico, adequado às leituras críticas que pretendemos realizar adotaremos a reflexão sobre três ensaios: "Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)", "A crítica literária: estrutura e sentido" e "Sobre alguns problemas da crítica estrutural", respectivamente de Antonio Candido, Mikel Dufrenne e José Guilherme Merquior.

Todos eles vêem a literatura como um sistema secundário de significação, muito mais que um mero sistema significante de base linguística, devendo ser entendida em um sistema mais amplo, que é a História concreta dos homens. Assim sendo, ela deverá apresentar e exigir, no momento de sua leitura, elementos que sejam referenciais e elementos não-referenciais. Esses elementos referenciais devem ser entendidos como fatores ou aspectos externos ao texto que, a partir do momento que se tornam necessários à investigação literária revelam-se como dados internos, participantes da própria estrutura da obra.

A visão crítica, assim estruturada, adota uma posição primordial para a leitura do texto artístico, que é aquele que propõe a crítica como uma atividade integral, onde todos os fatores, sejam eles linguísticos, extra-linguísticos ou extra-textuais, têm uma função primordial para a compreensão da obra.

Assim a atividade crítica deverá ser imanente e integral, procurando utilizar-se de todos os elementos for-

necidos pela obra e aqueles que ela vier a exigir, atribuindo a cada um deles um valor e uma função dentro da estrutura e permitirá atingir sua significação.

Considerando-se a literatura como uma produção derivada da linguagem, uma espécie de comunicação,e por isso mesmo tendo como função primordial a transmissão de alguma mensagem, seja esta de fácil ou de difícil acesso é, enfim, uma mensagem de homens para homens, o que implica vários fatores, dentre os quais a cultura, a referencialidade e a própria linguagem desempenham papel básico e considerável em toda a atividade crítica. O abandono de qualquer um deles e de outros que a obra venha a exigir em favor de elementos valorizados pelo crítico e que não tenham grande valor estético correspondem a uma espécie de "traição" à atividade crítica e a uma falha de visão coerente do cosmos que criou a obra.

Para que se faça uma crítica integral da obra deve-se aceitar o texto artístico como um universo recriado a partir de outro. Para decodificar este primeiro universo, o real, é necessário que se observe; já o outro, o mítico ou o da literatura, exige que o crítico faça uma leitura imanente da obra. Imanência não significa apenas leitura daquilo que a obra parece representar.

Em decorrência de sua constituição plurívoca, a obra literária representa um micro-cosmos onde todos os fatores são necessários, igualmente importantes para sua compreensão e análise. Isso significa que o princípio norteador da função poética, expresso por Jakobson - "A função

poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação", na literatura deverá valorizar equilibradamente os fatores lingüísticos, internos à obra e os fatores de caráter extra-lingüísticos que tornam necessária esta ou aquela estrutura lingüística para a significação da obra. Este uso é determinado pelo caráter cultural da obra literária e só através de seu conhecimento será válida a estrutura.

A análise coerente de um texto só é compatível quando elementos que pertencem à estrutura interna se associarem à estrutura externa, ao mundo empírico dos homens. Nesse sentido, a crítica estruturalista é extremamente importante por ter fornecido os métodos e a terminologia coerentes para essa leitura crítica, mas ela jamais poderá esquecer que o texto literário é a confluência de diversos estratos do mundo cultural dos homens, em razão da obra de arte ser um produto de homens para homens.

Durante a fúria estruturalista que dominou os anos 70, aventou-se a hipótese de que a História concreta dos homens seria de somenos importância para o estudo da obra. Para isso fundamentavam-se os críticos estruturalistas na visão adotada por R. Jakobson. Entretanto este, na intervenção que realiza em Copenhague, denominada "A transformação poética: o Círculo Lingüístico de Praga visto pelo Círculo Lingüístico de Copenhague", na obra Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia', coloca que a significação da fala poética e da obra é concebida como um todo e

não como uma fragmentação do texto e radicalização nos aspectos fônicos do mesmo. Assim, a historicidade que havia sido banida dos estudos literários readquire estatuto estruturalizante e permite sua utilização em análise mais coerente do texto literário e artístico.

Assim, o que poderia parecer um aparente paradoxo, torna-se um comportamento eficaz na interpretação da obra literária. A transformação dos aspectos sócio-históricos, que fazem a contextualização do texto literário, em elementos intraliterários só podem permitir que a obra se abra em significações mais profundas que o aprisionamento em qualquer umas das correntes críticas poderia permitir.

A análise da obra de Drummond deverá pautar, então, pela união daquilo que se consideraria extra-literário com os dados coletados na própria obra. Esse procedimento deverá implicar a utilização de recursos que busquem na própria atividade semântica os dados que auxiliem na comprovação das afirmações que deverão estabelecer os parâmetros necessário a compreensão a respeito da crise de representação e da existência de desconfiança no discurso encontrada na poética drummondiana.

CAPÍTULO I

A OBRA DE ARTE E A CULTURA DE MASSAS

1. Arte de Massa vs Arte de Elite:

Falar-se hoje a respeito da arte é quase imprescindível referir-se à postura polêmica assumida por Umberto Eco, em Apocalípticos e Integrados, mas já abordada em período anterior por Walter Benjamin, que é aquela que nos cobra o posicionamento sobre as chamadas Arte de Elite e Arte de Massas. Esta postura dicotomizadora, que já é proposta quer em estudos sérios, quer em diletantes, desde as primeiras décadas do século XX, parece estabelecer certo maniqueísmo e um certo "divisor de águas" que questiona as posturas assumidas pela Arte a partir do momento de sua sociabilização, entendida também como a possibilidade de sua reprodução técnica.

Se, por um lado, encontramos as possibilidades de banalização da arte, no seu sentido amplo, a partir dessa sociabilização ocasionada por sua reprodutibilidade mecânica, por outro, no campo específico da literatura podemos ver que se ampliaram largamente os horizontes de ação desta arte, justificando-se até certo ponto a extrema mobilidade ou mutabilidade estética que a Arte Literária assume a partir DE então.

As posturas estéticas não podem ser mais tidas como eternas, como o foram em eras literárias anteriores, como é o caso da literatura Palaciana, na Literatura Portuguesa e Européia.

Entretanto, a problematização da arte e da cultura de massa não pode ser aprioristicamente resolvida. Fatores mais profundamente enraizados na tradição artística ocidental fazem com que o questionamento e equacionamento do problema não se realize de maneira tão superficial e simplista.

Se assim fosse afastar-nos-íamos, enquanto estudiosos de Literatura Brasileira e de áreas afins, da análise do influxo positivo que os meios de comunicação de massas, ainda incipientes, mas já comuns no século XIX, tiveram sobre a criação de um conceito de arte literária no Brasil, durante nosso período Romântico.

Tal procedimento pode ser visto no relato de José de Alencar, em "Como e porque sou romancista", para quem o romance folhetinesco do início do século passado assume os mesmos valores que, hoje, os meios de comunicação de massas, ou a "mídia", exercem sobre os grandes grupos populares dos dias de hoje. Assim, o questionamento de que a pretensa morte da poesia decorra da facilidade com que os produtos culturais apresentam os "artefatos" artísticos não condiz com a realidade.

2. Origem Popular e imitação popularesca:

É importante observar que algumas das grandes obras, consideradas como basilares da Literatura Ocidental, como Odisséia, Iliada, Decameron, possuem um embasamento comum com as obras denominadas "best-sellers", na atualidade. Nelas há a presença de uma forte tradição popular, que acabou sendo codificada e transformada em literatura que, para nós, hoje, é tida como clássica ou letrada.

Entretanto, essa postura, a de acenar-se para as obras de forte tradição popular como elementos que se predi-quem com a denominação de Cultura de Massas ou Literatura de Massas é admissível somente quando se relacionar a Literatura de Massas às condições sócio-econômicas que marcam a arte do século XX. Dentro deste panorama, não se justifica a utilização da justificativa da quantidade de tiragens de uma edição, como costuma acontecer, para que se enquadre um determinado título como pertencente à categoria dos "best--sellers" ou pertencente à Cultura de Massas.

O questionamento da literatura, fendida a partir da década de trinta entre o procedimento rotulador das elites vs massas gera, a princípio, uma certa sensação de pavor e estabelece a confrontação, analisada por Umberto Eco, entre os apocalípticos e os integrados. Os primeiros, augurando a morte da poesia e da cultura, em razão de seu contato com os procedimentos divulgadores e popularizadores da cultura tida como "clássica" e os segundos, integrados ao mundo moderno, regozijando-se com a popularização do saber e da

cultura.

A situação decorre do fato de ter-se, comumente, a visão da arte de massas como elemento característico do mau-gosto. Também é questionável o fato de procurar-se associar a arte de massas com a popular ou folclórica, pois grande distância separa a cultura de cunho popular e aquela que é popularesca.

Se a popular é autêntica, original, brotando de forma não estereotipada no seio do povo, apesar da contestação de alguns teóricos a esse caráter fundamental da cultura popular. Estes a consideram como elemento imitativo dos procedimentos da Arte Clássica. A segunda, a de massas, age como elemento catalizador dos anseios da massa. Essa busca dos procedimentos ou da adequação aos interesses populares faz a arte adotar mecanismos que bloqueiam a criatividade e os elementos primaciais que permitem o surgimento da cultura "clássica", que busca nas tradições populares e folclóricas os influxos criativos para a elaboração de suas obras de arte "escolarizadas" ou mais bem elaboradas culturalmente.

Luiz Costa Lima, comentando as origens da Cultura de Massas, distingue o que é folclórico daquilo que caracteriza hoje as chamadas artes de massificação[1].

---

1 - cf. COSTA LIMA, Luiz - Acontece que a grande divisão cultural permanece baseada na distância entre o campo e a cidade, entre o provinciano e o citadino e, daí, entre a cultura de função ou procedência rural, a folclórica ou popular, e a cultura de função urbana, a superior ou escolarizada. Cultura folclórica e a cultura escolarizada são os dois pólos, cujo corte constitui o sentido do universo do século XIX. É verdade que a formação, já desenvolvida, das con-

O mesmo ensaísta, após constatar o fenômeno da existência de uma cultura voltada para comportamentos que visam a criar um simulacro de cultura, afirma que esse é comportamento característico de um processo crescente de urbanização, não só da sociedade capitalista, mas também de outras sociedades, voltadas elas para a comunização. Essa situação dá, ao indivíduo, retirado de seus padrões de comportamentos comuns, uma aparente possibilidade de utilizar-se daqueles parâmetros culturais que são típicos da sociedade urbanizada. O ensaista continua em suas reflexões e mostra a influência que a industrialização tem sobre a produção cultural.

Para isso, toma como exemplo a situação de Baudelaire, que tem sua grandeza e miséria explicadas sociologicamente através do caráter da produção capitalista da época. Considerando-se que a industrialização apossara-se apenas da face pública das coisas, para a maioria dos consumidores de então a situação continuava a mesma. Assim, torna-se óbvio que a "hora e a vez" da cultura de massas só ocorrerá quando

---

1 - (continuação) concentrações proletárias determina o aparecimento de vasto setor incapaz de se identificar no Universo daquela dicotomia. O operário perde progressivamente os vínculos com a cultura folclórica à medida que se afasta do campo, sem que, nem por sombra, tenha acesso ao segundo pólo do universo das expectativas culturais. Este desgarre será tanto mais cruel quanto, ainda nas primeiras décadas do século, e depois de vitoriosa a primeira revolução proletária da história, um dos seus líderes demonstrava como não era possível falar-se, mesmo dentro do quadro soviético, de cultura proletária, nem sentido supor que a nova cultura, que viesse a ser formulada, tivesse esta qualificação. Este segmento social será posteriormente sujeito, em conjunto com as outras classes, ao aliciamento da cultura de massas." em "Comunicação e cultura de massa", in Teoria da cultura de massa. 3ª Ed. R. de Janeiro, Paz e Terra, 1.985. pp. 37/38.

a produção capitalista deixar o mercado horizontal e visível e atingir a capacidade de integração de suas mensagens numa modalidade de cultura.

Ora, a partir do momento em que a comunicação e a cultura de massas equalizam os anseios da população, vemos as contradições passarem a se nortear por aqueles condicionamentos estereotipados que os mass media impõem ao homem comum. Com isso se vê surgir a cristalização dos comportamentos, sem nenhuma possibilidade de inovação ou renovação da cultura. O homem que surge desta popularização da cultura é um homem médio, sendo o mesmo incapaz de afrontar os percalços dos caminhos poéticos e, por isso mesmo, submisso aos ditames da moda massificante.

Na realidade, o que ocorre nesta situação é o desaparecimento da aura, ou seja, do valor que determinada obra de arte possuiu no início, quando elaborada para ocupar um espaço específico dentro do universo cultural humano. Esse valor, chamado por Walter Benjamin de valor cultual, está intimamente ligado a fatores míticos que vêem a obra de arte primeiramente como objeto de culto, seja ele de cunho místico ou não, para depois considerá-lo como fruto de um trabalho recriador do macro-cosmo.

O advento da reprodutibilidade técnica da arte ocasionou algo que poderíamos chamar de período do pavor, ou seja, o medo de que ao perder seu hic et nunc a obra pudesse deixar de ser cultuada como o fôra (sic) no passado. Essa possibilidade tornar-se-á mais agudamente perturbadora quan-

do, com o surgimento das modernas técnicas de reprodução, aquilo que fora destinado a um grupo restrito de observadores torna-se domínio público, podendo ser absorvido e fruido por populações inteiras que não aquelas que originariamente o teriam organizado.

A situação agrava-se mais quando a fotografia e seu sucedâneo mais moderno, o cinema, surgem para registrar os fatos do quotidiano, decretanto aquilo que para os apocalípticos seria a morte da verdadeira arte. No entanto, essa postura revela-se inconsequente, em razão de ter a arte passado a desenvolver técnicas que procuram não só incorporar, como adequar às suas necessidades as novas conquistas da tecnologia e dos comportamentos. Se tais procedimentos podem levar a arte à massificação, eles podem ainda trazer-lhe meios que a levem a padrões mais produtivos, de maneira mais adequada para construir um universo mais profundamente enraizado nas tradições, tornando indiferençado os limites entre a chamada arte popular e a arte popularesca.

Esta visão apocalíptica, que parece atacar as artes gráficas, encontra sua correspondência na Literatura, com o advento da impressão, o surgimento do homem gubemberguiano. A ocorrência de procedimentos que facilitam a reprodução de um texto, coloca a um grupo cada vez mais amplo de seres as conquistas literárias e as chamadas obras-primas da literatura ocidental de todos os tempos[2].

---

2 - Refiro-me aqui ao ensaio "Literatura de elite e literatura de massa", de Luiz Beltrão, publicado na revista de Cultura Vozes, maio de 1970, volume LXIV, ano 64, nº 4, pp. 281 a 289.

Considerando os aspectos que implicam a perda da aura, em razão do aumento do público "consumidor" da obra de arte W. Benjamin levanta outro aspecto que, se não coloca as artes pictóricas e as artes linguísticas num mesmo patamar, pelo menos pode elucidar a preocupação de alguns artistas diante da popularização de seus "artefactos artísticos". Assim, as reflexões que o ensaísta apresenta em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" são importantes para uma melhor compreensão do fenômeno de uma fruição aleatória da mensagem artística[3].

O afastamento que ocorre entre o espírito crítico e a recepção da obra acaba promovendo a valorização de produtos com pouca ou quase nenhuma reflexão sobre aquilo que está sendo consumido. O verbete "consumir" prevê em sua significação a idéia de destruição, pois ao "consumir" uma obra

---

3 - cf. BENJAMIN, Walter - "A medida em que diminui a significação social de uma arte assiste-se no público um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo é criticado com repugnância. No cinema, o público não separa a crítica da fruição. O elemento decisivo, aqui, é que, mais do que em qualquer outra parte, as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, são aí determinadas, desde o início, pela imediata virtualidade de seu caráter coletivo. Ao mesmo tempo em que se manifestam, mais reações controlam-se mutuamente. Ainda neste ponto o contraste com a pintura é muito significativo. Os quadros sempre pretenderam ser contemplados por um espectador ou por um pequeno número de espectadores. O fato de, a partir do século XX, um importante público poder contemplá-los conjuntamente corresponde a um primeiro sintoma desta crise, que não foi somente provocada pela invenção da fotografia, mas de maneira relativamente independente a essa descoberta, pela pretensão da obra de arte se dirigir às massas." retirado de "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in op. cit. (Luiz Costa Lima - org.). pp. 230/231.

de arte, o receptor está, na realidade, destruindo os vínculos que ligam a obra a um universo maior na esfera cultural.

A nota anterior coincide com as reflexões de Luiz Beltrão, o que confirma a preocupação que a intelectualidade possui em estabelecer correlação entre as chamadas literatura de elite e literatura de massas. Na realidade a dualidade não está vinculada ao fato de o autor produzir uma obra em um estilema de "nível superior", aceito por uma elite bem posta, ou então em "nível inferior", conforme pode ser percebido no ensaio de Luiz Beltrão.*

Entretanto, com o grande problema surgido a partir do advento dos meios de comunicação de massas e a existência da integração inconsciente de suas mensagens numa modalidade de cultura, são esquecidos ou ignorados, quando se teoriza a respeito da função que os chamados mass media assumiram, ao colocarem-se entre os possíveis pólos fundamentais de toda criação artística.

Ao pretender transformar as conquistas estéticas em produtos consumíveis e facilmente esquecíveis, a literatura e as artes populares atingiram as bases da criação. Elas elaboraram comportamentos padrões, que são determinados pela "média", fazendo com que a criação verdadeiramente popular, que daria à chamada arte de elite os meios de produção e de "inspiração", fosse depauperada. Esse comportamento

---

4 - cf. Luiz Beltrão - "A questão não está em o autor elaborar sua mensagem literária em um estilema de nível superior, que somente possa ser compreendido e aceito por uma elite bem posta e snob, os "happy few" da audiência. Pois bem pode
(continua)

impossibilita o surgimento de novos valores e temas que permitiriam à arte recuperar os mitos da civilização a que se prende. Isso gerou um homem médio, extremamente afeito aos comportamentos que exigem palavras de ordens para que os mesmos ajam e se realizem enquanto seres humanos.

3. Consumismo e divulgação cultural:

Todas as reflexões até aqui apontam para uma única direção, ou seja, aquela que prevê a adoção de uma postura apocalíptica que sente na divulgação cultural o surgimento da quinta besta do apocalipse, responsável pelo desaparecimento de uma cultura até certo ponto carregada de valores medievais. Essa cultura volta-se, então, para um número extremamente restrito de cultores e fruidores de situações estéticas os quais tinham acesso às mensagens culturais e estéticas mais exclusivistas.

Com o advento dos meios mecânicos de comunicação de massas observa-se a desestruturação do universo mental "elitista", muito mais pela proposição da existência de estilemas, as variações estilísticas de um estrato a outro, do que de posturas que veêm na "socialização" da arte o "fim dos tempos", do que propriamente pela banalização dos conteu

---

4 - (cont.) acontecer uma surpresa, como a que nos toma ao constatar o êxito de Rimbaud, Joyce ou Kafka junto à massa consumidora. Na verdade ninguém acredita que o poeta francês, o romancista inglês ou o novelista tcheco hajam composto as suas obras para não serem compreendidos. Eles o fizeram, não obscuras ou incomunicáveis, mas obedientes àquele senso divinatório do artista, que lhe permite acompanhar e por vezes mesmo ultrapassar a rapidez das mutações das atitudes estéticas e perceptivas do presente." - op. cit. p. 289.

dos e dos comportamentos estéticos.

Os estilemas funcionam como preconceitos que levam os críticos a ignorarem o princípio de que os meios de comunicação de massas são meios frios, responsabilizando tanto os meios como os seus usuários pelo emprego ideológico que as classes dominantes fazem dos mesmos, no sentido de determinar a permanência do status quo.

4. Cristalizações e integrações:

Se por um lado a crítica aos elementos que fazem dos meios de comunicação uma forma de manter os esquematismos atinge posturas preconcebidas, por outro torna-se evidente que a faixa mais diretamente ligada às questões críticas revela problematizações realmente fundamentais, em razão da ausência de criticidade com que os objetos culturais são consumidos pela massa.

A forma como esses objetos passam a interagir com seus fruidores é altamente desqualificadora, em razão de desviarem a obra de seus reais objetivos. É com isso que a moderna obra de arte perde sua aura, ou mais precisamente, a sua destinação unilateral a um só fruidor, apesar da consciência que se tem de que determinadas espécies de arte só se justificam quando dirigidas a um grande público, como é o caso da arquitetura (se pensarmos em algumas formas clássicas de arte), do cinema e da televisão no mundo atual, que exercem grande influência sobre o público consumidor.

Entretanto, na massa inexiste algo que é importante para a recepção do "texto" artístico e que não é aquilo que se convencionou rotular como "capacidade intelectual"; o que lhe falta é o recolhimento necessário para que se interiorize a mensagem e permita a compreensão da obra. A constatação de que os preconceitos são atuantes sobre a atuação cultural das massas demonstra que a afirmação corrente de que a massa não está apta para fruir as verdadeiras mensagens estéticas é inexata e inadequada, pois a verdadeira carência deste segmento da população está na impossibilidade de recolher-se para a mesma fruição, voltando-se assim para o aspecto cultual, que as obras estéticas sempre possuíram, desde suas origens até os dias atuais.

5. Valor "cultual" e ideologização

A perda do valor cultual, ou mais precisamente, de sua aura, fato que começa a se delinear marcantemente a partir do Renascimento, marca negativamente as relações entre a cultura gerada para poucos e cultura para as multidões. Esse comportamento atinge seu clímax com o advento da sociedade industrial, que transforma em bens reprodutíveis todas as obras da estatuária e da pintura, com a proliferação dos meios de comunicação de massas e da possibilidade de reproduzi-los mecanicamente, muitas vezes com intenção ideológica embutida em suas transmissões, levando à massificação da cultura.

Essa postura, além de banalizar e bloquear os com

portamentos artísticos, parece atingir mais duramente o nível linguístico das artes, mais especificamente o campo da arte literária. Em função da cristalização ou estereotipação dos signos linguísticos, a linguagem torna-se "falsa", como o afirma Iuri Lotman, retomando as palavras de Gogol, isto é, quando se perde o poder evocativo dos signos- para torná-los simplesmente presentificadores do objeto nomeado.[5]

Neste sentido, poder-se-á observar que tanto a linguagem como a sociedade procedem de maneira a ir obstruindo, gradativamente, os meios capazes de tornar a obra poética como o reino do maravilhoso. Dentro do ponto de vista expresso por Gogol , somente as crianças e os primitivos, para não dizer a respeito dos loucos, visionários, dos poetas e artistas, tornam-se capazes de utilizar o signo verdadeiro, enquanto os comportamentos desestabilizadores da linguagem do período de massificação vão, também, atingindo as áreas mais "nobres" do signo linguístico, ou seja, a própria poesia. Assim, resta tão-somente ao Poeta a alternativa de, através de uma ressacralização da linguagem, fazer com que as palavras tornem-se motivadas e motivadoras, estabelecendo o caráter condicional do elo entre o conteúdo e a expressão do signo.

Esse procedimento, que poderia realizar o antigo sonho de alguns lingüistas do passado, no sentido da recupe-

5 - cf. LOTMAN, Iuri - "Sobre o problema da tipologia da cultura", in Semiótica russa. (org. Boris Schnaiderman). S. Paulo. Perspectiva, 1.979.

ração ou da redescoberta do caráter motivado das palavras, faz com que ocorra justamente o contrário. O emprego massivo e aliciante da palavra que se revela aparentemente fácil, tende tão-somente a repropor as imagens, sem sequer adequá-las ao mundo histórico do qual se originaram. Surge aí a proliferação, não de imagens revolucionárias ou revolucionadoras, mas de comportamentos estereotipados que vão, aos poucos, cerceando a capacidade renovadora dos signos, do mundo poético e, por isso mesmo, estabelecento um procedimento padronizado que não permite mais que a concreção seja solidária com a abstração e vice-versa. Em outras palavras, tomando-as a Octavio Paz, não é mais possível que pedras sejam plumas .

Com isso quer se dizer que os signos lingüísticos no mundo moderno apresentam um alto grau de projeção de concreção que impede, coloquialmente, que as palavras sejam capazes de se remeter a uma outra realidade senão àquelas que estão convencionadas pelo uso quotidiano. Ao contrário do que ocorre em outras culturas, a oriental por exemplo, os signos lingüísticos do ocidente estabelecem com precisão a noção de que o "isto" não é "aquilo". A linguagem poética torna-se cada vez mais difícil de ser compreendida, pois as imagens geradas pelo poema condicionam a aceitação da possível dualidade da mensagem, não somente como condição de interpretação, mas em decorrência das necessidades expressivas do texto.

6. Estandartização e Crise da linguagem:

Quando, dentro deste panorama cultural, delineado acima, a "estandartização" da linguagem atinge seu apogeu principalmente no período entre guerras, a literatura, por fazer da mesma linguagem seu objeto de criação, reflexão e trabalho, ressente-se quanto à possibilidade da negação de seu valor enquanto instrumento de reorganização do caos do mundo moderno. Assim, a literatura deverá optar, seja pela estandartização, seja pela busca de novos modus operandi, conscientizando-se então que ambas as posturas acabarão por-decretar o que se convencionou chamar de morte da Poesia ou a "crise da poesia moderna", que se anuncia com a ruptura do Romantismo e vai aprofundando-se gradativamente até atingir a modernidade. Essa crise tão temida revela-se, na verdade, muito mais que uma perda de sua possibilidade de culto do que uma banalização de seus procedimentos.

A opção pela busca de novos modus operandi gera então um hiato entre os produtores de cultura e seus consumidores, reduzindo a área de atuação das obras de arte, principalmente por assumir certos comportamentos que seriam ou que foram comuns à arte escolarizada ou culta. Ao assumir sua criação é como um constructo, o poema deixa transparecer que o ato poético é muito mais elaboração do que inspiração, ou seja, o mesmo resulta de um trabalho de pesquisa constante dos elementos que compõem o fazer literário.

Conseqüentemente, tanto a banalização da arte quanto a sua hermetização acabam construindo uma barreira

que impede a sua fruição global. Em alguns casos, ocorrem posturas até certo ponto radicais, que dificultam sua compreensão e que acabam gerando sua própria negação enquanto arte. Isto poderá gerar a sensação de mal-estar no leitor, que se sente incapacitado para atribuir significados que lhe permitam compreender sua própria busca de humanidade. Essa sensação de incapacidade poderá ser interpretada, por alguns teóricos apocalípticos, como a decadência da Poesia ou mesmo a sua morte, em função de seu comportamento hermetizante.

7. Realidade sócio-cultural e massificação:

Assim, é possível que se afirme que a problematização do texto literário na realidade sócio-cultural moderna, convivendo com uma sociedade marcada por comportamentos alienantes em todos os seus níveis, não se liga tão-somente à capacidade de compreensão das massas. No entanto há uma postura que leva à síndrome de coexistência massiva que bloqueia a capacidade de recolhimento necessária à apreensão e fruição de determinados comportamentos poéticos que apenas a partir da visão dos mesmos enquanto objetos de culto (o valor cultual, de Walter Benjamin) lhes poderá permitir.

Até aqui o questionamento tem-se restringido ao que consideramos como segundo segmento da cultura de massas, ou seja, aquele que, consciente ou inconscientemente, ocupa-se em consumir os produtos da indústria cultural, a qual tende ao produto estandartizado ou ao kitsh, na visão crítica alemã, que o considera como um aceno ao "mau-gosto", ou

como uma decadência da arte.

Esse segmento abandonado é aquele encarregado da produção desses mesmos bens culturais, que se tornam estereotipados no intuito de fazê-los mais acessíveis à grande massa. Neste aspecto evidencia-se a problematização da posição maniqueísta de condenarem-se aqueles que, por questões mais de origem sócio-econômica do que realmente culturais, são alijados do processo de produção e consumo de elementos culturais.

A partir desta visão depreende-se que a postura do questionamento da cultura de massas deve ser assentado sobre uma visão conjugada de ambos os fatores, ou seja, tanto o aspecto de sua produção quanto o de seu consumo, pois só assim, poder-se-á caracterizar e compreender com mais clareza e perspicácia a atual crise que assola as artes, e dentre elas, especialmente a Poesia.

Ao tornar-se unipresente o ato criador, o ato divulgador e o ato fruidor, pode-se questionar o papel que a poesia assume dentro do contexto da economia consumista. A última que elege os que serão "salvos" pelo sistema e aqueles que serão precipitados no "limbo" cultural. O que é sintomático nesta situação é a inversão dos valores que nela ocorre, pois justamente aqueles que pouco ou quase nada trazem de contribuição à evolução cultural dos indivíduos são os que acabam valorizados e predominando no cenário cultural dos modernos meios de comunicação.

Ora, se o crítico abordar tão-somente o aspecto

da quantidade de volumes vendidos de um certo título como o determinante da massificação ou não de uma obra de arte, poder-se-á cair na mesma postura daquele faraó que se opôs e lamentou a criação do alfabeto, alegando que aquele tornaria os cidadãos inaptos para o ato de recordar. Se adotássemos a linha de pensamento acima expressa e a utilizássemos na realidade atual isso significaria que o Poeta que revelasse certa aceitação pelas massas e, que por isso vendesse uma quantidade relativamente expressiva de volumes de sua obra, seria visto como mais um daqueles que se submeteu aos parâmetros da massificação. Tal postura poderia inferir que sua obra passou a ter, forçosamente, uma qualidade inferior ou mesmo um teor massificante. Na verdade o próprio modo de ser e de se retransmitir da literatura é justamente aquele que busca, sempre, um maior número de leitores e, portanto exige um crescimento expressivo de volumes veiculados. Neste caso seria interessante retomarmos as reflexões de Luiz Beltrão a respeito de literatura de elite e de massas.

No entanto, tal postura não significará que a mesma tenha perdido seus valores estéticos originais. A linguagem, os valores sígnicos e os comportamentos estéticos continuarão os mesmos, poderá ocorrer, isto sim, e com toda a certeza acontecerá, uma queda na qualidade do material no qual se a imprima, com a finalidade de torná-la mais acessível em termos econômicos às classes menos privilegiadas financeiramente, que são aquelas que compõem as denominadas "massas".

Pode-se perceber, então, que o grande problema que determina a antagonização a determinadas obras não é a qualidade do material ou a quantidade de volumes vendidos de um único título, nem a possibilidade de divulgação e popularização dos bens culturais, mas sim com relação à maneira como esses produtores culturais agem para criar um público e mantê-lo fiel às suas produções, acenando a todos os possíveis leitores com as possibilidades de renovação, que, todavia não ocorrem, em razão de buscar-se a redundância dos esquematismos que deram certo em determinados momentos.

Comumente, tais "criadores", quando engajados ao sistema de produção dos mass media passam a produzir uma obra que procura atender às inquietações de seu público e aos interesses da classe dominante, visando tão-somente manter o mercado consumidor conquistado. Assim, suas imagens são simplesmente a repetição dos mecanismos imagéticos já cristalizados pelo gosto e uso popular, sem qualquer renovação dessas mesmas imagens. Em "A flor e a náusea", de A rosa do povo, surge o questionamento dos comportamentos modernos. Para esses a poesia é o reflexo das inquietudes que dominam o homem na atualidade.

> "Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
> Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
> O sol consola os doentes e não os renova.
> As coisas. Que tristes são as coisas consideradas
> sem ênfase."[6]

6 - ANDRADE, Carlos Drummond de - A rosa do povo, in Poesia Completa e Prosa. R. de Janeiro, José Aguilar, 1973. p. 140.

Esses versos nos deixam perceber que a poesia moderna tem consciência de sua incapacidade comunicativa, no entanto deixa entrever que a Poesia tornou-se capaz de detectar o ponto de estrangulamento que faz com que a arte perca sua sacralização e volte-se para aquilo que não é capaz de renovar a Poesia, justamente por considerar seus mecanismos de maneira pouco enfática, isto é, em alguns casos a poesia e, também, a arte não demonstra nenhuma preocupação em fazer com que seja dado aos leitores renovações das imagens, apesar de manter seus procedimentos.

A postura, acima aventada, pode ser observada de maneira clara e inequívoca em obras, que apesar de deixarem o campo do verso, reproduzem "ad infinitun" os mesmos mecanismos de produção do que consideram "Lirismo", como é o caso de algumas obras de José Mauro de Vasconcelos ou de algumas das atuais obras destinadas ao público infanto-juvenil.

De fato, a postura que se adota acima demonstra que os textos, que se deixam "encantar" pelo comportamento padronizado dos produtos culturais de massa, tornam-se incapazes de fazer com que a linguagem poética reutilize os signos lingüísticos da fala coloquial e mesmo da linguagem literária cristalizada de maneira inovadora. As imagens que se geram em tais obras reproduzem tão somente certos procedimentos que foram funcionais em um período estético ou para uma determinada obra. Assim passam a ser reproduzidos indenidamente os processos estéticos sem que ocorra qualquer re-

novação em termos de tradição literária. Como exemplo poderíamos tomar as obras de José Mauro de Vasconcelos que se sucedem à publicação de Rosinha, minha canoa, nos quais o autor passou a reproduzir indefinidamente o padrão dos animais e vegetais falantes. Estes, ao se comunicarem com os seres humanos, provocam no leitor certa comoção que foi considerada lírica por alguns críticos da década de 70.

De fato, esse procedimento até que poderia ter-se tornado um padrão inovador, por unir o maravilhoso infantil com a logicidade do adulto, restaurando a capacidade da arte em valorizar o mítico que subjaz a todo tipo de comunicação humana. No caso do autor citado no parágrafo anterior o maravilhoso tornou-se tão só a exploração de situações patéticas, sem qualquer renovação do rico mundo mítico da cultura popular.

Isto pode significar que o questionamento feito à cultura de massas não deva se prender a unicamente um ponto, que englobe a análise de tais comportamentos de maneira unilateral, seja do ponto de vista do fruidor, seja do seu elaborador ou divulgador. Na verdade, o que faz com que a obra produzida pelos mass media seja tão imediatista e tão pouco renovadora, está no complexo tecido que engloba todos os fatores das sociedades modernas. Isto não impede que a verdadeira arte assuma a linguagem própria dos meios de comunicação (será que realmente existe essa linguagem?) realizando uma obra que é capaz de romper as barreiras do que é considerado tradicional e assuma a postura plagiotrópica dos pro-

cedimentos da chamada propaganda, como no poema a seguir de Carlos Drummond de Andrade, no qual se vê surgir uma linguagem que se volta total e constantemente aos comportamentos pouco "clássicos" e formais:

O QUE VOCÊ DEVE FAZER.

(Se for bom leitor de jornais e revistas, fiel ouvinte de rádio, obediente telespectador ou simples passageiro de bonde).
Consuma aveia, como experiência, durante 30 dias.
Emagreça um quilo por semana sem regime e sem dieta.
Livre-se do complexo de magreza, usando Koxkoax hoje mesmo.
Procure hoje mesmo nosso revendedor autorizado.
Economize servindo a garrafa-monstro de Lero-Lero.
Ganhe a miniatura da garrafa de Lisolete.
Tenha sempre à mão um comprimido de leite de magnólia.
Resolva de uma vez o problema do seu assoalho, aplicando-lhe Sintaxe.
Use somente peças originais, para o funcionamento ideal do seu X.Y.Z.
Tenha sempre à mão uma caixa de adesivos plásticos.
Faça o curso de madureza por correspondência.
Aprenda em casa, nas horas vagas, a fascinante profissão de relojoeiro.
Valorize sua capacidade estudando desenho arquitetônico, mecânico e publicitário.
Faça o curso rápido de rádio, tevê, transistor, eletrônica e derivados.
Aprenda em poucos dias pelo moderno sistema verbivocovisual.
Use manteiga Margaret em seus bolos e assados.
Ouça seus discos prediletos com o novo diabofone portátil.
Você vai adorar a nova retilínea com pedal e 12 pés azul-turqueza.
Consulte seu agente de viagens antes de saber para onde quer ir.
Passe 15 dias inesquecíveis no Havaí ou em Cuba, à sua escolha.
Economize tempo e sabão comprando máquina de lavar roupa.
Compre agora mesmo a nossa vitrola condensada e economize 15.118 cruzeiros.
Consulte-nos sobre seus problemas avícolas.
Confie na sua personalidade.
Recorte este cupão e envie-o hoje mesmo à nossa direção.
Seu dinheiro precisa render mais, deposite-o no Banco Irmãos Marx.
Lembre-se de que ninguém sabe mais sobre beleza do que Elisete Garden-Party.
Vá ao teatro.
Vá ao concessionário mais próximo e peça uma demonstração.
Peça você também o gim mais vendido no mundo.
Traga o seu tijolo a esta casa de boa-vontade.
Construa um receptor com as peças que lhe oferecemos.

Observe a diminuição de sua tosse bebendo Mistura Rala.
No lar e no escritório goze da brisa da praia de nosso ventilador oscilante de coluna telescópica e cor de neve suíça.
Conte conosco para viver melhor e gastar menos.
Veja o jogo pela voz do maior locutor especializado.
Conheça a mais completa linha de iluminação a querosene.
Você tem crédito na Loja do Braguinha.
Você pode ser um assassino.
Se o seu problema é parafusos, porcas e aduelas, a solução é Costa, Mamede & Cia.
Interne já seus filhos em Petrópolis e pague a matrícula pelo Credicultura.
Encomende já o uniforme e o enxoval de seus filhos e pague quando se diplomarem.
Desfrute ao máximo a alegria de viver, usando o Laxativo Nuclear.
Um milhão de tuberculosos precisa de sua ajuda.
Sorria sempre um sorriso Gli-li-pli.
Faça o melhor negócio desta temporada.
Gravidez só quando você quiser.
Não diga velhice; diga Eternil.
Já tomou o seu Morangoflex hoje?
A Clínica Andorinha espera você para uma sonoterapia profunda.[7]

Este poema constava da edição da obra completa de Drummond, realizada pela José Aguilar, em 1967, sendo retirada posteriormente na edição que está sendo utilizada como obra de apoio às reflexões a respeito da evolução poética em Carlos Drummond de Andrade.

Como pode ser observado, o poema coloca em evidência uma linguagem bastante próxima dos comportamentos dos meios de comunicação de massa, revelando as intenções subjacentes nos textos de propaganda. No entanto, faz uso da ironia e das correlações absurdas, como é a expressão Banco Irmãos Marx, que com sua ambigüidade parece evocar tanto o criador do socialismo (residindo aí um evidente paradoxo)

7 - ANDRADE, Carlos Drummond de - Obra completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1967. pp. 876/877.

quanto os comediantes do cinema americano, para evidenciar os valores da criação, mesmo quando esta se aproxima da linguagem estereotipada e apelativa dos comerciais.

O trabalho criador neste poema funciona como elemento catalizador das variações que ocorrem nos processos de divulgação massificante dos produtos, realizando a conjunção de elementos que, na lógica humana, seriam portadores de afastamento de uns para os outros.

Neste sentido percebe-se então que a declarada decadência da arte, principalmente aquela provocada pela Cultura de Massas, está condicionada não só ao emprego de um determinado tipo de linguagem ou do direcionamento a um pretenso público consumidor e receptor, mas exatamente por uma disposição ideológica que tende a cristalizar e manter certos comportamentos, conforme colocam Max Horkheimer e Theodor W. Adorno em "A indústria Cultural (O iluminismo como mistificação de massas)", no trecho que se segue:

> A arte, sem sonho, para o povo realiza aquele dualismo sonhador que parecia exagerado ao idealismo crítico. Tudo advém da consciência: em Malebranche e em Berkeley era a consciência de Deus; na arte de massa, a da direção terrena da produção. Não só os tipos de música de dança, de astros e "soap operas", retornam ciclicamente como entidades invariáveis, quanto o conteúdo particular do espetáculo, aquilo que aparentemente muda é, por seu turno, inferido daqueles. Os pormenores tornaram-se funcionais. A breve sucessão de intervalos que se mostrou eficaz em um motivo, o vexame temporário do herói, por ele esportivamente aceito, os saudáveis tapas que a bela recebe da robustez do astro, sua rudeza com a herdeira viciada são, como todos os pormenores e clichês, salpicados aqui e ali, sendo cada vez subordinados à finalidade de confirmar o esquema enquanto impõem a sua realidade. Logo se pode perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música ligeira onde o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes adivinhar a continuação, e sentir-se fe

liz quando ela ocorre. O número médio de palavras da "short--story" é aquele e não pode mudar. Mesmo as "gags", os efeitos e os compassos são calculados como a sua própria montagem. Ministrados por especialistas, sua escassa variedade e distribuida pelos escritórios. A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, do "exploit" tangivel, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a idéia e que foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara--se rebelde, e se erigira, desde o romantismo até o expressionismo, como expressão autônoma da revolta contra a organização.[8]

Este trecho de Adorno e Horkheimer revela com clareza o aspecto da reprodução indefinida e constante de determinados comportamentos que a arte tida como verdadeira e culta jamais poderá realizar, mesmo que se utilize desses mesmos comportamentos para construir um texto que seja paródico dos procedimentos comuns à elaboração do texto comum à cultura de Massas. Assim, não é possível assumir-se como arte pura toda produção que se revelar como uma constante reprodução dos mesmos mecanismos estéticos.

Todas as posturas até aqui apresentadas revelam--se questionadoras dos aspectos sociais e ideológicos da Cultura de Massa, no entanto pouco ou quase nada revelam com relação ao aspecto estético do fenômeno. Se pensarmos em caracterizar a cultura a partir da linguagem veremos que a mesma quase nada nos pode ajudar na resolução do problema, pois vemos autores utilizarem-se da linguagem cristalizada dos "mass media" e, no entanto, realizarem obras que se mostram próprias das chamadas "de elite", enquanto outros procuram utilizar um padrão especial de linguagem e acabam por

8 - HORKHEIMER, Max et ADORNO, T. W. - "A indústria cultural (O iluminismo como mistificação de massas)". in LIMA, Luiz Costa - op. cit. pp. 163/164.

realizar uma obra carente de valor, vigor e inovação.

Por este motivo, a arte, principalmente aquela considerada clássica, acaba por ocupar um lugar marginal frente aos procedimentos típicos de uma sociedade eminentemente estratificada, apesar da preocupação daqueles que ainda crêem na possibilidade de, um dia, a massa tornar-se apta para a fruição conseqüente das obras de arte, ou como diz Oswald de Andrade: "A massa ainda comerá os finos biscoitos que eu fabrico", numa clara alusão à participação desalienadora das massas, que a partir de uma "investidura" dos comportamentos básicos da cultura escolarizada poderá participar do processo construtivo de uma cultura mais próxima ou mesmo de uma cultura realmente "escolarizada".

CAPITULO II

LINGUAGEM, POÉTICA E ARTE DE MASSA

As reflexões do capitulo anterior procuram rematar as considerações sobre a poesia e a massificação da linguagem para uma situação na qual possamos fazer com que determinadas estruturas, lingüisticas ou puramente poéticas, sejam compreendidas e analisadas de maneira mais coerente com as "razões" que subjazem ao texto literário.

Assim, as mesmas são são de capital importância para aquele trabalho a que nos propusemos inicialmente, ou seja, avaliar os influxos que a massificação possa exercer sobre a produção literária moderna.

Pela análise realizada, bastante sucinta para um trabalho que poderia ser analitico da sociologia da arte mas não o é , podemos perceber que a grande divisão realizada no corpo dos estudos artísticos e literários não se prende exclusivamente à existência de um substrato populanesco que permeia a arte do século XX.

A visão apocaliptica, assumida por grande número de criticos de arte, após o advento da reprocutibilidade técnica do texto artistico, fundamenta-se mais em questões ideológicas e preconceitos do que realmente sobre um estrangulamento dos padrões artisticos a partir do advento da massificação.

A tentativa de discernimento das nuanças que caracterizam a passagem do estrato prosaico da linguagem para o correspondente estético deverá forçosamente passar pelos questionamentos do valor da conotação sobre a produção dos sentidos nos textos artísticos. Entretanto, a visão dos procedimentos conotativos podem apenas fazer vislumbrar a verdadeira profundidade do poder gerador de imagens que possui o texto artístico. O verdadeiro poder das palavras ocorre justamente quando se rompe um processo cristalizador (comum à arte de massa) e se instaura um processo conotativo que rompe com as significações convencionais e permite o surgimento de verdadeiros processos isotópicos.

A preocupação com tais aspectos, principalmente aqueles relativos à Cultura de Massas, liga-se ao fato da análise dos textos de Carlos Drummond de Andrade estarem condicionadas a uma visível evolução do texto extremamente participativo até o encontro com a poesia elaborada com o emprego de imagens que levam o texto ao processo simbólico.

Uma obra não é poética porque está escrita em versos, mas poderá ser poética sem se utilizar de tais formas. A obra literária não se prende tão-somente a uma intenção e a uma linguagem marcada por aspectos imagéticos, pois também a fala coloquial utiliza-se dos mesmos comportamentos, mas por uma capacidade de ultrapassar os limites do idioma e restaurar a palavra primordial, com as possíveis tendências míticas que tal procedimento comporta. Talvez aqui possamos estabelecer uma primeira divisão entre o que seja verdadei-

ramente literário e aquilo que seja resultado de um reaproveitamento das imagens que se repetem indefinidamente, sem que se apresente qualquer renovação, como ocorre com a literatura que é chamada de "literatura de massa".

Dentro deste panorama, podemos observar que entre um Poema e a reprodução mecânica e imotivada de uma situação relativamente "patética" ou "épica" permeia um enorme espaço, que exige uma distinção mais acurada entre o que é poético e o que não o é. A perspectiva lírica, tomada por Holderlin como a metáfora contínua de um sentimento único, também não se restringe à expressão pura de emoções ou estados d'alma para se realizar poeticamente, mas como um procedimento gerador de transformações no Homem e na Sociedade, através do recolhimento do ser humano às grandes angústias da sociedade moderna.

Também a Lírica Moderna não se prende a expressar exclusivamente o patético da existência; ao contrário, procura expressar as vivências do homem moderno dentro de uma perspectiva "narrativa" que faz surgir, com eficácia, as mudanças de estado e torna imprecisos os horizontes caracterizadores dos grandes gêneros literários clássicos.

Sob a face da Poesia Moderna já não ocorre uma divisão solidamente constituída por comportamentos tradicionais, mas sim uma perfeita simbiose entre os diversos gêneros, ou seja, o épico, o lírico e o dramático unificam-se num único modo de transmitir o real. A própria existência do romance, do ponto de vista de Lukács, decorre do surgimento

de uma nova classe social que não está totalmente apta para compreender as grandes misérias e desventuras dos heróis, do ponto de vista de uma narrativa que una tanto o mítico quanto o factual. O romance, sob a visão do crítico, é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é dada de maneira imediata e espontânea[9]. Talvez possam os afirmar aqui que é a partir desse momento que as coordenadas que unem a literatura popularesca e aquela chamada escolarizada começam a se unir e romper com as gradações que separam uma realidade estética de outra que o pretenda ser.

A reflexão que Lukács apresenta para a passagem do épico para o romance, muito bem pode ser utilizada para que compreendamos o que faz com que uma obra possa ser catalogada como sendo "de massa". É nesse abandonar do caráter da espontaneidade que podemos fundamentar, em bases mais criteriosas, a diferenciação entre a arte escolarizada e a arte de massas. Nesta as imagens serão, na maioria das vezes, geradas como imposição, enquanto naquela as figuras ocorrem como maneira de gerar um hiato entre a produção de sentidos e a captação destes.

O poema de elite ou escolarizado, assim visto,

9 - Cf. LUKÁCS, G. - "Nos tempos que perderam o dom desta espontaneidade, ou bem que o verso é banido da grande literatura épica, ou bem se transforma inopinadamente e sem o querer em verso lírico. Então só a prosa pode agarrar com a mesma força o sofrimento e o resgate, o combate e o coroamento, o progresso e a consagração; a sua ductilidade e o seu rigor libertos do ritmo são os únicos que podem exprimir com a mesma força os laços e a liberdade, a gravidade dada e a espontaneidade conquistada de um mundo que irradia com o seu sentido imanente agora descoberto", in Teoria do romance. Porto, Presença, s/d. p. 64.

torna-se um espaço vazio entre a realidade e sua expressão, que necessita constantemente ser preenchido por aqueles que pretendem apreender o espaço vazio, o vácuo, que permeia a realidade e a imagem.

Portanto, se afirmarmos que a existência de meios de comunicação de massa podem influir negativamente sobre a elaboração da moderna literatura, determinando aquilo que para os apocalípticos é a morte da poesia, estaremos adotando uma postura radical, que nega à arte e suas correspondências a possibilidade de atingir segmentos maiores do universo cultural do homem moderno.

Assim, não podemos buscar única e exclusivamente as diferenças e os questionamentos do relacionamento entre a cultura de massas e aquela escolarizada na linguagem, pois se esta desempenha papel de grande importância na criação de preconceitos contra a produção artística voltada para os grandes segmentos populares, não é ela a única responsável pela crise que atinge as artes em geral. É a partir desse pressuposto que iremos analisar os poemas de Carlos Drummond de Andrade, partindo daquele de maior participação social, passando por um no qual se inicia o processo de questionamento da linguagem poética e suas formas de elaboração e por fim atinge-se um poema no qual a chamada poesia participativa se encontra quase que totalmente diluída para permitir o surgimento de uma poesia integralmente metafórica.

É, por essa poesia participativa e questionadora do estatuto fundador da linguagem poética que se justifica a

análise da relação entre a cultura de massas e as artes, procurando desfazer o aspecto preconceituoso que torna a primeira responsável pela "problematização" da fala poética no mundo moderno.

"A ROSA DO POVO": O PERCURSO DE UMA METAFORA.

1. O nome "rosa" do povo.

A obra selecionada como corpus apresenta uma variada alternância entre posturas colocadas como participantes e outras como reflexivas a respeito do fazer poético.

Neste sentido torna-se evidente a necessidade de uma "reestruturação" da ordem dos poemas na obra, tendo em vista a mesma conter poemas a que chamaremos de Poemas Participantes ou Participativos, que incluem o Poeta nas manifestações históricas de seu tempo, conforme podemos observar no poema "Nosso Tempo"; e Poemas Críticos ou questionadores da própria Poesia, como é o caso de poemas como "A procura da Poesia" ou "Considerações do Poema".

É justamente nessa visão crítica que esta proposta de análise pretende assentar-se, pois serão os poemas críticos os norteadores dos procedimentos que permitirão o desnudamento dos comportamentos que revelam a criticidade poética, ao mesmo tempo que ocorre um profundo processo gerador de angústia e nostalgia por um bem para sempre perdido e por todo momento buscado pela Humanidade através

da Poesia e dos Poetas. A seleção, entretanto, não poderá se prender exclusivamente aos dados críticos que o Poeta propõe e que são retomados por Iumna Maria Simon, em sua obra crítica.

Entretanto, antes de penetrarmos no mundo da poética drummondiana, é necessário que se observe o título da obra selecionada, pois as propostas veiculadas por ela parecem não indicar a razão da denominação dada ao livro. O objeto Rosa não é um tema constante no livro em questão, a não ser em algumas aparições esporádicas na mesma obra, no entanto sua presença surge como uma alusão à idéia da busca de valores próprios à linguagem primordial que resgata a Humanidade escondida em cada ser humano. Esse comportamento é uma constante em toda a obra.

Além da preocupação com a existência de poemas que tratem do tema da rosa, no livro em questão, vemos que ocorre uma releitura do universo significativo do termo, principalmente se observarmos que rosa é um objeto poético que atravessa os grandes momentos da literatura ocidental.

Assim visto, o livro de poemas coloca-se como um diálogo entre a tradição literária, que vê no objeto rosa um motivo de canto, e a ruptura, que faz com que o aspecto social se incorpore como matéria de "canto". A ruptura torna-se mais funcional quando permite que ao lado do canto lírico a obra estabeleça os questionamentos do próprio fazer poético.

O elemento nomeado e determinado, no caso o termo

"rosa", se nos afigura, dentro deste universo lingüístico e poético como uma metáfora da Poesia, ou seja, o elemento sonhado que, no entanto, dilui-se no prosaísmo do quotidiano, negando-se àqueles que a buscam. O próprio ato de "cantar", seja qual for o elemento, mesmo quando tais elementos remetem-se a fatos comezinhos do dia a dia, mantêm o seu grau de poeticidade que é necessário para que se continue e, por isso, (...) o mundo se tinge com a tintas da antemanhã (...), conforme é colocado no poema "A noite dissolve os homens", na obra Sentimento do mundo.

Estas reflexões a respeito da palavra "rosa", colocam-nos diante de um certo ressaibro medievalesco na poesia drummondiana. Tal sabor não se caracteriza pela busca da revalorização dos procedimentos estéticos medievais, nem pela busca de temas do mesmo período, mas se liga ao valor que a palavra possuía durante a Idade Média e que foi retomado recentemente por Umberto Eco, em sua obra ficcional O nome da rosa, na qual em um comentário de "orelha" da contracapa há a seguinte reflexão a respeito desta colocação sobre o aspecto medievalesco:

> A expressão "o nome da rosa" foi usada na Idade Média significando o "infinito" poder das palavras. A rosa subiste por seu nome, apenas; mesmo que não esteja presente e nem sequer exista.

Adotando-se esta linha de pensamento veremos que a mesma colide e conjuga-se com outras duas posturas, que se complementam e abrem novas possibilidades de reflexão. Iuri Lotman e Octavio Paz vêem na linguagem descristalizada a possibilidade de se retornar ao valor mítico da linguagem,

ou seja, a tendência de um ramo da poesia que busca apagar ou substituir o valor significativo tido como falso, que as palavras assumiram após o período da Renascença. Assim, a palavra "rosa" faria com que a Poesia se tornasse capaz de realizar uma nova "concreção", ao ligar o nome à "coisa", ligando a linguagem a um processo de descristalização da palavra que se tornou símbolo de alguma coisa, quando na Poesia a mesma deveria remeter-se a algo, fazendo o que o crítico canadense Northrop Frye diz, ou seja, as palavras poéticas devem colocar-se como "símbolos para". Mais claramente, o Poeta deveria ver a palavra como uma metáfora em potencial que apenas aguarda um toque do indivíduo para que exploda em fulgurações, como coloca Octavio Paz, no fragmento abaixo:

> La constante produción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba de el caráter simbolizante de habla, de su naturaleza poética. El lenguaje tiende espontaneamente a cristalizar em metáforas. Diariamente las palabras chocan entre si y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes. El cielo verbal se publa sin cesar de astros nuevos. Todos los dias afloran à la superficie del idioma palabras y frases chorreando aún humedad y silencio por las frias escamas. En el mismo instante otras desaparecen. De pronto, el erial de un idioma fatigado se cubre de súbitas flores verbales. Criaturas luminosas habitan las espesuras del habla. Criaturas, sobre todo, voraces. En el seno del lenguaje hay una guerra civil sin cuartel. Todos contra uno. Uno contra todos. ¡Enorme masa siempre en movimiento, engendrandose sin sin cesar, ebria de si![10]

Continuando em sua reflexão sobre o caráter da linguagem poética, seus procedimentos e sua possibilidade quase "primitiva" de renomear o mundo, Octavio Paz continua

---

10 - PAZ, Octavio - "El lenguaje", in "El arco y la lira", Fondo de Cultura Economico, México, 1970. p. 34/35.

demonstrando que o padrão para o surgimento do poético prende-se a procedimentos que beiram o rompimento do lógico e do factual, levando a fala ou expressão poética a romper com os mecanismo comuns e convencionados da linguagem, conforme podemos observar no trecho seguinte:

> En lábios de niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitários, brotan imágenes, juegos de palabras, expresiones surgidas de la nada. Por un instante, brillan o relampaguean. Luego se apagan. Hechas de materia infamable, las palabras se incedian apenas las rozan la imaginación o la fantasia. Mas son incapaces de guardar su fuego. El habla es la sustancia o alimiento del poema, pero no es el poema. La distinción entre el poema y esas expresiones poéticas - inventadas ayer o repetidas desde hace mil años por pueblo que guarda intacto su saber tradicional - radica en lo seguiente: el primero es una tentativa por transcender el idioma: las expresiones poéticas, en cambio, vivem en el nivel mismo del habla y son el resultado del vaivém de las palabras en las bocas de los hombres. Non son creaciones, obras. habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, articula y levanta. El poema es lenguaje erguido.[11]

Assim, o termo "rosa" recupera a condição essencial da palavra primordial num universo em que a mesma adquiriu "valores" e perdeu significados que a ligariam a um mundo mais ordenado e gerador de significações mais complexas. Ou seja, o valor demiúrgico e mítico da palavra "verdadeira", capaz de presentificar realidades que o termo evoca. é a palavra poética elemento unificador entre a realidade vivencial do homem histórico que "fala" pela boca do Poeta e as isotopias que o texto poético presente e guarda para que, no momento azado explodam em significações que fazem com que a realidade desejada se presentifique no texto, conforme é possível perceber-se através do fragmento de

---

11 - PAZ, Octavio - "El lenguaje", in op. cit. p. 35.

Octavio Paz. O poema não existe por si, não basta a união da linguagem, é necessário que tal união transcenda os limites, quando então ocorrerá a existência do poema.

Vemos, então, que a linguagem poética é, a um mesmo tempo, um comportamento referencial e um comportamento isotópico, que tornam presentes fatores que não existem de maneira imediata, mas que podem se presentificar apesar de "in absentia".

O segundo segmento do sintagma que compõe o título, posiciona-se de maneira bastante inusitada, pois o elemento predicante "DO POVO", com função nitidamente adjetiva remete o fruidor a um universo tipicamente ideológico. Entretanto, ainda pensando num artigo de Octavio Paz, "Poesia e Revolução", publicado pela Folha de São Paulo, quando do bicentenário da Revolução Francesa, impossível é idealizar-se uma Poesia que não seja o reflexo das crises de um povo; assim a sociabilização ou ideologização do poema é uma necessidade estrita do "cantar", tornando imperativa a conexão do poeta com um fragmento do tempo histórico de uma dada sociedade. Ao optar pelo comportamento anteriormente aludido, o poeta parece não realizar simplesmente um processo predicante sinonímico, mas busca a geração de uma imagem que abarque toda uma relação universal, conjugando aspectos de um mundo em crise com a esperançosa antevisão de um futuro no qual "haveremos de amanhecer".

Por este segundo segmento observa-se que as posições reflexivas a respeito do signo poético, assumidas por

Antonio Candido e Northrop Frye, e comentadas anteriormente, revelam-se embasadoras de uma postura crítica que não se submete somente ao primado do texto sobre o contexto, mas exige de seu fruidor o posicionamento eclético, através do qual o signo poético exige uma constante caminhada do texto ao contexto e vice-versa. Ao adotar-se tal postura, os valores poéticos colocam-se como a recuperação da palavra primordial, quase mítica, presa às realidades culturais de um povo ou de uma época desse povo, que passa a exigir uma postura que é centrífuga e centrípeta, coligindo realidades diversas de um mesmo universo sígnico.

Ao utilizar esta linha de raciocínio vemo-nos forçados a enfocar determinados aspectos biográficos de Carlos Drummond de Andrade, que o colocam, à época da elaboração da obra em questão, como militante do Partido Comunista, responsável pelo jornal do partido, "Tribuna Popular". Por este aspecto é interessante observar a concomitância entre sua atividade político-ideológica e a publicação de sua obra (1.945), que, por sua participatividade no universo ideológico do momento, coloca-o ao lado de Castro Alves, enquanto poetas criadores de obras questionadoras da realidade social em que se incluiam, conquanto as semelhanças entre ambos residam apenas no aspecto do questionamento da realidade circunstancial. Ao lado dessa vivência ideológica há ainda que se observar a participação do mesmo Carlos Drummond de Andrade nas atividades relacionadas à Campanha pela Anistia.

Por estes aspectos, a lógica faria com que as pa-

lavras de ordem da ideologia e as dominantes do movimento social fossem assumidas poeticamente pelo Poeta, originando o sintagma "A Rosa do Povo"; no entanto, em tais circunstâncias, o lexema aceitável no caso seria o emprego do adjetivo "popular", mais de acordo com sua função contextual e pela influência, talvez, das coordenadas político-partidárias.

A rosa que surge do Povo é a verdadeira poesia que rompeu com o tédio dos esquematismos de uma produção voltada para os valores cristalizados, fazendo do povo e de suas situações de vida a matéria de um canto que, apesar da da impossibilidade de material para o "canto" no panorama mundial, não se submete às trivialidades de um mundo banalizado e submisso aos ditames das massas políticas.

Com o livro A Rosa do Povo uma flor nasceu na rua e furou o asfalto, o tédio, nojo e o ódio e atravessou todo um universo alienante e alienado até atingir o artista, o homem do povo, num processo desalienante e forjador de novas imagens, através do aprendizado de novas palavras e da capacidade de tornar outras mais comunicativas e recriadoras do universo, por isso mais "belas".

O universo poético, redimido por A rosa do povo, propõe uma profunda reorganização da postura mítica a partir da idéia de que se torna necessário que o indivíduo se cale para que a voz do povo se torne capaz de reestruturar o caos do mundo moderno, através da redenção da palavra. O poema cala-se enquanto ser que questiona, por isso alega em "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin":

Foi bom que te calasses.
Meditavas na sombra das chaves,
das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,
juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,
anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta
de mil, os braços cruzados de mil.
E nada dizias. E um bolo, um engulho formando-se.
E as palavras subindo.
ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.
Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro
aos exaustos.
Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,
crispação do ser humano, árvore irritada contra a miséria e
a fúria dos ditadores,
ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode ca-
minham numa estrada de pó e esperança."*
(p. 217)

Ao mesmo tempo que o poema mostra um homem ambíguo, com personalidade duplicada, que é o homem do povo e o cantor desse mesmo povo, portanto um indivíduo privilegiado, que realiza através da adoção do universo poético a capacidade de contestação de comportamentos poéticos, líricos e lingüísticos característicos da lírica Moderna, também traz ao poema os temas citadinos (com todas as variações da Poesia Moderna) e evocativos de um mundo perdido e nostálgico, que vislumbra uma "desesperança" no homem e no progresso do mundo no qual o Poeta se inscreve.

Esse comportamento toma as grandes mazelas da sociedade e dos comportamentos do homem contemporâneo como material do canto moderno e faz com que a poesia, apesar da busca de valores de redenção do homem, apresente valores até certo ponto épicos por assumir uma "narratividade" mais pró-

(*) A partir daqui citações de poemas de Carlos Drummond de de Andrade obedecerão à paginação do livro Poesia e prosa completa, 3ª Edição, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1.973.

xima ao "ephos" do que de um recolhimento lírico.

No entanto, o caráter épico que postulamos aqui não é a história grandiosa de um povo ou de um herói, mas a saga do homem comum em conflito com as palavras que já não lhe dizem a respeito do mundo e de suas variantes e muito menos lhe permitem que reconceitue o mundo dentro de seus parâmetros e anseios.

2. A rosa do povo: espinhos e belezas.

A atenção sobre a metáfora que nomeia o livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade evidencia o ponto de confluência de um trabalho questionador do fazer poético que é, ao mesmo tempo, uma busca da beleza implícita na própria linguagem (redescoberta do seu valor primordial) e a constatação de que a mesma, cristalizada pelos procedimentos racionalistas, está incapacitada de realizar as grandes transformações que o povo exige. Assim, a mesma poesia inicia um processo corrosivo, no sentido de destruir as máscaras que recobrem a fachada do signo linguístico e trazer à tona a realidade variada que o mesmo signo comporta.

O estudo da obra A rosa do povo e o atendimento à análise proposta pressupõe a realização de um trabalho reestruturador do livro em questão, reorganizando o agrupamento dos poemas em dois grandes conjuntos nos quais ocorra a ob-

servação de comportamentos temáticos comuns, o que não impedirá que alguns poemas pertençam concomitantemente aos grupos tradicionalmente chamados de poesia participante e poesia reflexiva que busca fazer através da linguagem o surgimento de uma outra linguagem. Assim poderá ocorrer poemas que, em razão de sua estrutura semântica e temática, ainda que de maneira velada, acenar para a situação de serem, concomitantemente, poemas nos quais há a temática social e a temática metalingüística.

Os dois grupos acima mencionados serão denominados arbitrariamente de poemas auto-críticos e poemas engajados; contendo estes últimos os poemas que possuem uma temática predominantemente social e aqueles, os que fazem do próprio ato de "cantar" um questionamento do valor da palavra poética e, por extensão, da própria palavra comunicativa.

A rigidez dessa divisão é apenas aparente, pois se observa que ocorre certa interferência entre esses campos ou conjuntos, deixando entrever que a "contaminação" acontece em função dos valores ideológicos que subjazem a todo e qualquer discurso.

Em razão de nosso foco de interesse, a formulação do corpus de estudo não poderá se ater exclusivamente a essa divisão, adotada por Carlos Drummond de Andrade.

O trabalho analítico deverá fulcrar-se sobre outra realidade poética que não somente a busca da Poesia participante ou Engajada, não se relevando a evidente importân-

cia que esse tipo de discurso poético representa para a obra em questão, assim sendo tomar-se-á três poemas do conjunto, sem qualquer outra preocupação que não os poemas em si, enquanto realidades individuais, mas como elementos solidários ao conjunto total, sem o que não se poderá atingir a significação coerente dos poemas propostos para análise: "Anoitecer", "O elefante" e "Áporo".

CAPÍTULO III

A ROSA DO POVO: POEMAS EM BUSCA DA POESIA.

A seleção dos poemas proposta no capítulo anterior obedece a um critério específico, que procurará partir de uma postura ideológica, subjacente a todos os poemas de A rosa do povo, e, a partir dessa postura estabelecer correlações entre o mundo lingüístico proposto pela obra e o mundo histórico do Poeta.

Dentro desta perspectiva, a forma como será reornizada a obra poderá parecer, até certo ponto, aleatória e arbitrária, mas a mesma prende-se à intenção de analisar as tensões que a criticidade e a desconfiança no discurso parecem estabelecer se como motivo direcionador da obra assumida como apoio à teorização. Assim, não importará a tendência assinalada pelo poeta quando da realização da subdivisão do livro nos focos de interesse ou níveis temáticos.

Para efeito da proposta de trabalho aqui a desenvolver-se, reduziu-se a divisão drummondiana a duas realidades nucleares, que levam em consideração o universo semântico que os poemas apresentam em seu nível significativo mais complexo. Tal divisão fundamenta-se na visão que postula a existência de poemas críticos ou metapoemas e aqueles que direcionam sua criticidade ao universo social.

O estudo da poética drummondiana não deverá se prender a uma única postura crítica, pois o posicionamento poderá levar a uma radicalização e restrição que não será benéfica a nenhuma visão, fazendo com que se possam perder os caminhos que se pretende percorrer com a finalidade de atingir as origens das tensões críticas que subjazem aos poemas. Para isso é necessário que se utilize tanto a postura crítica, que busca o valor semântico, os aspectos sociais que estruturam o contexto externo e interno da obra.

1. "Anoitecer: um poeta acorrentado em busca da poesia.

- O Poema:

ANOITECER

A Dolores

é a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

é a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

é a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz - morte - mergulho

no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
é antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.

(pp. 142/143)

A Leitura:

O poema em seu todo propõe a visão crítica do homem ligado aos comportamentos massificantes dos centros urbanos modernos, e faz uma leitura das tensões que envolvem o abandonar-se das tradições que o indivíduo carrega em si. A leitura crítica do poema procurará abordar os comportamentos que fazem com que essas tensões se transformem em imagens que ligam a linguagem poética do texto aos questionamentos de origem social que atravessam a obra.

O título do poema coloca, de imediato, o leitor em contato com uma realidade que evidencia o aspecto aludido nos capítulos téoricos a respeito da tese do recolhimento. Como se sabe o anoitecer é reconhecido como o período que antecede a noite naquele momento em que o ser humano recolhe-se em si mesmo em busca da análise de seus "feitos" diários.

O poema em questão apresenta uma isomorfia bastante complexa, pois ao longo de suas quatro estrofes de sete versos, há uma expressão invariante - "é a hora" e "Desta hora tenho medo", apesar das alterações sintagmáticas que se

vão apresentando na evolução do poema.

O caráter incoativo do verbo anoitecer remete a ação para um constante recomeço, que é atestado pelo emprego reiterativo dos versos É a hora... e Desta hora tenho medo. O título evidencia, assim, um comportamento que se abre como um eterno recomeço, ou seja, há uma busca constante no sentido do encontro (reencontro?) da identidade do indivíduo.

A expressão É a hora em que ... vai se modificando gradativamente, apesar de manter sua estrutura nominal, até atingir a concisão da última estrofe - hora de - que faz com que o poema atinja um grau de nostalgia que bem poderia ser encarado como uma busca de um bem que apenas as comunidades menos urbanizadas ou mais ruralizadas ainda sabem usufruir.

O primeiro fragmento do poema, representado pela primeira estrofe, evoca, imageticamente, a realidade do indivíduo que tem perdidas as ligações com o universo rural e mantém relações com um "espaço" cultural que não o aceita e nega seus valores interiorizados e também já cristalizados.

Neste fragmento há o confronto de duas coordenadas culturais marcantes no universo humano. De um lado o aspecto rural, representado pelo toque do sino (É a hora em que o sino toca) e de outro, pela realidade urbana, com todo seu aparato redutor da individualidade, caracterizada pelos demais versos da estrofe, à exceção do verso Desta hora tenho medo.

O verso inicial, marcado pelo dêitico temporal -

é a hora em que o sino toca, principalmente pelo sintagma é a hora..., abre perspectiva para uma contextualização da "ação" em um momento histórico bem delineado. A expressão é, entretanto, dúbia, pois o caráter temporal reveste-se de ambigüidade ao desligar-se do título do poema. Essa temporalidade, apesar de marcada pelo sintagma verbal com valor substantivo - ... que o sino toca -, não se revela clara em razão do toque do sino poder, hipoteticamente, ocorrer a qualquer momento. Neste instante torna-se necessária a correlação do texto com os padrões culturais vigentes.

Como nos versos seguintes ocorre a proposição de um cenário eminentemente urbano, é possível deduzir-se que o toque do sino, corresponde ao momento tradicional do "Ave maria", quando o homem rural, após a "faina" diária, volta-se para o plano místico e também para sua própria condição humana. É no confronto entre este plano e o plano material, laico, do homem, que se estabelece a coordenada ou o eixo que irá dominar o poema. A proposição de uma sugestão de alma campesina que carrega em si as tradições religiosas (a hora em que o sino toca) entra em franca oposição com os demais elementos que a estrofe propõe nos versos que se seguem na mesma estrofe.

A abertura do segundo verso, através de uma estrutura adversativa, reforçada pela da existência de um eixo negativo destrói toda a informação afirmativa do verso anterior. A permanência do signo sino assevera a existência de um paradigma comum entre os dois níveis, interagindo entre

ambos por um sistema fundamentado em paradoxos.

Neste primeiro momento do poema, os semas positivos são representados pelos signos é a hora... e sinos que evidenciam a ruralidade do "personagem" que se reflete no poema, enquanto o sema negativo é proposto especialmente pela conjunção mas e pelo próprio advérbio não.

O aspecto dúbio da assertiva inicial é destruído pela presença do dêitico locativo aqui, que presentifica um status quo que é a realidade presente do poeta. Assim, o momento que passa a ser "narrado" pelo "eu lírico ausente" é aquele no qual as marcas do presente fazem evocar um momento perdido, tanto no tempo quanto no espaço.

Os três versos subseqüentes colocam em evidência a realidade urbana na qual o homem está inserido. A reconstituição quase icônica do "cenário" sonoro da metrópole é conseguida através dos signos que marcam o ambiente urbano, e pela proliferação de sons que evocam o ruído de tais objetos como bUzInAs / sIrEnEs rOUcAs / ApItOs AflItOs, pUngEntEs, trágIcOs. Os reprodutores dos sons urbanos como buzinas, apitos, sirenes são circundados por predicativos que, às vezes, não são específicos ou característicos dos elementos predicados, como roucas, para sirenes; e aflitos, pungentes, trágicos, para apitos. Como se vê, o aspecto do recolhimento, proposto pelo primeiro verso, destrói-se totalmente no contato sintático e semântico com os versos:

> há somente buzinas,
> sirenes roucas, apitos
> aflitos, pungentes, trágicos.

O sexto verso atribui características animais ao cenário observado através do poema. O gerúndio do verbo uivar, além de retransmitir a consciência de uma ação contínua, traz ao verso e ao poema um elemento dominante como destruidor, pois o uivo é característico de animais carniceiros da raça canina - o lobo. Institui-se, com isso, a destruição do sentimento de ruralismo do verso inicial, pois agora estão em cena atores que lutam entre si em busca de sua afirmação individual e de seu lugar nesse mundo, marcado pelo total desaparecimento da individualidade.

O signo segredo propõe ao poema a existência de um sentimento de mistério, que referendado pelo adjetivo escuro insere a idéia de algo que, apenas em hipótese pode ser assumido. Entretanto, o verso institui o paradoxo como seu mecanismo de atuação, pois é apenas na realidade daquilo que pode ser sussurrado que o segredo existe, aqui o mesmo é uivado na parafernália sonora da urbe. Talvez o que é aparente paradoxo possa ser resolvido pela seguinte linha de pensamento: o segredo exige recolhimento e pacto. Essa postura é negada pelos versos anteriormente citados, no entanto, na azáfama diária o segredo pode ser declarado a todos, pois serão poucos, quase ninguém a captá-lo.

Deste comportamento decorre a estrutura seguinte, no último verso da estrofe. Apenas aqueles que ainda guardam um resquício da capacidade de recolher-se tornam-se capazes de captar aquilo que é declarado para a multidão, reificada aqui nos objetos símbolos da nova ordem que se impõem com o

caos urbano.

A expressão desta hora tenho medo como que reinventa o sistema da dúvida do eu lírico para com o poder da palavra. Se o escuro segredo apregoado no burburinho citadino não pode ser captado por todos os que o ouvem, o criador da mensagem só pode temer sobre seu poder de destinação, acreditando que a mesma não atinja seu objetivo, perdida que se encontra entre centenas de outros elementos apelativos num universo que substitui a criatividade humana pela ação mecânica e que se representa, esta última, pelos sons característicos dos objetos mecanizados do espaço urbano.

Entretanto, o verso também pode ser interpretado como a preocupação do homem que ainda não se identificou com as tradições urbanas modernas e procura manter intactas suas tradições rurais. Neste sentido podemos perceber na poética drummondiana aquilo que afirmávamos quando da teorização destinada à Cultura de Massa, ou seja, ao homem urbano moderno falta a condição do recolhimento em função das realidades a que o mesmo é submetido, as quais destróem totalmente suas ligações com seus valores míticos.

Assim, só resta a este homem tentar recuperar sua condição humana pura, através da evocação de um universo para sempre perdido, pois sua existência material está bloqueada pelos determinantes da ação da massa. Pode-se ainda afirmar que o homem apresentado aqui como elemento reificado é duplamente desenraizado, pois sua fala não atinge mais seus destinatários e também porque as tradições, que o ligavam a

um mundo mais puro e mítico, foram apagadas e negadas pelo novo ambiente a que se submete.

A segunda estrofe apresenta uma estrutura formal isomórfica à primeira. Inicia-se, também, com um sintagma nominal afirmativo, de cunho generalizante, que mais reforça o aspecto campestre do universo evocado. A esse sintagma segue-se uma expressão negativa, que como na primeira estrofe destrói o aspecto mítico do verso inicial. Os versos seguintes voltam a afirmar o caráter massivo e agora aglutinante da condição urbana e encerra-se com a mesma expressão da estrofe inicial.

O perfeito caráter isomórfico desta estrofe com a primeira, propõe o surgimento de um dado novo. O emprego do signo pássaro reveste-se de um valor altamente simbólico, comum à cultura literária ocidental, pois não é à entidade pássaro que somos remetidos no momento da leitura, mas para o valor conotativo e simbólico que o mesmo evoca - a liberdade, a paisagem natural, sendo está última convidativa ao recolhimento necessário à compreensão do mundo e de seus meandros.

O emprego do símbolo pássaro neste universo poético revela a tendência do eu lírico em recorrer a elementos que lhe são conhecidos, na tentativa de minorar a sensação de exílio que o acabrunha e provoca seu medo, proposto no verso final da primeira estrofe. O pássaro, muitas vezes gregário, apresenta-se como o elemento desterrado, como aquele que exibe seu pathos enquanto indivíduo que caminha sozi-

nho entre as gentes.

O surgimento dos versos:

> só multidões compactas
> escorrendo exaustas
> como espesso óleo

nos fazem aproximar da realidade da cultura urbana brasileira nascente, pois o conceito de massa está embutido no sintagma multidões compactas, quando o indivíduo "encantado" pelos elementos apelativos da nova condição abandona seus usos e costumes, renegando todos os seus comportamentos míticos. No caso, continua-se vendo a situação conflitante entre dois níveis sócio-culturais, representados ainda pela confrontação da realidade urbana e rural.

O aspecto massivo instituído pelo sintagma multidões compactas denota o caráter aglomerante da urbe moderna que faz com que desapareça o individual e predomine o coletivo. O coletivo que se institui aqui não é aquele comum às comunidades rurais, no qual a identidade de anseios é constante, mas o coletivo elevado à condição dominante e pluralícia que se impõe à visão do homem moderno como uma aglomeração que não tem consciência de seus "caminhos". A significação instituída pelo signo multidões, predicada pelo epíteto compacta reforça a idéia de uma realidade que leva o ser humano a abandonar seu universo individual. Esse universo é marcado pelos mitos particulares, e se submete aos ditames do coletivo, subjugado aos interesses maiores de um sistema que destrói toda a possibilidade de individualização.

A idéia de instituição de um comportamento padrão

que se propõe através dos semas do substantivo coletivo multidões é reforçado pelos versos seguintes - escorrendo exaustas / como espesso óleo / que impregna o lajedo. Essa postura predica quase que uma retomada dos comportamentos estereotipados que marcam o indivíduo citadino, fazendo do emprego de palavras de ordem o único modo de agir.

O caráter de continuidade, quase uma reiteração de ação, que os semas de escorrer comportam é reforçado pelo aspecto temporal que o gerúndio transporta para o texto. A ação proposta pelo verbo não é isolada e nem sequer esporádica, torna-se quase freqüentativa, ao colocar-se como um fato corriqueiro que ocorre constatemente, de forma inconsciente e torna o universo marcado e maculado pelo efeito de sua ação - que impregna o lajedo.

A manutenção do aspecto humano, associado ao universo inanimado, evidencia o fato de que o homem, ao tornar-se partícipante dos mecanismos de sua massificação, perde sua capacidade humana. Transmuda-se em elemento marcado por uma homogeneidade que anula a todos e faz o direcionamento dos interesses individuais tornarem-se comuns, daí a expressão escorrendo exaustas.

Aqui o coletivo, representado pelo signo multidões, perde seu caráter de aglomeração tornando-se simplesmente o elemento unificador. A partir do momento em que todos possuem apenas um ponto de referência ou interesse, o valor de união de seres que possuem uma individualidade própria, apesar de serem comportados em um único classema des-

tróI-se, restando apenas a possibilidade de ampliar-se o campo de ação do processo massificante. Assim os sintagmas multidões compactas e impregna o lajedo representam de maneira inequívoca a identificação de anseios ou objetivos que ocorrem a partir do processo de massificação do mundo moderno.

Entretanto, neste universo homogeneizador dos anseios, há um indivíduo que se mantém alerta. O eu lírico, que se coloca numa posição estratégica e onisciente, mantém-se quase que intocado pelos acontecimentos que o cercam. No entanto, o mesmo não se encontra numa torre translúcida na qual nada o atinge, pois mesmo "em ausência", os fatos provocam nele a sensação de angústia, que o leva a temer o momento em que a consciência crítica aflora, por isso o sintagma Desta hora tenho medo, que explora e reitera tal situação.

O temor expresso no verso final da estrofe, não se refere mais ao seu momento inicial, tido como uma possibilidade de contaminação de seu ato, seja como observador, seja como homem que tem suas raízes tradicionais ou míticas cortadas. O temor expressa a preocupação com os procedimentos massificantes que fazem de uma sociedade urbana não mais caracterizada, mas indicada apenas em seu caráter plurívoco, transformar-se em elemento catalizador dos resultados do ato de "cantar" e torná-lo, também, em uma forma de homogeneizar os comportamentos do homem.

O eu lírico, no último verso da estrofe , passa a temer que a perda dos valores míticos torne o ser humano ur-

bano mais um elemento marginalizado, que anseia sua aceitação numa sociedade pretensamente igualitária, mas que lhe nega, de fato, a condição humana, em razão de transformá-los em seres amorfos, para os quais nada resta. Essa proposição baseia-se na comparação como espesso óleo, que através dos semas de óleo principalmente aqueles que evocam a conjunção de elementos heteróclitos mas densamente unidos, apontam para as massas como simulacros de homens que não sabem mais valorizar suas próprias tradições. São "homens-médios" a quem somente a proposição de comportamentos estereotipados fazem agir, em busca de um único caminho.

Dentro deste panorama, a ação da poesia avulta como elemento propiciador de um reencontro com a própria dignidade ou identidade, mas os comportamentos cristalizados pela mesma massa, acabam estabelecendo a possibilidade da da distorção do "canto", em razão de apenas se crer naquilo que já está codificado e não ser capaz de captar a real dimensão do que lhe é oferecido.

A terceira estrofe abre-se para uma tentativa de recuperação da humanidade escondida no recôndito de cada ser. O "cantor" interpreta o caráter humano e anímico em uma de suas características básicas, ou seja, o descanso. Esse comportamento analítico baseia nos dois versos iniciais:

> é a hora do descanso,
> mas os descanso vem tarde,

nos quais a condição humana seria recuperada pelo emprego de valores típicos de seres vivos e animados, no entanto, a seqüência adversativa do segundo verso destrói a possibilidade

de caracterização humana dos seres envoltos no processo urbanizador que permeia todo o processo constitutivo da estrofe.

O sintagma vem tarde apresenta-se de forma ambigüa, podendo-se interpretá-lo como um ato que se delonga no tempo, com mais precisão, como um fato que se realiza de forma avançada no horário. Assim poder-se-ia caracterizá-lo como aquilo que ocorre "altas horas da noite". No entanto, tal interpretação, apesar de semanticamente correta, não se adapta aos valores semânticos apresentados a seguir.

Assim melhor, seria vê-lo como aquilo que ocorre tardiamente, de forma a não permitir mais a reorganização do universo que se apresenta ao ser humano, ou seja, o ato que acontece depois que o indivíduo perdeu seu "ânimo". Ao tomarmos o sintagma "vem tarde" como um elemento predicador da inutilidade de lutar ou mesmo do inoportunismo de qualquer reação, vemos que o sintagma estabelece estreita relação com os comportamentos negativos da massificação, por não permitir qualquer modificação do indivíduo. Desta forma torna-se mais coerente sua interpretração, adequando-se aos três versos finais da mesma estrofe.

Os terceiro e quarto versos:

> o corpo não pede sono,
> depois de tanto rodar;

recuperam o sentido de indivíduos que agem como máquinas, aos quais a constante movimentação do dia a dia institui como que comportamentos padronizados e repetitivos, tal como a alegoria de Chaplin, em "Tempos Modernos". O homem apresentado nada tem mais de "humano", é uma máquina composta de

músculos e nervos que reproduzem tão-somente as ações do seu dia a dia. Tal é o homem moderno que o poema deixa vislumbrar em seus comportamentos sintático-semânticos. O valor de referência da "poeticidade" não é mais admissível num quadro perturbador como o delineado no poema.

Num mundo, como o apresentado pelo poema não há lugar para o "canto", em razão dos homens que o cercam terem-se tornado máquinas, incapazes de receber qualquer coisa a não ser aquilo que se encontra sedimentado em seus comportamentos e cristalizados em suas palavras de ordem.

O paliativo para essa situação encontra-se expresso nos versos pede paz - morte - mergulho / no poço mais ermo e quedo;. Tal recorrência ao sentimento romântico da fuga institui o diálogo entre dois momentos da tradição literária brasileira, de um lado a romântica, de outro a tradição moderna fazendo das posturas plagiotrópicas a forma de produzir sua mensagem.

No entanto, os dois versos citados acima, abrem imensas possibilidades de correlação da poesia com os aspectos teóricos relativos à Cultura de Massas. Neles vemos surgir os elementos que apontávamos como nucleares a compreensão da incapacidade das massas em assumir um posicionamento mais crítico com relação ao que recebe. Os três substantivos do verso 16 e os adjetivos do verso 17 colocam a importância do recolhimento para a recepção crítica. Os cinco termos sugerem a idéia do voltar-se sobre si mesmo para compreender aquilo que cerca o ser humano urbanizado.

Esses versos colocam em evidência um paradoxo comum ao homem moderno, pois o mesmo, graças à cristalização dos comportamentos estéticos, que perduram nas ações do homem comum, ele mantém ainda os padrões românticos para a resolução de seus problemas. Com isso podemos perceber que a possível "cruzada" realizada pelo poeta encontra certos pontos de estrangulamento em razão de sua maneira de "cantar" o mundo que o cerca não se adequar às falas da sociedade industrializada.

O último verso da estrofe, um refrão do poema, coloca em evidência aquilo que é o sentimento do cantor, ou seja, o temor de um momento de confrontação entre aquilo que idealiza e aquilo que é observado nos atos cotidianos. De fato, o temor não se circunscreve à banalidade dos fatos do cotidiano, mas à incapacidade que o mesmo sente, ao perceber que sua ação de "cantar" entra em franco conflito com a forma como os homens recebem o mundo que é questionado.

A quarta e última estrofe do poema é aquela que melhor permite compreender a profundidade daquilo que atinge o cantor desta moderna sociedade. Estruturalmente a mesma poderia ser dividida em duas, conforme propomos a seguir:

PRIMEIRA PARTE

> Hora de delicadeza,
> gasalho, sombra, silêncio.
> Haverá disso no mundo?

SEGUNDA PARTE

> é antes a hora dos corvos,
> bicando em mim, meu passado,
> meu futuro, meu degredo;

O primeiro momento reelabora todo o cabedal de características que seriam esperáveis do homem e de seu mundo. No entanto, o verso final desta primeira parte recoloca, de modo definitivo, todo o aspecto negativo que foram apontados nas estrofes anteriores. O mundo sonhado é um mundo pleno de comportamentos que permitem ao homem cantar melhor e de maneira coerente as variações de seu tempo. Para isso, esse mesmo homem deverá estar apto a reconciliar-se e recolher-se em si para fruir os momentos de maneira crítica. No entanto, esse cantor teme tal realização, por não encontrar no seu universo tais possibilidades.

Resta a ele, tal como um moderno Prometeu, acorrentado agora às palavras, doar ao ser humano um resquício de humanidade, através de seu "canto" e da reelaboração de signos que estão se tornando cada vez mais "cristalizados".

No entanto, o segundo fragmento da estrofe coloca em evidência o caráter mítico e mitológico com o qual o cantor quer revestir o seu universo, procurando unificar em um único espaço, a tradição que une aquilo que é canônico na poesia e o que é uma forma de recuperar os comportamentos comuns à poesia clássica. A alusão à Prometeu acorrentado, que possui suas vísceras destruídas sistematicamente pelo abutre, está bastante clara no texto. O abutre é substituído pelo corvo que, curiosamente, consiste num motivo recorrente da literatura ocidental e que, também, em determinados momentos pode produzir certos aspectos da fala humana.

Assim, o bicar do corvo no "eu-lírico" e em suas

tradições, bicando em mim, meu passado, / meu futuro, evidencia o caráter angustiante que atinge o cantor ao ver que todo seu universo encontra-se em derrocada. Aquilo que o mesmo teme assenhora-se de seu próprio ser, negando-lhe a capacidade de reconstruir um universo que lhe é contemporâneo (meu degredo) e atingindo-o naquilo que lhe é mais característico. A possibilidade de reproduzir o mundo através de seu "canto", retoma o conceito do corvo, mostrando um ser incapaz de realizar qualquer canto.

O último verso do poema denuncia um tom preocupante, além de corroborar a sugestão do medo que surge em razão da proliferação dos comportamentos padronizados. O verso reitera o medo do poeta com relação à dissolução do universo poético, pois tal como Prometeu foi castigado com a dilaceração constante de suas vísceras, o cantor será castigado pretender trazer, também, um pouco de "fogo" ao homem, através de seu canto, mas que encontrará constantemente a possibilidade de repúdio dos outros homens, por ser o mesmo um degredado no universo material em que se encontra.

Este é um poema que não aponta para uma possibilidade de redenção do homem. Daquela crença em razão de si mesma, não no aspecto místico, mas no sentido mítico de que a Poesia poderá fazer com que o homem recobre, ainda que superficialmente, sua capacidade de ser homem.

Os signos transformaram-se em símbolos evocadores de outras realidades que reorganizam o caos do universo lingüístico e, por decorrência, do universo material do homem.

Tornam-se símbolos que direcionam para realidades ultra-segmentares do texto.

A metáfora e outros tipos de tropos são colocados por Wundt como uma natureza psico-associativa do processo lingüístico e como uma transferência de sentido, revelam-se como elementos demiúrgicos que associam a linguagem ao mito, num procedimento que demonstra o enlaçamento entre o pensar mítico e o pensar lingüístico. O poema de Drummond é um espaço que determina as verdadeiras condições da metáfora, não como estatuto fundador da "Bela Linguagem", mas um recurso de interação de sentidos. Nesse sentido o poema se torna um constructo cultural que depende tão-somente das relações psico-sociais de um povo e de um determinado momento da fala desse povo, que com ele entra em sintonia.

Esta postura que parece ser extremamente redutora da função da metáfora acaba por exercer um papel importantíssimo na compreensão da imagem a nível artístico. Esta não será mais a mera alteração de sentido, num determinado espaço das artes, mas uma produção elaborada e reelaborada constantemente, destinada a reestruturar as relações deste mesmo homem com o Universo que o cerca, descobrindo para o último valores que o prendem ao mito e o fazem tornar-se plurissignificativo para repropor um universo que perdeu seu caráter mágico e imaginativo.

Ao relacionarmos o poema com a realidade participativa, questionadora do mundo moderno, vemos a linguagem assumir um papel preponderante, capaz de fazer com que o al-

assumir um papel preponderante, capaz de fazer com que o alto grau de entropia que domina a poesia torne a palavra o elemento primordial da criação.

Assim, as metáforas do poema tornam-se elementos que revelam o poder da palavra, como elemento fundador de uma nova estrutura, responsável pelos signos de que o poema lança mão e constrói um universo significante capaz de valorizar todas as correlações entre o universo dos homens e o universo da poesia.

2. "O Elefante": um poema em busca da poesia.

- O Poema:

O ELEFANTE

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

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

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desatrado
mas faminto e tocante.

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

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

em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra no tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.
(pp. 168/169)

- A Análise:

O poema nos chama a atenção, inicialmente, por seu próprio título, ou seja, o mesmo abre-nos caminho para determinadas possibilidades que levam a uma reflexão mais profunda a seu respeito.

A sensação estranhante que nos atinge, em um primeiro instante, é a carga altamente prosaica do título, remetendo-nos a certas melopéias infantis do tipo "Um elefante incomoda muita gente, dois elefantes incomodam muito mais, etc. (...)", ou seja, somos levados a tomar o elemento nomeado naquilo que a tradição popular coloca como sendo o animal, um ser incômodo em razão de suas dimensões e rusticidade, que é compensado ou minorado por sua docilidade.

O poema, em si, sem qualquer preocupação analítica, mostra-se incômodo em razão de duas características próprias, que são o seu tamanho (cerca de cem versos) e pela "anormalidade", no dizer de Hugo Friedrich, ao incorporar ao fazer poético elementos do universo empírico, recriando, através de uma correlação objetiva, o objeto denotado.

A reflexão mais acurada torna-se imperativa para que possamos desvelar os sentidos ocultos ou não que subja-

zem no texto poético. O incômodo inicial vai se avolumando à medida que se passa à leitura dos versos, nos quais se nos vai revelando uma tessitura verbal que aparentemente não remete a qualquer grau de poeticidade, mas a uma completa reflexão de cunho sócio-cultural.

Na realidade o que se vê é a revelação de uma profunda reflexão não só sobre a referencialidade, mas também do estatuto da Arte no mundo moderno e, principalmente, sobre a poesia. Assim mostra-se como mais um dos "metapoemas" que compõem o livro em questão, A Rosa do Povo, pois a grosso nos apresenta os processos de construção do poema e a busca dos elementos primordiais à elaboração do texto e da obra artística do mundo moderno.

Assim abre-se a perspectiva de encarar-se o poema drummondiano como um macro-signo, no qual as referências prendem-se a um nível estritamente social e, portanto, gerador de uma poesia participativa. Em outro nível o elaborador expõe seus conceitos de leitura e produção questionadora do fazer poético.

O poema estabelece uma certa iconização entre a quantidade de segmentos nos quais o poema se desdobra e o número de sílabas que serve de nomeação ao próprio poema, ou seja, encontramos no título cerca de cinco sílabas gramaticais - O / E/ LE/ FAN/ TE. Este aspecto poderia ser considerado de somenos importância se algumas das cisões silábicas não assumissem um papel altamente disfórico, no qual a vogal /O/ assume um papel obscurecedor, assim como o som nasal de

/FAN/, que trazem ao texto, já no título, um certo tom merencórico, apesar do caráter quase ecoativo que possuem na fala prosaica. As vogais /E/, que parecem assumir um certo tom eufórico, correspondem, na ordem silábica, ao momento em que a poesia volta-se para o mundo dos homens em busca do que "cantar".

O primeiro segmento ou conjunto abre-se com a apresentação do "eu-lírico", que se caracteriza como um confeccionador ou criador de objetos ou seres. Na realidade o "eu-lírico" coloca-se como um verdadeiro demiurgo, um ser capaz de reorganizar o caos que o rodeia e dai retirar algo que seja capaz de satisfazer a humanidade. Entretanto, esse fabuloso ser revela-se incapaz de realizar essa elaboração em razão de seus parcos ("poucos") recursos.

Poder-se-ia objetar quanto à interpretação dada a seguir, no entanto essa postura do poeta em revelar-se tolhido em seu ato criador, remete-nos imediatamente à posição do artista na atualidade, quando pouca coisa lhe resta, tanto para "cantar" quanto para "confeccionar" o seu próprio "canto". São os detritos, os restos da civilização, arrolados nos versos seguintes, que sobram para a realização de seu intento. É a partir deste ponto que estabelecemos a correspondência inicial entre o primeiro fragmento, representado pela primeira estrofe do poema, e a sílaba inicial do título, tomada como elemento disfórico.

No entanto, a relativa pobreza do criador acaba se mostrando duplamente reveladora, pois a "pobreza" aludida

no segundo verso é, na realidade, a constituição forte do poema, em razão de despir as palavras impregnadas de símbolos de para torná-las algo que é capaz de criar um universo e os ocupantes deste mesmo universo. As palavras, também restos da civilização, são aquelas do universo prosaico, livres agora de sua carga significativa cristalizada, gerada a partir do mundo das aparências convencionado pelo homem.

Estas palavras, tornadas eternas, assumem seu valor mítico, tornando-se capazes de organizar o caos instaurado pelo homem urbano moderno. Assim, despidas de valores "ficcionais", aproximam-se do valor primordial, no qual a simples alusão a uma determinada entidade a faz presentificar-se. É o que ocorre no poema, no qual o elefante presentifica-se pela própria proposição de seu nome.

O material utilizado para a elaboração do elefante, agora já assumido como o próprio ato da criação poética, é aquele retirado dos restos da civilização massificada e se revela como possibilidade de "canto". Assim como o elefante vai se corporificando, à medida que os elementos descartados pela sociedade são reinterpretados, também a Poesia vai se instaurando, apesar de seu aspecto fugaz. Esta fugacidade é proposta pelo sintagma com valor dubiativo "talvez lhe dê apoio", que coloca a possibilidade da instauração da dúvida, dúvida esta que se instaurará realmente no próximo segmento e levará o poeta a descrer de seu próprio poder elaborador.

A dubiedade da elaboração, a dúvida sobre seu próprio poder de elaboração, de estruturação e permanência come

ça já a instituir certa crise quanto ao valor e o poder de comunicabilidade daquilo que se utiliza para retransmitir a mensagem, ou seja, as palavras, quando retiradas do mundo prosaico e empregadas em novas realidades, talvez não tenham o mesmo poder de retransmitir seus verdadeiros significados.

O objeto desautomatizado, pois não é mais o elefante que vemos surgir do tom alegórico que o cantor impõe aos versos, tem sua estrutura constituída por elementos heterogêneos, que não representam as "realidades" do ser, mas lhe possibilitam um certo "ar" de verossimilhança. Os elementos próprios e impróprios da confecção vão surgindo - madeira de velhos móveis, algodão, paina, cola (elementos estranhos) e os elementos contitutivos pertinentes como tromba, orelhas, presas, olhos.

A conjunção desses elementos, mais característicos de uma bricolagem, faz com que esta montagem heteróclita defina-se e passe a ter existência real, dentro do "imaginário" da arte. Assim como elefante, entidade real, pode ser assumido como uma montagem, também a linguagem começa a se servir de elementos díspares, como a utilização do prosaico e a manutenção daquilo quê é tradicional na lírica.

Outro fator, surgido a partir da heterogeneidade, e que permite a aproximação entre "O elefante" e o questionamento da linguagem poética é justamente a capacidade de construir-se um objeto através de elementos heterogêneos, que operam em dois níveis, unindo o real a suas propostas imagéticas.

Como se vê por este fragmento, o poema de Carlos Drummond de Andrade opera pela utilização de elementos mínimos (os níveis estranhos) para a construção do seu objeto, como a linguagem que procura aproximar realidades estranhas ou opostas para gerar sua significação.

Observa-se que à medida que a heterogeneidade vai se instaurando na construção do elefante, vemos que desaparece gradativamente a figura do "eu", como se doasse vida própria à sua criação, permitindo-lhe que se fosse auto-construindo. Há, ainda, nesse apagamento do "eu" um fator importante a ser observado, ou seja, à medida que se conscientiza da pureza do objeto elaborado, o criador passa a questionar-se e a questionar aquilo que é por ele produzido. As partes pertinentes do elefante e, por isso mesmo mais características de sua estrutura, como também o são os comportamentos característicos da poesia, que parecem não ser permissíveis à popularização que acabam por alcançar não se mostram, de forma alguma, passíveis de corrupção ou maculação pelo contato e utilização de materiais menos "nobres". O cantor, de maneira velada, mas peremptória, acaba por imprecar contra o fato da "massificação" da poesia, assim como o objeto do seu fazer tende a se conspurcar em contato com a massa. Esta reflexão fundamenta-se nos versos transcritos a seguir:

> Mas há também as presas,
> dessa matéria pura
> que não sei figurar.
> Tão alva essa riqueza
> a espojar-se nos circos,
> sem perda ou corrupção. (p. 168)

A medida que a entidade vai se assumindo como ser auto-determinado, o processo elaborador vai se tornando mais complexo e demonstrando a inabilidade do cantor em agir como criador. Os poucos recursos aludidos no início do poema, volta a se propor quando o poema atinge a construção das partes mais distintivas do seu "constructo", como é o caso das presas. Estas constituem-se de material inatingível pelo construtor, remetendo-o à busca de meios que a recuperem, sem, entretanto, atingir-lhe a essência, pois o que é visível dela é apenas a parte cristalizada. No entanto, sua figuração exige do poema a "desvelação" dos meios e essa ação só será possível quando o processo de desautomatização permitir que os signos constitutivos do discurso também se revelem puros, portadores de valores primordiais.

Assim, a figuração atingirá as possibilidades de "dessimbolização" cultural dos processos significativos, revelando-se, então, não como elementos ficcionais e falsos, mas como imagens que tomam as "realia" para elaborar suas mensagens, gerando correlações entre suas imagens e o universo factual ou empírico.

A tomada do termo "circo" revela certa desconfiança no poder da palavra poética, quando esta entra em contato com o mundo real, em razão da possibilidade de sua modificação ("corrupção") ao contato com realidades menos "escolarizadas". O termo em questão, "circo", apresenta valores imagéticos que nos remetem àquilo que é popular e colocado sob o domínio de vasta gama de apreciadores, incapazes, muitas ve-

zes, de compreender-lhe perfeitamente o significado, ou seja, são incapazes de fruí-lo corretamente.

O questionamento, entretanto, é desacreditado quando o poema retoma o objeto e constata que há nele um elemento que é incapaz de ser modificado ("sem perda ou corrupção"), pois deverá manter-se inalterado, apesar de sua participação em um mundo que transforma as coisas e lhes confere um ar de banalidade. Assim, a popularização conferida pelo signo "circo", associada ao verbo "espojar-se" não se revela como uma destruição do elemento ("sem perda") e também não é uma decadência ("corrupção"). Na realidade sua associação revela a institucionalização do caráter lúdico e mítico de um universo no qual os limites entre a realidade e a ficção ou a função imagética são razoavelmente diluídos.

A partir desses elementos, constatados no penúltimo fragmento da primeira estrofe, pode-se observar que o conceito de poesia, assumido no poema, neste primeiro momento é algo extremamente auto-suficiente, e não permite que sua linguagem sofra qualquer modificação, mesmo quando atinge os limites de uma popularização que poderia fazê-la perder seus níveis significativos. Ou seja, apesar de atingir um patamar no qual a linguagem poderia perder seu valor, a função Poética, que guarda a palavra primordial, mantém as "significâncias" de seu constructo.

Os cinco últimos versos desta estrofe colocam em evidência os olhos do elefante, quando tal elemento parece sintetizar todo o aparato de uma correlação mais objetiva en

tre a realidade e as imagens da linguagem poética. Em razão de subordinar o ato de ver a realidade, figurada no trecho pelo lexema "olhos", o fragmento propõe o diálogo entre uma arte pura, por isso mesmo "permanente" e a arte humanizada, "fluida" e mutável, apesar de manter-se alheia a toda e qualquer transformação que possa ocorrer com sua conjunção com o mundo no qual as realidades humanas estão em constante mutação. A mutabilidade das instituições humanas faz com que a realidade transmitida pelo poeta e sua própria linguagem sejam engajadas num processo de procura de uma palavra poética que se mantenha livre dos esquematismos oriundos da cristalização das significações do signo poético.

O aspecto sensorial representado pelo termo olho condiciona o receptor a assumir a palavra poética como um componente do registro das realidades presentes. Entretanto, o mesmo, apoiado nos comportamentos anteriores deste segmento, alude à realidade poética no tempo da crise, ou seja, a realidade circunstancial que deverá servir de "inspiração" ao poeta moderno, num momento em que todos os seus temas dominantes e "queridos" já foram assumidos por outros mecanismos de comunicação.

Este primeiro fragmento torna a construção do elefante como um pretexto para construir uma teoria poética que não acredita na morte da poesia, mas em sua reorganização. O que faz do aproveitamento de todas as possibilidades de construção da linguagem, mesmo quando essa linguagem se apresenta estereotipada pelo uso que o homem urbano moderno faz

dela, um dos componentes para a transformação daquilo que é cristalizado em imagens geradoras de símbolos. Símbolos estes carregados de valores míticos e formadores de novas metáforas.

Os elementos heterogêneos que compõem o elefante como correlativo objetivo do mundo, são poucos e pobres (poucos recursos), mas se adaptam com precisão às necessidades de um ato de "cantar" que não mais acredita em suas próprias potencialidades. Assim, a incapacidade de figurar a matéria pura, a "não perda" e "não corrupção" revela-se como elemento paradoxal, que se afirma e nega constantemente, revelando a angústia para se construir um "canto" que seja capaz de "acordar os homens e adormecer as crianças".

O segundo segmento do poema abre-se com uma expressão típica da função conativa ou apelativa, invocando o leitor a observar o resultado de seu "constructo", mas também já revelando a fragilidade do objeto que resulta de seu ofício, como já nos havia alertado da fragilidade e insuficiência de seus recursos na estrofe inicial. Aqui, poucos recursos e pobre elefante assumem um valor imagético que os aproxima. Essa aproximação permite a demonstração cabal de que o resultado de uma ação tão pouco rica só poderia gerar uma estrutura pobre e instável, capaz de representar tão-somente a impotência de algo que se pretende grandioso. No entanto, essa grandiosidade é completamente incapaz de arrostar os problemas do quotidiano, em razão mesmo de sua fragilidade.

O caráter quase bíblico assumido pelo primeiro verso da estrofe, aproxima o poema de uma quase parábola, de cunho popular, que evidencia ainda mais a fragilidade da construção. A fragilidade é evocada pela possibilidade de releitura da passagem bíblica ("Ecce homo"), na qual Cristo é apresentado aos judeus, incapacitado de agir, por Pôncio Pilatos. Aqui, a expressão "Eis meu pobre elefante" adquire a mesma função, como que preparando, tanto o leitor quanto o objeto, para enfrentar um mundo no qual apenas os fatos tangíveis são admitidos, ou seja, o elefante prepara-se para sua provação em confronto com o mundo dos homens.

A instabilidade e fragilidade do elefante decorrem de sua carência de humanidade, como se caracteriza pelas expressões "pronto para sair / à procura de amigos / num mundo enfastiado / que já não crê nos bichos / e duvida das coisas". Como é possível observar, a pobreza do elefante não decorre apenas dos parcos recursos de criação de seu elaborador, mas da situação da sociedade na qual se gera o poema e seu simulacro, perdedora dos parâmetros da criatividade e poeticidade do mundo. Nada mais resta à poesia, num mundo despoetizado, a não ser continuar na busca de fatos que se façam poéticos e que despertem a humanidade (= poeticidade) esquecida pelos homens.

Novamente outra expressão conativa abre outro período e nos revela que os topói da poética clássica - flores de pano, nuvens, alusões - não encontram mais espaço no mundo observado pelo poeta, pois a Poeticidade deixou o espaço

da Arte. Certamente esse desânimo que atinge o cantor e sua criaçao é resultante de uma visão mais crítica da vida. Essa visão que exige que novos "topói" surjam e sejam transformados em elementos geradores de poesia, ainda que esta se caracterize como uma estrutura instável e frágil. Neste sentido, o poema remete-nos à estrofe inicial, na qual surgem os elementos característicos da nova realidade poética - os restos da civilização urbana, massificadora e alienante.

Outra vez a consciência da fragilidade e do aparato externo surgem no poema. Apesar da aquisição de vida própria, expressa através de verbos ativos, a estrutura oriunda da elaboração é frágil, sujeita a transformações, porque não encontra, na realidade que a cerca, elementos que lhe permitam apresentar uma estabilidade que torne o elemento gerado duradouro e sempiterno.

A expressão pele costurada, associada ao sintagma de pano, gera uma imagem perturbadora, característica da desintegração dos lugares comuns da poesia considerada Clássica. Considerando-se que vemos o objeto elefante como metáfora da Poesia, a "pele", ou seja, sua aparência, ainda mantém determinadas características da poesia clássica, apenas seu conteúdo transformou-se e passou a ser organizado através de elementos heterogêneos que marcarão a poesia moderna. Novamente nos sentimos remetidos para um cotejo entre o que caracteriza a poesia chamada clássica e os comportamentos desta nova poesia, questionadora da vida empírica dos homens e de seu próprio fazer, ou seja, uma poesia a que chamaremos

de "metalingüística", no sentido de esmiuçar e re-velar seu próprio aparato "constructor".

A proposição do sintagma "pele costurada" evidencia ainda um aspecto característico da nova poesia, ou seja, é a representação de uma metáfora construída a partir de valores ou situações que se colocam como um vasto campo de possibilidades de "bricolagens", que se compõem como um universo heterogêneo, próprio de um sistema modelizante secundário, no qual os "mitemas" de uma língua natural "modelizada" direcionam o texto para significâncias inusitadas. Neste sentido, aproveitamos a proposição da Profª. Iumna, com relação ao valor da expressão "pele costurada", relacionada ao que ela denomina de "sintaxe da cola":

> "A fragilidade expressa em "pele costurada", também relativa ao processo sintático (= sintaxe da "cola", do conjunto anterior), pode ser atestada ainda nos sintagmas "flores de pano", e "nuvens" - elementos de ligação entre a imagem poética (poema) e o "mundo mais poético" (objetivo do poema) - bem como no sintagma "alusões", que indica a utilização do dado referencial como elemento constituinte do sistema poético.
>
> "A construção do discurso é isomórfica às tensões que percorrem a reflexão metalingüística: as explicações são engatadas por conectivos subordinantes, predominando, portanto, as construções subordinadas. Ao predomínio da hipotaxe contrapõem-se os cortes rítmicos violentos que seccionam os sintagmas e criam "enjambements" inusitados. O discurso se desenvolve numa forte tensão entre a abertura à comunicação (explicações subordinantes) e o fechamento poético (rupturas rítmico-espaciais), rompendo-se o paralelismo fono-semântico próprio das construções lógico-discursivas."[12]

O aproveitamento do discurso crítico de Iumna Maria Simon serve-nos no sentido de observarmos que, apesar da

12 - SIMON, Iumna Maria - Drummond: a poética do risco. S. Paulo, Atica, 1978. p. 79.

semelhança de sentido, a leitura presente procura estabelecer os nexos entre um padrão de língua natural, subordinada aos comportamentos puramente morfo-sintáticos, e um sistema modalizante secundário, que procura tornar objetivas as correlações com o mundo real.

Assim, o universo que permeia a realidade e a imagem povoa-se de dados míticos que reforçam a angústia presente no poema ao perceber-se que a linguagem não mais constrói uma estrutura estável, sem passagens bruscas de um nível a outro, mas permite tão-somente a criação de um universo no qual as imagens apenas se alinhavam sem permitir a "soldagem" definitiva.

O elemento apositivo a imagem "flores de pano e nuvens" assume um tom disfórico, por meio do qual o poema investiga a realidade que o circunda, fazendo com que o verbo "reagrupa" assuma uma função de falso presente, evidenciando a confrontação entre o "mundo mais poético" e a "pele costuturada", que por sua estrutura cultural representa algo que já fora íntegro e agora torna-se uma "bricolagem". O poema abre-se mais uma vez para o questionamento do seu fazer, expondo duas realidades artísticas pertencentes a momentos distintos.

O terceiro segmento põe em evidência a busca da poesia realizada pelo elefante que, depois de adquirir "vivência" própria, doa-se à visão de todos os homens, apesar de incapaz de provocar qualquer reação daqueles a quem pretende instigar. A continuação da idéia de fragilidade, ex-

pressa em todos os segmentos estróficos anteriores continua presente neste momento, entretanto agora assume um valor mais humorístico, em razão de submeter-se ao mundo, nem que seja apenas para ser motivo de riso. A insensibilidade presente na segunda estrofe, atestada pelo sintagma "**um mundo enfastiado / que já não crê nos bichos / e duvida das coisas**", reforça-se aqui em razão do caráter solitário que assume o elefante, pois o mesmo "**Vai (...) / pela rua povoada, / mas não o querem ver / nem mesmo para rir**".

Entretanto, o momento não é mais para o **poema-blague**, apesar do desejo do mesmo em fazer-se sentir ou ser apenas observado pelos homens no quotidiano. Ocorre neste momento um rompimento com os comportamentos que se tornaram como que marcos de uma modernidade destruidora e desagregadora dos velhos mitos, comportamentos esses que marcaram a primeira geração ou fase do Modernismo Brasileiro.

O lexema **sozinho** encarna com precisão a idéia de que a criação do poeta é um elemento solitário e, por razão de seu prosaísmo, não consegue, sequer, provocar qualquer reação aos transeuntes, pois estes perderam o sentido da criticidade, aceitando sem questionarou se estranhar toda e qualquer manifestação que rompa com os parâmetros da normalidade. Portanto, neste momento, a idéia de **sozinho** demonstra que o ato de "cantar" é tão-somente um exercício solitário contra forças inerciais que procuram manter a estrutura tradicional. No entanto, o "canto" moderno caracteriza-se como uma ruptura quer com o **status quo**, tornando-se uma poética

participante, quer com a tradição, organizando-se então como ruptura e tradição.

O aspecto da ruptura na obra artística moderna caracteriza-se como um processo constante de corrosão, do qual a expressão **cauda que ameaça / deixá-lo ir sozinho** atesta o procedimento gradativo de desestruturação e desligamento com um mundo mais **poético.** A corrosão que ataca o **constructo** é a mesma que fere a linguagem poética, fazendo com que tanto um como o outro preservem apenas sua essência, e elimine elementos que sejam supérfluos ou pouco perceptíveis.

Nota-se aqui que a terceira estrofe cinde-se em três segmentos marcantes, recuperadores de um procedimento de confecção que desnuda o ato de "poetar".

Um primeiro momento que vai do primeiro verso da estrofe até seu sexto verso, no qual vemos predominar um comportamento bem próximo daquele utilizado por Oswald de Andrade na primeira fase de nosso Modernismo. Um poema de corrosão dos comportamentos "sérios", que tende à desagregação da chamada palavra poética: pois, como já se colocou anteriormente, o procedimento da "**cauda que ameaça / deixá-lo ir sozinho**" chama nossa atenção para o fato da desarticulação do texto moderno com relação àqueles que se marcam por uma preocupação bastante grande com o aspecto formal ou com a ordenação do poema dentro das regras clássicas da poética.

Após a leitura desses seis versos iniciais percebe-se que o processo de ruptura está colocado de forma bas-

tante explícita, pois a associação do sintagma "(...) pela rua povoada, / mas não o querem ver / nem mesmo para rir / da cauda que ameaça / deixá-lo ir sozinho." evidencia a situação de anulação do procedimento poético.

O segundo segmento inicia-se com o verso "É todo graça, (...)", no qual a expressão "graça" assume um valor ambíguo, em razão de a podermos decodificar como elemento que provoca deliberadamente o riso ou a galhofa. Tal interpretação é autorizada pelos versos do primeiro segmento, principalmente pela relação conjuntiva de "rir" e "graça", que se mostram como comportamentos que se integram e completam.

O tom predominante nos versos seguintes permite interpretar o sintagma "É todo graça" como o equivalente de elegância, mas tal postura parece não coadunar com os elementos que se lhe seguem ("pernas não o ajudem" e "ventre balofo") e lhe demonstram o prosaísmo e sua instabilidade.

Ora, tendo em vista que o cantor trabalha tão-somente conceitos e que procura torná-los concretos através do processo de corrosão, que destrói as camadas estratificadas dos signos, é coerente objetar contra a negação da interpretação da "graça" como "elegância", pois ambos os signos são mais conceituais do que concreções do mundo: assim, poder-se-á interpretar tais signos como possibilidades primitivas de "beleza" do verso, saturadas agora não de cristalizações populares mas de valores que se abrem para uma extensa possibilidade de significâncias.

Neste momento podemos ver que a poesia do momento é elaborada a partir daqueles elementos que normalmente foram negados como poéticos em outros segmentos ou momentos literários, mas que assumem um valor típico para um criticidade com relação a esse mesmo fazer poético. Apesar de "as pernas não o ajudarem" e "seu ventre balofo / se arrisque a desabar / ao mais leve empurrão (...)", tais elementos demonstram a execução de uma poesia forjada sobre estruturas instáveis e com excesso de matéria (palavras) que tendem à desagregação ao sofrerem o mais leve questionamento ("empurrão"), a mesma não se submete ao processo desagregador que mantêm a palavra comunicativa em constante descrédito.

Assim, observar-se que a Poesia Moderna vai se caracterizar pelo emprego ilimitado de palavras (entenda-se no poema ilimitado mais como a aceitação de todas as palavras da língua como poéticas do que simplesmente "grande quantidade"), que propicia o "inchamento" (ventre balofo) do poema gerando zonas de sentido (imagens criadas pelo poeta) e regiões de vazio (grau zero de escritura), que podem comprometer o funcionamento da própria estrutura do verso. Entretanto, essa mesma estrutura mantêm uma relação de conjunção de seus elementos que continua elegante, mesmo com a utilização daquilo que é prosaico e que poderia tornar inviável o poema, ou ainda, fazê-lo motivo do riso que não ocorre no primeiro segmento desta estrofe.

É justamente esta elegância, agora declarada no verso, que é ignorada na fugacidade do momento, que o ter-

ceiro segmento passa a abordar. A elegância, disfarçada no bloco anterior, mostra-se totalmente, não no sentido de desvelar-se, mas "re-velando-se", ou seja, no intuito de demonstrar-se clara, a imagem acaba tornando-se duplamente complexa e com isso atinge um obscurecimento do discurso lírico - não há na cidade / alma que se disponha / a recolher em si/ (...) a fugitiva imagem - que provoca o fruidor para desatar-lhe os nexos, deixando-o com a sensação de não ter atingido seus objetivos, em função das imagens ou das significações geradas serem tão-somente suas, particulares.

A alternância entre as imagens e o uso de uma linguagem que remete para além de si própria, coloca em evidência o fato de que as imagens poéticas tornaram-se extremamente fugazes (a fugitiva imagem) ao associarem-se ao substrato de uma linguagem pouco clássica (o passo desastrado), mas que continua pretendendo-se poética e lírica, no sentido de buscar o mundo dos homens para "cantar", refleti-lo e refletir-se nele.

É este buscar de motivos que marca a quarta estrofe e estabelece uma confrontação entre o que se pode cantar agora e o que se cantava em momentos anteriores. A estrofe assume uma força telúrico-patética que se propõe como elemento de ligação entre o poeta, sua obra e a realidade circundante apesar da pretensão de fazer com que a mesma "re-vele" as condições de sua criação. Não é mais a imaginação que propõe elementos ao fazer poético, mas as situações sensíveis e quotidianas. Esse comportamento é atestado pelo verso famin-

to de seres e situações patéticas. O "pathos" que se desenvolve rompe com os esquematismos tradicionais da Lírica, não no sentido de ignorar as emoções que marcam a realidade humana e poética, mas naquele de conscientizar-se de que os temas são outros. Os elementos clássicos da Lírica continuam presentes no novo fazer poético; entretanto, agora se apresentam de forma mais obscurecida (re-velados), apesar de aparentemente se tornarem mais "visíveis", porque se ligam à realidade do homem, são "luzes que não cegam e / brilham através / dos troncos mais espessos.

A aparente contradição ou paradoxo, estabelecido entre luzes que não cegam e brilham através dos troncos mais espessos, corrobora a idéia de "re-velação" dos temas e do comportamento elaborador da Poesia Moderna. Do ponto de vista da "narratividade" do poema, vê-se que a transformação ocorrida questiona aqueles comportamentos que crêem que a palavra grandiloqüente seja o elemento construtor da Poesia. No entanto, a força assumida por esta nova linguagem liga-se a um comportamento mais moderador, quase um recolhimento capaz de buscar nas estruturas mais estratificadas o elemento que permita à Palavra tornar-se significativa, "expelindo" sua força interior como as luzes que "brilham através / dos troncos mais espessos."

Os elementos que caracterizam as situações patéticas, colocados como elementos apositivos ao "pathos" - encontros ao luar / no mais profundo oceano, / sob a raiz das árvores / ou no seio das conchas - revelam o aspecto do imagi-

nativo na poesia, que em determinado momento utilizou-se dos elementos telúricos (luar, oceano) como circunstâncias capazes de exprimir as sensações humanas, estabelecendo correlações que, muitas vezes, fogem à logicidade. No entanto, tais elementos demonstram a internalização que o processo criativo do poético vai assumindo ao longo do tempo; pois as situações patéticas expressas referem-se, constantemente, a elementos interiorizados, como o atestam os lexemas "oceano", seio e sob as raízes.

O conceito de interiorização torna-se mais marcante quando o lexema é circunstanciado pelo advérbio intensificador "mais" e predicado pelo sintagma "profundo", tais elementos carreiam para o texto todo um universo mítico, no qual o signo "oceano", além de aprofundamento carrega os semas de origem e primordial, sendo que o último pode, sob certa circunstância, também ser associado ao elemento inicial do poema, ou seja, o elefante, que possui a essência daquilo que, mesmo ausente, também demonstra sua presença, como o lexema "Rosa", do título da coletânea de poemas.

Todos os aspectos tornaram-se motivos para o "canto", sejam eles quais forem, desde as situações patéticas até o enlevo do "canto romântico" - "encontros ao luar / no mais profundo oceano / sob a raiz das árvores / ou no seio das conchas". é aí que se encontra a graça ou elegância do novo "canto", pois a poesia - O passo desastrado - encontra-se em todos os momentos e realidades da vida humana, até nos campos de batalha ou nos locais mais desavisados, os

quais nunca foram tomados como elementos literários. Cabe ao poeta descobri-los justamente naquilo que não é considerado lírico, mas que, por trás de toda a visão caótica gerada pelo mundo moderno subjaz nas pequenas coisas ("plantas") que o mundo é incapaz de destruir ("campo de batalha").

A proposta do rompimento com uma tradição que se espelha no que já foi instituido declara-se com os versos

> "à procura de sítios,
> segredos, episódios
> não contados em livro,
> de que apenas o vento,
> as folhas, a formiga
> reconhecem o talhe,
> mas que os homens ignoram,
> pois só ousam mostrar-se
> sob a paz das cortinas
> à pálpebra cerrada."
> (p. 168)

pois há neles o sentido de busca de algo que não se apresenta de forma precisa. No entanto, a busca engloba toda a realidade e universo humanos, procurando não mais repetir aquilo que já foi realizado, conforme atesta o verso "não contados em livro", numa alusão clara de que poesia não é história, mas que pode tornar-se história, mesmo quando se revele como um "continuun imagético, que apenas as forças encaradas como primitivas são capazes de captar.

A angústia do poeta revela-se através de sua consciência da incapacidade de comunicar-se com os seres humanos, pois estes não reconhecem o aspecto póetico de seu canto, admitindo-o apenas naqueles momentos nos quais a logicidade é negada, como quando o poema coloca a expressão "sob a paz das cortinas/à pálpebra cerrada".

O Lírico é a poesia do recolhimento, da "degustação" silenciosa, oculta e interiorizada, em oposição a uma outra lírica, mais próxima do épico, que seria capaz de reconstruir a História e estaria fixada nos livros. Os quatro versos finais da estrofe colocam-se justamente como o embate entre a lírica tonitroante, típica de um poeta condoreiro, e a lírica do homem moderno, do individualismo e do recolhimento do ser. A nova poesia não tende a negar os valores do homem, mas a reconsiderá-los a partir da visão mais sensível, que dá aos animais e às forças telúricas a possibilidade de senti-la e se nega ao homem, em razão deste estar mais preocupado com as sensações materiais de sua existência.

No sentido de entidade recuperadora dos valores humanos que a linguagem comporta, percebemos que a proposta da poesia é marcadamente a de uma poesia participante, que tende trazer aos homens aqueles suaves e belos mitos de sua existência primeva, que o prosaísmo do dia a dia fez esquecer e restabelecer a força mítica da palavra ao nomear aquilo que nos parece inominável.

A quinta estrofe aponta o fazer poético como um constante "ir e vir", ou seja, há sempre um retorno ao ponto de partida, mesmo que esse retorno não se apresente mais com valores idênticos aos do início - "E já tarde da noite/volta o meu elefante,/mas volta fatigado,/ as patas vacilantes/ se desmancham no pó.". Vê-se, por esses versos, que nem mesmo a busca do elemento quotidiano é capaz de fazer com que a nova poesia torne-se restabelecedora dos mitos perdidos. a

linguagem já não é mais útil para transmitir o que se deseja, pois os elementos necessários ao "canto" não se encontram mais entre os homens.

O descrédito pelo poder da palavra, por sua capacidade de representação torna-se patente em razão do desmantelar-se de todo o artifício utilizado para reconquistar o poder "cultual" do signo e da arte. Todo o cabedal de comportamentos e conhecimentos utilizados pelo poeta não foram suficientes para reconquistar o espaço perdido pela palavra, a estrutura feita de sonho e de instabilidade desfaz-se e destrói a possibilidade mítica de recuperar-se o que se havia perdido - "A cola se dissolve / e todo o seu conteúdo / de perdão, de caricia, / de pluma, de algodão, / jorra sobre o tapete, qual mito desmontado". O mito desmontado não permite que reste nenhuma esperança, no entanto o poeta persiste em crer e essa crença no devir irá levá-lo a recomeçar a busca e refazer todos os procedimentos para que possa reconquistar a possibilidade de falar e ser ouvido.

O "mito desmontado" alicerça o componente da angústia no poema, pois é ele que faz com que os comportamentos redundem vãos na linguagem. É este "mito desmontado" que nega o caráter poético à linguagem, pois ao tornar o que é culto em algo compreensível e justificável, o poeta desfaz o comportamento patético que origina o próprio proceder ou o ato construtor do poema.

O verso final do poema - "Amanhã recomeço" - propõe aquilo a que chamamos de crença no devir, pois o poeta

crê simplesmente porque é necessário, e isso faz com que reste alguma esperança ao poeta no sentido de recuperar "um mundo mais poético / onde o amor reagrupa / as formas naturais". É neste nível que o poeta recupera o nível mítico de uma linguagem que, apesar de mostrar-se banalizada pelo seu uso corrente, ainda reserva um certo resquício de naturalidade, que pode ser recuperada e "remitificada" pelo emprego poético que se lhe dê.

J. Cohen comenta em sua "Théorie de la figure" que a linguagem, em sua estrutura profunda não aceita o princípio da contradição. Assim veríamos que o "ser" da poesia não pode ser explicado racionalmente, pois o mesmo fundamenta-se no princípio negado. O poema "O elefante" coloca em destaque a idéia de que o universo poético realiza-se pela possibilidade de afirmar-se negando, que é o que ocorre com o mesmo.

Através do processo do "estranhamento" o poema propõe a realização de uma poesia que seja o resultado do embate do mundo histórico com o mundo idealizado pelo cantor desse mesmo mundo. Assim o poema analisado procura encontrar o ponto de equilíbrio entre a chamada participatividade drummondiana e a reflexão sobre o ato de fazer poesia. Para isso monta-se uma enorme alegoria, através da qual os processos comunicativos apresentados nunca podem ser interpretados como um simples procedimento no qual o homem atribua um significado específico e explícito para um determinado signo.

No poema moderno, que analisa a crise da poesia, do ponto de vista da função assumida pela palavra e pelos seus signos, estes nunca serão simples denotadores de realidades vislumbradas pelo poeta, mas comportamentos complexos nos quais vai se deixando, gradativamente, o nível das significações convencionadas para estabelecer o padrão do simbólico.

Em "O elefante", em momento algum podemos afirmar que os signos utilizados na elaboração do poema sejam passíveis de interpretação puramente referencial. O complexo tecido de relações e evocações que poema propõe remete o fruidor a uma realidade supra-segmental na qual os signos tendem a se agrupar em conjuntos isomórficos. Estes se revelam como macro-signos, para os quais é necessária a constante busca de significações, que extrapolam o texto propriamente dito e revertem-se em símbolos que fazem os receptores utilizar todo o potencial imagético que a estrutura lingüística comporta em situação de palavra contextualizada em determinado foco e em dado quadro. Neste sentido tem primordial importância a visão da função Poética, não como um mecanismo arbitrário no qual o paradigma e o sintagma se projetam um sobre o outro, mas como processo em que, a partir das possibilidades paradigmáticas de um determinado termo ou estrutura linguístia, projeta-se a necessidade de solidariedade entre as partes.

Com isso ocorre a projeção do eixo da seleção sobre o eixo da combinação, que é a tese básica adotada por

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
949/94

Jakobson, como estatuto da função Poética.

Na História das Artes, as funções têm-se hierarquizado das mais diferentes formas, tendo sempre como dominante a Função Poética. Neste sentido é necessário que se reconheça, como o Grupo π, que a linguagem poética é "um discurso duplo que projeta as suas articulações simultaneamente dois planos - no da expressão e no do conteúdo - (...)".

Ao tomarmos a linguagem como fundamento, poderíamos partir da idéia básica da estrutura lingüística proposta por Ferdinand de Saussure, ou seja, a aproximação entre Langue e de Parole. Aparentemente ambas permitem uma primeira distinção, que é aquela em que se coloca o fato literário como uma produção individualizada, exatamente como Saussure refletiu a respeito da fala e que pode ser desdobrada em comportamentos particulares que levam a níveis denominados por A. J. Greimas como isotópicos.

De fato, a arte poética é o emprego personalizado das regras e dos signos de uma dada língua natural, mas, ao tomá-la como uma linguagem complexa, sistema secundário de significação no dizer de Roland Barthes e outros teóricos do estruturalismo, passamos a perceber que o emprego do conceito saussuriano pode permitir uma distinção apriorística, mas não totalmente exata, pois o texto literário e o artístico caracterizam-se por apresentar significâncias, conforme é definido por Julia Kristeva[13], que não se prendem ao sim-

13 - O conceito de significâncias, tomado a Júlia Kristeva, é utilizado aqui no sentido de um processo de significação que adota todas as possibilidades semânticas de

ples processo denotativo suposto pelo pensador suíço, ao tratar da linguagem enquanto entidade natural.

A linguagem poética, não se prende tão-somente à ordem racional da linguagem natural, se assim fosse os conceitos veiculados pelo texto poético prender-se-iam apenas a noções de cunho dicionarizado, não permitindo o surgimento do chamado processo de "estranhamento", que pode ser visto como um complexo relacionamento onde o sentido "próprio" é assumido como termo "impróprio".

Entretanto, é só a partir do processo conjuntivo da langue, parole e significâncias, em que o ser poético repousa, que é possível caracterizar esse comportamento, pois partir do momento em que o texto passa a remeter-nos do seu interior para o exterior, para o mundo cultural que os signos apontam e vice-versa, num verdadeiro movimento centrífugo e centrípeto, que ocorre o surgimento das coordenadas básicas que levam ao estabelecimento de imagens, que nada mais são do que os signos de uma linguagem elaborada.

Assim vemos o Poético abandonar, gradativamente, o conceito lingüístico da teoria saussuriana para penetrar no âmbito de processos semióticos que comportam elementos que nos fazem abandonar as simples referências ao mundo empírico, para gerar uma realidade particular e marcada temporal

---

13 - (continuação) - um signo ou de um conjunto de signos, para fazer surgir um macro-signo complexo, pleno de valores isotópicos. Assim, para nós, o emprego do termo "significâncias" prende ao emprego ambivalente dos signos da linguagem natural em uma linguagem altamente artificial.

mente, mas que é eterna, dentro dos preceitos culturais e míticos que a palavra primordial assume no universo comunicativo.

No poema drummondiano analisado vemos surgir uma linguagem que é, a um mesmo tempo, racional e mítica. Ela é racional enquanto produção de um dado momento histórico, que se utiliza dos comportamentos cristalizados da linguagem coloquial para gerar seus significados básicos, que permitem a compreensão apriorística do texto. Em um processo mais profundo e complexo, a linguagem do poema remete-se ao nível mítico, por que se utiliza de todas as significações já cristalizadas e dicionarizadas dos signos e passa a "corroê--las". Isso faz com que surja um macro-signo, que abrange todo o poema, transformando-o em verdadeiro símbolo que dirige suas significações, juntamente com seus receptores para uma realidade que já não é mais aquela proposta pelos signos em condição natural.

Prosseguindo nesta linha de pensamento veríamos que as unidades significativas do texto literário ultrapassam os limites do sígnico, enquanto processos associativos de componentes mínimos. O sistema binário da significação, fundamentado nos conceitos de marcado e não-marcado da teoria de Roman Jakobson é pouco funcional a partir da visão que se pretende abrangenta, ou seja, a de que o texto literário assume no contexto semântico valores explícitos e marcados pelos valores lingüísticos de um determinado momento histórico.

Assim visto, o Poema ultrapassa os limites institucionais da lingüística, por estabelecer quotas extremamente grandes de ambigüidade, tornando o processo de significação do macro-signo em um sistema de elaboração de estruturas mais complexas e geradoras de significação a partir do nível no qual ocorre momentos de silêncios do texto, tornando a ausência de signos em signos extremamente representativos.

É justamente a partir do momento que desencadeia um processo complexo de semeiose, no qual todo o manifestar-se de significação "natural" transforma-se numa associação de valores significantes ad infinitum que o texto verdadeiramente artístico abandona o nível das puras referências ao mundo factual para transforma-se em ficção ou, mais precisamente, em constructo. Os signos lingüísticos envolvidos no processo semântico do poema abandonam as sinonímias para, a partir da aproximação do inusitado, chamar a atenção para as ligações subjacentes ao texto e exigir a correlação do universo sígnico com o universo cultural e histórico, que permeia todo o texto literário.

Este processo, que Victor Chklovski chama de processo de estranhamento, por associar elementos disjuntos ou disjuntores no processo de significação, faz com que a mensagem se complexifique, trazendo ao texto um certo grau de entropia ou ambigüidade. Em lugar de gerar um nível zero ou negativo de significação, restaura o poder demiúrgico da palavra e a faz ultrapassar os valores cristalizados, dando um valor sígnico aos macro-signos do texto poético que os torna

evocadores daquilo que o poeta apresenta como sua mensagem.

Ora, se o texto torna-se capaz de orientar os seus signos para um universo mais concreto, pode-se dizer que o signo poético passa a desempenhar um papel informativo mais enfático e mais profundo, pois não são apenas visões do poeta, que são veiculados num texto.

Neste sentido último, quando se pensa em uma simbiose perfeita entre a fala do poeta e a fala de seus fruidores, é importante observar o que colocam os críticos da Escola de Konstanza.

A visão da Poesia Moderna, principalmente na Lírica, dentro da postura da Escola de Konstanza, revela-se como a união da katharsis com a aesthesis, em razão do poeta coloca-se como um criador e fruidor de sua própria obra. Neste sentido, pode se tomar a relação inversa, ou seja, a situação na qual o fruidor passa a agir como co-autor do texto. Este sistema, que nos permite operar nos dois pólos da obra estética, facilita a possibilidade de penetração popular da obra no sentido crítico e analítico, pois ao tornar universais os signos que seriam do poeta, a Poesia reveste-se de um poder incomensurável de comunicação, fazendo com que o valor sígnico se complexifique e gere um processo semiótico que busca atingir níveis cada vez mais abstratos, os quais, entretanto, são capazes de permitir uma significação mais concreta no sentido de levar o leitor a encarar os dados sígnicos como elementos geradores das significações propostas pelo próprio texto.

Esta postura determina que a linguagem abandone gradativamente a postura cristalizada e cristalizante das significações do mundo factual, pois ao tornar-se necessária a associação de todos os possíveis significados e todas as possíveis conotações, o signo rompe com a semiose denotativa para tornar-se um símbolo que remete a algo e não simplesmente um símbolo de "algo". Ao tornar-se "símbolo para", a palavra poética assume a valorização do processo semiótico conotativo e passa a estabelecer correlações cada vez mais inusitadas, que fazem com que o leitor atente com mais ênfase àquilo que o texto diz.

O poeta, que elabora seu trabalho crítico a respeito do mundo a partir do emprego de um material extremamente mutável, pois está condicionando seus valores às situações contextuais e às variações semânticas históricas, ao mesmo tempo em que é estereotipado, pois as falas ordinariamente apresentadas pelo homem comum colocam o signo de uma forma convencional, que permite variações mínimas de significação. No entanto, conforme pudemos observar durante a leitura crítica do poema "O elefante", a poesia não se faz a partir de significações, mas de significâncias conforme propusemos acima. A poesia, dentro da perspectiva da poética drummondiana, coloca-se como a conjunção do princípio da contradição e da não-contradição, sendo percebida, enquanto elemento gerador de figuras pelo estranhamento que denuncia a violação do princípio racional que norteia a estruturação da frase no eixo sintagmático.

Este poema drummondiano, ao contrário do anterior, inicia um processo de rompimento com as metáforas já cristalizadas, para fazer da ruptura com o procedimento engajado sócio-historicamente, a forma de denotar os fatores que levam a Poesia a uma posição de crise. Esta crise não está somente ligada aos problemas de origem cultural, social ou ideológica, mas fundamentalmente presa à condição da palavra poética que precisa revisar suas significâncias para poder transmitir com mais precisão suas mensagens.

3) "Áporo": metalinguagem poética.

- O Poema:

ÁPORO

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em pais bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata?

em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.
(p. 154)

A Leitura:

O poema em questão apresenta, desde o início, um alto grau de complexidade em função do valor polissêmico que o lexema "áporo" possui. Esse signo designa tanto aspectos matemáticos, entomológicos, retóricos quanto botânicos. No sentido de colocar a idéia de impossibilidade de solução, quase uma quadratura do círculo, apresenta-se logo de início quando se aborda dicionarescamente o título do poema, conforme coloca Décio Pignatari em leitura que faz do poema, em razão dos valores semânticos que o termo assume nas variadas circunstâncias de emprego textual.

A aparente aporia que o texto carrega em si, tende a valorizar o "non-sense" que, a uma leitura menos preocu

pada com os valores semânticos, o texto parece apresentar, pois o objeto-tema é, nos variados segmentos, representados pelas quatro estrofes: o inseto, a angústia, a dúvida e a orquídea.

O texto, perfeitamente estruturado nos conceitos tradicionais de poética, conforme o colocado por Décio Pignatari, é o mais lídimo herdeiro e representante das tradições mallarmaicas, englobando e resolvendo com extrema coerência os cinco valores semânticos que o termo "áporo" comporta em situação de dicionário.

O primeiro segmento ou estrofe do soneto direciona-se precisamente para o emprego semântico do classema "inseto", proposto de maneira bastante eficaz logo nos primeiros versos; o segundo segmento carreia para o texto a idéia de angústia e de dúvida, através da estrutura interrogativa do texto. A terceira estrofe instaura o valor etimológico do termo, através de sua estrutura derivada do grego "a+poros", literalmente sem saída, que reforçada pelo lexema "labirinto" e, enfim, a quarta estrofe abre-se para a acepção em botânica, expressa pelo termo final do poema.

O quinto valor semântico do texto, aquele relacionado ao problema matemático de difícil solução, revela-se como sendo o próprio texto, pois o conjunto, semanticamente elaborado, revela-se hermeticamente fechado, sem qualquer possibilidade apriorística de desvendamento de sua significação, a não ser a partir do momento do debruçar-se sobre o mesmo e proceder a análise de todas suas possibilidades lin-

güístico-poéticas.

Outro aspecto deveras interessante é a perfeita correlação que o poema estabelece com o contexto sócio-político de sua época de elaboração, pois os elementos linguísticos empregados no texto permitem estabelecer referências precisas com o aspecto estrutural de uma sociedade conturbada, aprisionada entre modelos políticos liberais, nos países chamados "aliados", e modelos políticos ditatoriais, as "forças do eixo".

Neste universo, tanto o homem comum quanto o cantor não encontram saídas para sua própria auto-realização, o que faz confirmar os valores etimológicos do título do poema. Em termos nacionais, a mesma situação se repete, pois a ditadura Vargas bloqueia as instituições sócio-políticas do País, promovendo o total fechamento do universo cultural brasileiro, motivado pela censura do regime.

O termo "presto" do verso "Presto se desata" refere-se de forma quase anagramática ao líder do Partido Comunista, Luiz Carlos Prestes, daí "Presto", que é libertado em 1.945. O valor de referência intensifica-se quando se observa os procedimentos comuns à elaboração dos patronímicos na Língua Portuguesa, com a justaposição do sufixo -es a um nome ou prenome, indicando a filiação do nomeado.

As correlações entre o contexto ficcional ou textual e o ambiente histórico repetem-se amiúde, estabelecendo uma teia ou tecitura de correlações que torna o texto duplamente significativo, seja para uma leitura sociológica, seja

aquela de intenções críticas de Poética.

Alternando as posturas sociológicas e de crítica poética, que constituem o cerne ou a espinha dorsal desta proposta de trabalho, vemos que o primeiro verso - "Um inseto cava", evidencia a proposição de um dos semas do termo designador do poema, o "inseto", que carreia para o texto todo o potencial polissêmico do mesmo, apesar de representar um elemento redutor das significações do título.

O complexo semântico que se constrói, relevando a aparente simplicidade, fundamenta-se não no agente, claramente designado, mas na ação que não apresenta o seu destinatário. O verbo "cavar", normalmente tido como transitivo, perde sua transitividade, evidenciando um labor que não encontra retorno, ou seja a ação do agente, do ponto de vista formal, é uma ação vã.

O caráter difuso que o sintagma assume rompe com os valores usuais da significação, evidenciando que o texto não pode ser lido apenas em sua linearidade sintagmática, mas que sua verdadeira "significância" depende exclusivamente de sua interação com o leitor, obrigando-o a tornar-se participante do ato da criação ou recriação.

Neste momento, a leitura puramente referencial determina que se abandone os níveis primários da leitura e apela para os valores mítico-culturais embutidos nos lexemas, o que permite uma primeira isotopia, aquela que evidencia o caráter participante da poesia drummondiana, ou seja, o estabelecimento do nível de correlações entre o contexto

interno e o externo, mais precisamente, entre a história do texto e a história dos homens.

O valor figurativo assumido pelo verbo "cavar", em seu caráter de intransitividade, evidencia o significado de "trabalho", visto como um "labor" que não provoca, em estado real, nenhum efeito, permitindo que o agente se revele apenas como um agente potencial, mas atuando como indivíduo que não possui a capacidade de agir. Assim, o "inseto" é tomado como o indivíduo ou agente que, quer pelas circunstâncias históricas, quer pela própria consciência é incapaz de agir, daí a expressão "sem alarme".

Também, permite-se a conceituação desse "cavar" como a incapacidade ou impossibilidade de poeta utilizar os seus instrumentos de elaboração de Poesia. Ele não consegue fazer com que seu "lavor" rompa as estruturas linguísticas cristalizadas e reelabore um universo simbólico e imagético que possa provocar no receptor as mudanças necessárias para que se torne perceptível a visão do caráter "secundário" que a linguagem literária possui, assim, e só assim a Poesia poderá ocorrer.

O "inseto que perfura a terra" evidencia ainda um processo corrosivo que tende à criação de um núcleo significativo que procura desmantelar os valores ou imagens cristalizadas e recupera os valores primordiais de cada uma para, então, elaborar um novo universo sígnico, no qual "isto" pode ser "aquilo", ou então, o abstrato e o concreto perdem seus valores instituídos e tornam-se elementos equivalentes.

Entende-se, então, que o processo criativo é aquele que rompe com uma logicidade instituída para restituir à palavra seu valor "primitivo" e infantil.

O verso final desta primeira estrofe estabelece nova correlação com o valor etimológico do título do soneto, pois a estrutura sintagmática do mesmo repropõe, iconicamente, o fechamento que o termo "áporo" predica. A utilização do ponto final após o sintagma "sem achar escape" como que fecha concretamente a estruturação semântica da estrofe; o sem saída do título é colocado de forma redundante, pois o sem escape" é reiterado pelo fechamento sintático-semântico, representado pelo emprego do ponto final do verso.

O "enjambement" do terceiro e do quarto versos da estrofe, que atenua os cortes rítmicos dos versos anteriores, esbarra na cesura marcada peremptoriamente pelo ponto final, as cesuras anteriores, representadas por vírgulas, atenuam a intensidade do universo fono-linguístico fechado, permitindo sua possibilidade de abertura, entretanto, as pausas rítmicas no interior da estrofe, indicadas pelas vírgulas, realizam como que um travamento do discurso que leva aos meandros de um labirinto verbal.

O processo corrosivo que se instaura no procedimento do verbo "cavar" não é suficiente para romper com as inquietudes da poesia cristalizada em comportamentos formais, assim a palavra não é suficiente para romper com os esquematismos verbais, nem sequer alterar a face das realidades representadas.

A estrofe seguinte, de número dois, restaura a angústia do aprisionado. A forma interrogativa direta representada por toda a estrofe

> "Que fazer, exausto,
> em país bloqueado,
> enlace de noite,
> raiz e minério?"
> (p. 154)

remete, ainda, a um ser consciente de sua incapacidade ativa, gerando o sentimento de angústia no agente. Entretanto, o agir atribulado da primeira estrofe é substituído por uma aparente lassidão que tolhe os movimentos do agente. Sua exaustão decorre das falácias "libertárias" que o universo sígnico parece apontar. A palavra não mais libertará o agente inicial, pois o circunscreve a dois índices de inelutabilidade, de um lado a exaustão (exausto) e de outro o bloqueio físico (país bloqueado), pois a mesma encontra-se presa a valores pré-estabelecidos que a tornam unissignificante. O país bloqueado não permite o surgimento de novas realidades semânticas, em razão da realidade bloqueada não se encontrar mais a nível de realidade física concreta, mas a nível da mais terrível prisão, a das palavras, que em seu território não permitem a realização do outro enquanto entidade autônoma, mas tão-somente como ser subordinado a normas eficazes que barram a criação.

A noite, tão cara aos representantes da poesia romântica, não se coloca aqui como elemento libertador, mas como elemento de opressão, que se associa aos valores semânticos anteriores da estrofe e refletem o fechamento completo

da possibilidade de criação ou renovação. O emprego do sintagma "enlace de noite", como que desmantela a gama de virtualidades que o processo corrosivo poderia desencadear num universo bloqueado, ou seja, o bloqueio do país deveria permitir e aprimorar outras formas de se falar da realidade de modo a burlar o mesmo bloqueio, entretanto, o "enlace de noite" fecha peremptoriamente o espaço da criação.

O lexema noite, que poderia figurar a possibilidade de subversão da ordem, ao se associar ao lexema enlace, faz este abandonar valor de união para representar tão-somente a idéia de bloqueio total, daí o surgimento da idéia de escuridão e impenetrabilidade total, semas apostos no semantema noite.

O verso final, "raiz e minério" aprofunda o sentido de obscurecimento, em razão de suas existências ocorrerem somente naquilo que está submerso em elementos que o deixam sem saída . A conjunção de dois classemas que direcionam a idéia daquilo que não possui saída, reforçam a significação de inelutabilidade contra a situação, pois, quer o aprofundamento (raiz) quer a impraticabilidade de mudanças (minério), não parecem permitir agente inicial a possibilidade de encontrar saídas para os problemas que ele mesmo se coloca.

O agente encontra-se preso a uma malha fina de "significâncias" que não lhe permite fugir dela, é como que um labirinto construído de significações nas quais o agente "ricocheteia" sem poder atinar para as direções ou fórmulas capazes de o libertar.

O universo lingüístico desta primeira parte do poema estabelece um emaranhado de situações possíveis de signos que não permite ao cantor encontrar saídas para sua angústia ao constatar a impotência da palavra em corroer as estruturas que cercam sua ânsia de produzir Poesia e "criar novas palavras e tornar outras mais belas".

O poema, até o presente momento é feito de ações, de estruturas lingüísticas que parecem não permitir seguer o surgimento de imagens. Todo o aparato lingüístico construido resvala numa aparente referencialidade que acaba por sujeitar o ato da criação a um mero constatar de realidades bloqueadas pela impossibilidade de se tornarem isotópicas e com isso gerar uma linguagem poética capaz de organizar o caos.

As imagens pais bloqueado / enlace de noite: raiz e minério apresentam-se como a alegoria de homens que lutam para atingir novamente a condição de seres humanos, mesmo que para isso seja necessário atuar na ilegalidade, tanto na poesia quanto no trabalho ilícito da resistência. é na noite que se age, encontrando as saídas para problemas aparentemente insolúveis.

Entretanto, é a conjunção do elemento mítico, representado pelo termo pais, com seu predicativo bloqueado, que nos abre a possibilidade de correlação com o elemento social preexistente à realidade sócio-política do Poeta, mais precisamente a ditadura política populista do início da década de 40, no Brasil.

Por outro lado, poder-se-ia interpretar o sintag-

ma como a declaração de angústia do Poeta ao fazer sua Poesia, quando seu universo de mito e de criação acha-se reduzido pela ação da descaracterização do processo comunicativo, que transforma os signos em simbolos de, ou seja, as palavras não remetem mais a nada, mas simplesmente presentificam o objeto designado, ignorando o poder criador e mitificador da palavra poética, enquanto elemento demiúrgico.

Cabe, então, ao poeta buscar novas formas para restaurar o poder mitificador da palavra, mesmo que para isso seja necessária a "escavação" do poema, sua desestruturação enquanto forma de restransmitir a realidade e torne o universo poético semelhante a uma "esponja", na qual as significações ocorrem pelo preenchimento dos vazios criados pelo poder poético da palavra literária.

Os elementos que se seguem, representados pelos versos sete e oito, remetem-se a um período literário no qual a criação ou composição era resultado do recolhimento do Poeta, isolando-se do mundo naquele momento mágico em que as máscaras caem e o poema surge como uma "doação" de uma entidade superior.

Desta visão surge a importância assumida pelas palavras noite, raiz, minério, que se colocam como simbolos de uma realidade que se corporifica a partir de uma postura de ocultamento e mistério. No entanto, esta visão que poderia representar a liberação do ato de "cantar" mostra-se oposta ao conceito moderno de Poesia.

A Poesia moderna coloca-se como o ato de fazer

com que o receptor "recolha-se" em si mesmo para captar as variantes possíveis de significação que o texto lhe abre. Entretanto, com a complexificação da linguagem poética, gerada pela crise da poesia, a palavra entra em conflito com a historicidade e procura romper os esquematismos que perduram na elaboração poética. Esse comportamento faz com que se torne necessário a conjunção de elementos externos (noite) e internos (raiz e minério) para que o mistério da significação possa ocorrer.

Esta interpretação mostra-se bastante produtiva ao permitir uma visão mais perfeita do processo criativo do poeta, que renega a Poesia enquanto pura "doação" ou "psicografia". No entanto, o lexema raiz reintroduz o sentido de escavação, apresentado na primeira estrofe, mas também reforça a idéia de preenchimento de um espaço vazio, resultante de um processo corrosivo, expresso através do inseto cavador. Assim, o termo raiz será interpretado como o processo significativo que vai preenchendo, gradativamente, os espaços vagos de significação até tornar-se capaz de gerar a significação completa e total do texto.

Aqui a conjunção dos lexemas não apenas expõe uma visão de um momento de recriação, mas também "re-vela"[14] que os espaços vazios de significação devem ser preenchidos pela significação primordial do signo, que fora apagada pela apo-

14 - O conceito de "re-velar" aqui assume o valor dialético daquilo que mostra e ao mesmo tempo esconde, ou seja, torna os signos poéticos e os espaços "zero" de signos em espaços duplamente significativos, por gerar possibilidades imensas de significação.

sição de valores preconcebidos, instituídos pela modernidade urbana. Com este comportamento a palavra poética atingirá os níveis isotópicos superiores e chegaria à significância proposta por Júlia Kristeva.

O segmento seguinte, representado pela terceira estrofe ou primeiro terceto:

> Eis que o labirinto
> (Oh razão, mistério)
> presto se desata:

(p. 154)

apresenta duas situações que devem ser bem analisadas, pois nelas pode estar configurada a correlação entre o mundo material, que o poeta procura, em muitos momentos, ignorar e a significação mais profunda do termo "áporo".

A mesma estrutura utilizada no poema "O elefante" é reapresentada, possuindo um valor conativo, fazendo com que o leitor atente para a estrutura. É a partir deste momento que a falta de saídas expressas pelos versos anteriores começa a se diluir, pois o labirinto, colocado num nível puramente conceitual, faz surgir as possibilidades de sua abertura.

Assim, o primeiro terceto abre perspectiva para uma transformação, mantendo ainda a conexão com o inseto da abertura do texto. O termo **labirinto** conjuga, no nível significativo, os valores do animal título - **Áporo** - aos sintagmas **Sem achar escape** e **em país bloqueado**, propondo o reforço do sentido **sem saída**, que domina todas as estrofes anteriores. Conforme colocou-se no parágrafo anterior, este novo

segmento parece permitir certa abertura, pois apesar do sentido de impraticabilidade que o termo **labirinto** possui, o mesmo antecipa a idéia de transformação que irá ocorrer futuramente no texto. Aqui, a dificuldade de encontrar saídas conjuga-se à idéia de abandono das posturas emocionais e adoção de um comportamento mais lúcido, proposto significativamente pelo lexema **razão.**

Além dos aspectos anteriormente apontados, o termo **labirinto** carrega em si o valor de **prisão, bloqueio** associando mítica e mitologicamente a idéia de confinamento do criador, impossibilitando-o de encontrar pontos de escape para seus anseios. Assim como Dédalo, o poeta também encontra-se preso em sua criação, constatando que seus elementos, que poderiam permitir sua fuga, são ineficazes para a realização de seu intento.

A palavra poética não é mais suficiente para realizar a passagem do nível referencial para o espaço mítico, que a mesma comporta, mas que os mecanismos da linguagem prosaica tornaram ineficientes, em razão de estabelecer comportamentos preconcebidos para a significação. A conexão paradoxal entre os lexemas **razão** e **mistério** demonstra que a realidade significativa deve operar a partir da aproximação dos opostos, fazendo com que os níveis significativos passem a estabelecer isotopias que operam por procedimentos oximóricos.

O sintagma, **(oh razão, mistério)**, parece estabelecer as condições para o surgimento de uma intertextualida-

de, do diálogo com outro momento da tradição literária brasileira, aquele no qual essa mesma tradição, através da utilização da função emotiva, representada no texto presente pela interjeição - **oh** -, fazia com que a razão fosse sobrepujada pelo mistério (sentimento). Aqui, entretanto, o sintagma paradoxal parece colocar em evidência que a recuperação do valor mítico da palavra poética faz com que as "amarras" da lógicidade e do sentimentalismo se conjuguem para fazer surgir a verdadeira palavra poética, que se **desata** com rapidez para libertar o valor poético que as palavras ainda guardam em seu seio.

O último verso da estrofe, **Presto se desata**, coloca em evidência fatores que foram apontados no início desta análise, pois a expressão **presto**, além da idéia de rapidez, também permite a visão de correlação com o mundo objetivo dos homens, fazendo a associação deste sintagma com a libertação do líder comunista Luiz Carlos Prestes, pois como se colocou na abertura desta análise, este é o momento em que o "**triste mundo fascista se decompõe**" ao contato das lutas libertárias. A hecatombe que submeteu toda a humanidade dita "civilizada" encontra-se em seu auge, mas já é possível avistar a vitória dos pensamentos mais democráticos, apesar de ainda submetido à incerteza do futuro.

A presteza do desatar-se do labirinto afigura-se como um aceno à possibilidade de romper-se com os esquematismos que atentam contra a própria poética. O Poeta angustia-se ao perceber que seu "canto" é incapaz de romper com as

cristalizações que se fizeram necessárias para promover o retorno da humanidade a seu comportamento normal.

Dentro desta linha de pensamento, o poema, até o presente momento, adequa-se precisamente na classificação feita pelo próprio Carlos Drummond de Andrade, pois o mesmo apresenta-se fechado à comunicação, ao mostrar-se como gerador de significações, que fazem com que o princípio da não-contradição não seja observado. Esse procedimento do poema faz com que o receptor deva primeiro tomar consciência da violação da norma da não-contradição, para depois tentar corrigir o desvio efetuado pelo enunciatário, através da utilização do eixo das relações associativas. Determina, então, que o leitor analise todas as possibilidades semânticas, para que possa compreender as virtualidades significativas que lhe são propostas.

O último terceto abre-se com uma expressão que, de imediato nos remete ao nível dos símbolos culturais, pois a palavra verde, tomada na cultura ocidental, principalmente no Brasil, como símbolo de esperança, propõe-se como portadora de semas que se opõem diametralmente aos valores de desesperança que predominaram nas estrofes anteriores, representados pelos sintagmas sem achar escape, pais bloqueado e labirinto.

A transformação que se iniciara com o segundo terceto adquire, agora, estatuto de elemento capaz de abrir certa possibilidade de ação ou de libertação, pois um elemento de cunho metafórico, alegórico de esperança institui-

-se no poema através do lexema "verde".

No entanto, a libertação ainda não é total, pois para ser conseguida o agente deverá romper com todos os comportamentos que apontam para o que é tradicional, representado aqui pelo sintagma "antieuclidiana", ou seja, tanto o poeta quanto sua linguagem devem romper com os valores que já são convencionais. Aqui revela-se o fator matemático do termo "áporo", pois o indivíduo deverá ignorar as regras convencionais, instituídas. A partir de uma reorganização de seu universo, o ser humando deverá fazer com que os fatos pré-concebidos sejam modificados, permitindo o surgimento de uma nova realidade, figurativizada no texto pelo surgimento ou formação da flor.

O último verso da estrofe - uma orquídea forma-se - abre-se para um dupla interpretação, pois além de retomar o valor significativo que o termo título do poema possui, ou seja, uma espécie de orquídea; também exige que o receptor reflita sobre o processo de criação do poema, transformando-se então numa alegoria. O poema, colocado em "Áporo" não é somente um procedimento de justaposição de significações, mas um resultante de um trabalho de "burilamento" da matéria linguística bruta, para fazer surgir uma obra na qual as imagens deixem de lado o aspecto puramente paradigmático para tornar-se uma manifestação sintagmática, que se apresenta em determinado espaço de localização e enquadrado em dimensões variadas. As imagens são específicas de cada texto literário, não porque o poeta assim o deseje, mas por-

que o poema o exige. Essa referência à palavra tróp ica explica porque são impossíveis as metáfora em estado dicionarizado. A imagem descontextualizada é amorfa, somente a sua inclusão no universo poético permite que ela se torne imagética. No entanto, não é apenas tal procedimento que nos chama a atenção, mas justamente o comportamento da "circularidade" que envolve a linguagem poética, fazendo com que o leitor remeta-se novamente ao início do poema, ou mais precisamente ao seu próprio título.

Assim visto, o poema é um perfeito representante de um comportamento lingüístico circular, ao repropor um retorno ao início através da particularização de um tema. Dicionarescamente, os lexemas "áporo" e "orquídea" equivalem-se, representando, portanto, uma realidade que, despida de suas várias significações, atinge aquilo que para o poeta significa o que há de mais importante em sua mensagem.

Em razão da existência, nesta estrofe, de dois termos que comportam o sema de negatividade - sozinha e anti euclidiana - o processo de formação da orquídea pode ser encarado como uma alegoria do processo de construção do "canto", pois é ele, assim como a orquídea, o resultante de uma elaboração solitária, que rompe com as regras pré-estabelecidas e torna-se um rompimento com uma tradição até certo ponto cristalizada.

A aceitação da orquídea como uma alegoria de Poesia acaba justificando todo o processo elaborador deste poema, que se mostra fechado desde seu início, fazendo do fecha

mento do discurso uma forma de protesto para com a incapacidade comunicativa que os signos poéticos e, também, os da comunicação prosaica apresentam.

Assim, o resultado do trabalho criador realizado pelo poeta, resulta num constructo até certo ponto fechado à grande maioria de seus leitores, como a orquidea que, apesar de sua beleza, não é acessivel a grupo muito vasto de cultores.

O poema "Áporo", apesar de sua potencialidade participativa, coloca em evidência um comportamento dialético que estabelece o diálogo entre duas grandezas da poesia moderna. De um lado, a questão do engajamento enquanto necessidade, sedução, desafio e impossibilidade de realização poemática, pelo menos até sua elaboração: de outro, a consciência de que na poesia moderna, a palavra é coisa e não mera portadora de significados.

No poema, as metáforas revelam-se profundas e questionadoras do próprio procedimento linguístico que as elabora, fazendo do ato de cantar um constante questionar-se sobre sua função e sua capacidade de fazer surgir um homem mais afeito às necessidades humanas do mundo moderno. Estas metáforas que surgem no "canto" não são comportamentos geradores de equivalências de sentido ou processos associativos de realidades diversas. As imagens são, aqui, procedimentos altamente "estranhantes" capazes de fazer com que o poema e seus receptores percam-se nos meandros do labirintos que o cantor elabora.

CAPÍTULO IV

CONCLUSÃO

A análise dos poemas drummondianos direcionam a reflexão a respeito da crise da poesia ou de sua morte a uma constatação bastante simples. Se ocorre alguma crise na poesia moderna, esta prende-se à necessidade de rever-se os conceitos de imagens e metáfora que persistem nas críticas mais cristalizadas. A verdadeira crise da poesia repousa na constatação de que as imagens e, entre estas, a metáfora não podem mais ser concebidas como simples processos de atribuição de um sentido ou de um termo impróprio para representar uma determinada idéia.

A palavra, durante muito tempo cristalizada em cintilações puramente convencionais, muitas vezes transformada em estado dicionaresco não serve mais para a poesia moderna. É necessário que se deixe de lado os posicionamentos que vêem a metáfora como um simples produto paradigmático para compreendê-la em toda sua grandeza como uma manifestação a um mesmo tempo paradigmática e sintagmática.

Assim, a catalogação das imagens de um poeta, no caso específico, as imagens geradas pela Poeta Carlos Drummond de Andrade acabam por não revelar nada sobre os processos criativos de uma poética, pois as palavras do poeta são suas e alheias. São alheias quando se revelam como a langue,

pertencentes a um dado povo e a um certo momento da fala desse povo, mas são particulares porque recolhem no texto as significações do próprio ato criador, que lhes atribui um espaço específico de realização. Essa especificação do espaço poético revela que as imagens são geradas de maneira particular para um determinado espaço poético, que procura, constatemente, ser ruptura e tradição. Ruptura porque estabelece cotidianamente novos valores imagéticos aos signos da langue poética e tradição porque mantém, também cotidianamente, a abertura para que os comportamentos clássicos da poesia ocorram em espaços que determinam um certo quadro e um foco específico.

O rompimento com a tradição é a forma de criar relações inusitadas, que fazem com que o receptor se volte constantemente não só para as estruturas aparentes do texto, mas principalmente para a estrutura profunda do mesmo. é esta estrutura que permite ao verdadeiro texto artístico manter-se "vivo" através dos séculos, através de um processo que associa elementos disjuntos numa mesma realidade textual, como prevê o efeito do "estranhamento".

O conceito de "necessariedade" da palavra poética enfrenta um sério problema, ao propor-se como um elemento determinante do funcionamento do texto. Assim, se ocorrer o enfraquecimento de uma relação contextual e a hipotaxe deixar de ser elemento de coesão textual, os signos poéticos perdem sua capacidade de nomear o inomeável e deixam de possuir o caráter de macro-signos. Esses levam a poesia moderna

à produção de estruturas imagéticas que se tornam em verdadeiros símbolos, que orientam o receptor para uma realidade signica que é muito mais complexa e beira à hermetização e à entropia.

A compreensão do sentido da crise da poesia, a partir dos poemas selecionados em "A rosa do povo", deve passar obrigatoriamente pela reflexão do estatuto metafórico. Este é visto, de maneira bastante simplificada, como uma processo de comparação abreviada.

Esta preocupação com a metáfora fundamenta-se no fato dos estudos a respeito da Poesia Contemporânea colocarem-na como a metáfora crítica ou como a "desmetaforização da linguagem".

Ora, se nos apegarmos incontinente a essa postura veremos que o conceito tanto de poesia quanto de metáfora estarão fadados a desaparecer. Se, entretanto, tomarmos a desmetaforização da linguagem como uma tentativa de descristalização da linguagem poética e como uma forma de buscar a elaboração da metáfora primordial, veremos que a linguagem poética torna-se capaz de produzir imagens novas a partir da corrosão das máscaras convencionais que recobrem todo o universo linguístico do homem. Essa metáfora subjaz a todo termo lingüístico e torna possível que a Poesia reencontre sua capacidade de dizer, produzindo um "estranhamento" em quem quer que a leia ou ouça, porque estará fazendo com que signos alheios ou totalmente disjuntivos do termo inicial sejam utilizados em seu lugar.

A poesia não é feita exclusivamente de imagens, que se aproximam ou substituem outros lexemas da língua. Muito menos é feita pela aproximação de realidades linguísticas similares. Essa poesia faz com que elementos potencialmente disjuntos se sobreponham para gerar novas mensagens, superiores e mais ricas do que aquelas que são produzidas diuturnamente.

Com a evolução dos estudos linguísticos vê-se que o estudo dos comportamentos figurativos torna-se mais complexos e produtivos, pois passam a romper com os esquematismos que levam a metáfora a ser tratada tão somente como caso de sinonimia ou, então, como procedimento comparativo elíptico.

O conceito tradicional de metáfora, inclusive aquele veiculado pelos cursos de retórica clássica mostram-se inadequados e insuficientes para a compreensão da criação imagética em C. D. Andrade. Para essa poesia não existem significações, pois tais procedimentos remetem à pura referencialidade do texto, mas fundamenta-se imageticamente naquilo que Julia Kristeva denominou como "significâncias". A significância é a ocorrência de diversas significações sobre um mesmo signo ou sobre determinadas estruturas do texto, que assumem o valor de macro-significante, mudando, às vezes, radicalmente, a estrutura semântica de um termo já sacralizado pelo uso cotidiano.

A linguagem drummondiana, assim como as do grandes autores da modernidade, é duplamente artificial e secundária, pois repousa ela sobre o emprego de signos da língua

natural, fazendo com que os signos desta última sejam muitis significantes.

Assim, não podemos falar em simples transcodificação de determinada figura ou metáfora em um termo equivalente, mas devemos observar as chamadas figuras como procedimentos semântico-sintáticos que fazem vir à tona os valores primordiais da língua. A metáfora, vista como elemento primordial, faz a linguagem assumir um comportamento que permita a um signo ou a todos eles, em situação de palavra poética, concretizar determinadas realidades que necessitem outros elementos referenciais ou mesmo referências novas a nível de referencialidade para que se concretize como elemento comunicativo e poético.

A nova estruturação metafórica, entendida agora como a sucessão de isotopias, não se faz exclusivamente a partir da associação de um novo significado aos já existentes, em situação dicionaresca, seja para um signo seja para um sintagma completo. O mesmo elemento torna-se um signo novo em razão de alterar-se profundamente a estrutura da relação signica ao trazer para a relação signica um valor significativo que não lhe é aposto ou superposto aos outros já existentes ou dicionarizados, mas que os recobre totalmente e os faz novos em relação aos demais signos ou possibilidades significantes pré-existentes na língua. Com isso torna-se a linguagem poética em verdadeiro elemento renovador e concretizador das imagens contidas numa expressão lingüística.

Este nível de estudo da metáfora revela-se mais rico para os estudos literários, pois nos permite quantificar, ainda que modo primário, o processo de estranhamento que a metáfora complexa produz. Entendida agora como uma intersecção de conjuntos de semas, através do qual flui uma nova realidade e um novo tempo, que é, concomitantemente, um fluir e um refluir, a metáfora faz com que o receptor seja levado a procurar, no micro-cosmos das estruturas do texto, as possibilidades de conjunção de semas disjuntivos, o que não é permitido normalmente aos signos da língua natural. Os signos passam a sofrer um processo de instauração de relacionamento de funções paradigmáticas e sintagmáticas concomitantes, bastante próximas à proposta jakobsoniana de projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação. A metáfora drummondiana não é simplesmente a correlação paradigmática entre um termo de sentido próprio e outro de sentido impróprio, mas sim a atribuição de um valor sígnico a partir da existência de um sema abstrato entre o termo de partida e o de chegada. Entretanto, esse sema abstrato não pode revelar-se apenas no nível paradigmático, seu real valor só ocorrerá quando as significações decorrerem, também, do estrato sintagmático.

A partir daí, as relações entre um termo e suas significâncias ocorrem em função de uma intencionalidade proposta de forma subjacente pelo texto, que não é a do autor, e preservada pelos conotadores culturais, que não permitem que as imagens do Poeta se instituam meramente como relações

sinonímicas, mas como uma conjunção de valores relativos e contextuais que fazem com que as micro e as macro-estruturas textuais tornem-se depositárias de valores que excedem à simples referencialidade e à presentificação das imagens mentais que os seres denominados pelo termo apresentam na realidade quotidiana da fala. Ela é a presentificação da própria concretude ou concreção do ser nomeado, que foi abandonada com a evolução da linguagem, normalmente a partir do momento histórico em que as palavras tornaram-se "falsas".

Esses mesmos signos transformaram-se em símbolos evocadores de outras realidades que reorganizam o caos do universo lingüístico e, por decorrência, do universo material do homem, e tornam-se símbolos que direcionam para realidades ultra-segmentares do texto.

Assim vistos, a metáfora e outros tipos de tropos da Retórica Antiga, colocados por Wundt como uma natureza psico-associativa do processo linguístico e como uma transferência de sentido, revelam-se como elementos demiúrgicos que associam a linguagem ao mito. O procedimento que demonstra o enlaçamento entre o pensar mítico e o pensar lingüístico. A metáfora perde, então, o seu valor de estatuto fundador da "Bela Linguagem", para tornar-se um constructo cultural que depende tão-somente das relações psico-sociais de um povo e de um determinado momento da fala desse povo.

Esta postura que parece ser extremamente redutora da função da metáfora acaba por exercer um papel importantíssimo na compreensão da imagem a nível artístico, pois não se

rá mais a mera alteração de sentido, num determinado espaço das artes. Será antes uma produção elaborada e construída, destinada a reestruturar as relações deste mesmo homem com o Universo que o cerca, descobrindo para o último valores que o prendem ao mito e o fazem tornar-se plurissignificante para repropor um universo que perdeu seu caráter mágico e imaginativo.

A poética drummondiana aponta para uma realidade que é inquietante e extremamente excitante, em razão da mesma provocar seu analista para descobrir-lhe os sentidos que são "re-velados", ou seja, é necessário que o possível receptor busque ultrapassar os limites da "participatividade" da poesia e encontre nela os possíveis significados que se escondem sob a máscara das palavras. Essa poesia é corrosiva, conforme coloca Luiz Costa Lima, porque desestabiliza as imagens que se encontram desgastadas, quase sempre utilizadas sem qualquer ênfase, mas, ainda, por apontar para uma revisão dos comportamentos humanos que fazem do ato poético e da reflexão crítica sobre o ato da criação formas de restaurar a capacidade mediadora da palavra.

Essa mediação realiza-se de forma a explicitar aquilo que o homem pensa e na descoberta do dizer da mesma realidade através de formas pouco usuais, para que o homem atente para o valor primordial que as palavras readquirem em situação de poema. No entanto, o poeta não é o indivíduo que fala de si e para si, apresentando momentos únicos em sua vivência, mas aquilo que é a experiência de todos os homens.

Assim o poeta é aquele ser que, ligado às necessidades e realidades de seu tempo, faz da fala comum um instrumento que lhe permita ultrapassar a si e a seus contemporâneos, registrando um momento único e irrepetível na história de cada civilização.

A Poesia Lírica moderna, em pelo menos dois dos poemas analisados, assume uma "narratividade" que a faz apagar certos condicionamentos que, na Poética clássica, diferenciavam os comportamentos elaboradores dos textos. A narratividade, aqui proposta, coloca-se como o aparecimento de transformações de situações, fazendo com que os poemas se apresentem como uma constante modificação de ações, fato que pode ser observado essencialmente em poemas como "O elefante" e "Áporo", sendo que no poema "Anoitecer" o poeta assume total questionamento da realidade que o cerca, e o faz, através da confrontação de dois momentos históricos do poeta, que sua angústia pela perda de um "bem" seja a razão de seu canto e de sua postura nihilista do mundo e do homem.

No poemas analisados, a crise da poesia revela-se altamente positiva, pois faz surgir um procedimento revelador da busca da palavra poética, enquanto elemento zero de comunicação, mas pleno de valores e significações que subjazem no texto à espera do mais leve toque para explodir em fulgurações imagéticas.

A Poesia Moderna, a partir dos três poemas analisados, volta-se para certos aspectos particulares e corriqueiros do dia a dia do mundo moderno, conforme coloca Hugo

Friedrich em Estrutura da Lírica Moderna. Com essa postura, a Poesia lírica deixa de lado o "pathos" individualizado do poeta para assumir um "ephos", que não a torna épica, mas a faz assumir comportamento engajado que a leva a apresentar a fala de toda uma civilização. Neste sentido percebe-se o fundamento de uma desconfiança comunicativa que atravessa a obra drummondiana, como se o poeta se questionasse se seu estatuto de "cantor" de uma sociedade industrializada lhe permite "cantar" um mundo que, visto sob seu prisma, volta-se justamente para o não-canto, ou seja, para a negação da função da poética enquanto atividade recriadora de uma nova ordem.

Se a experiência poética não é outra coisa senão a revelação da condição humana, que nos faz nomear, revelando o momento ou o fato "inomeável", aquilo que apresenta e, ao fazê-lo, revela-nos o que somos, a Poesia Drummondiana, através dos três poemas analisados, falha, pois a visão que transparece é a de um ser humano desterrado em seu próprio mundo, incapaz de adaptar-se a ele e de reencontrar-se em si mesmo, pois perdeu a capacidade de se "recolher" para poder fruir aquilo que a arte e o poeta podem lhe oferecer através das imagens que são criadas a partir da própria linguagem. No entanto, a mesma poesia torna-se altamente produtiva ao fazer com que a linguagem readquira seu valor de elemento fundador do mundo (o Verbo), e redimensione toda a historicidade do homem no mundo moderno.

Assim, podemos apontar três vertentes que podem

justificar a desconfiança e o nihilismo que assalta o poeta nos poemas de A rosa do povo, a saber:

a) a sensação de incapacidade do poeta em dominar os signos que compõem seus poemas, em razão destes mesmos signos não serem mais capazes de recuperar sua força mítica e demiúrgica, fazendo com que as palavras e objetos sejam apenas uma única realidade;

b) a transformação de sua poesia lírica em uma estrutura histórica (no sentido científico do termo) e engajada, que oferece ao homem apenas a confirmação de sua não-adaptação ao mundo;

c) a pretensa dificuldade em transformar signos cristalizados em signos novos, capazes de transformar realidades concretas em "palavras" que operem a transmutação para dizer o indizível.

Como se vê, a desconfiança drummondiana alia-se a uma perene sensação de "necessariedade" do canto, parecendo fundamentar-se basicamente em uma estrutura linguística. Esta estrutura, pelo menos aparentemente, parece impossibilitada de ultrapassar os limites da "incapacidade de dizer". Neste sentido, poder-se-ia retomar as reflexões a respeito da Cultura de Massa que se assenhora dos procedimentos artísticos da chamada arte "escolarizada". No entanto, com o poema "O que você deve fazer", percebe-se que a arte poética moderna deve e pode se utilizar de maneira plagiotrópica a linguagem dos meios de comunicação e, com ela, elaborar um poema que revele toda a miséria e grandeza do homem

submetido ao processo crescente de descaracterização e "medialização" da sociedade consumista e alienante do século em que vivemos.

Assim, podemos sintetizar os três elementos da justificativa apresentada, sobre a existência da desconfiança na poética de Carlos Drummond de Andrade, na existência de um sentimento de perda da capacidade de dizer a História dos homens, apesar da proposta do poeta no poema "Nosso Tempo", pois a palavra poética é um eterno refluir, nunca se prendendo a algo que seja estritamente histórico.[15]

Enfim, a lírica drummondiana repousa sobre uma constante desconfiança na possibilidade do discurso ser compreendido por aqueles que o recebem, tendo em vista a natureza das imagens que o poeta gera, rompendo com os automatismos da linguagem prosaica e cristalizada do mundo moderno e faz com que o homem tenha necessidade de recolher-se em si e no poema para poder encontrar o "outro" que existe em nós mesmos, aos quais a sociedade, através dos mecanismos de manutenção do status quo, procura manter distantes para que a revelação da condição humana, que recuperaria o próprio valor mítico da palavra e da Poesia, não ocorra.

---

15 - cf. Octavio Paz - "La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades. La poesia parece escapar a la ley de gravedad de la história porque nunca su palabra es enteramente histórica. Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario, según se ha visto: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aún: esto es aquello". (PAZ, Octavio - "La consagración del instante", in op. cit., p. 190).

É desta hora, do momento em que o homem torna-se capaz de arrostar os efeitos da Poesia, que o poeta tem medo, pois a capacidade de transcender-se pode resultar em postura vã e provocar a angústia do ser mergulhado no "nada" da existência. É a busca desta Poesia capaz de transcender o próprio dia a dia que revela a angústia e aparente crise da poesia, pois para trazê-la à tona precisa-se aprender a dominar os signos e as imagens, trazendo à história de cada ser uma verdadeira reconstrução do universo mítico de cada ser humano, mas que passa desapercebido, como o elefante poético na rua povoada, porque os símbolos gerados pelo poeta não atingem o homem, porque possuem mais "pathos" do que a capacidade de empolgação das grandes massas, nos grandes centros urbanos do universo humano moderno.

Assim vemos que a pretensa "crise da poesia" ou a sua morte, revela-se sob a visão dos poemas analisados, como uma proposta de reformulação da linguagem que serve à poesia e, em decorrência, dos próprios temas e modos de encarar o mundo que se abre para uma perspectiva crítica do poeta.

B I B L I O G R A F I A

I - Obras Literárias:

- ANDRADE, Carlos Drummond de - Poesia completa e prosa (Volume único). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1.973. [3ª Edição (revista e modificada)].

- "O que você deve fazer", in Obra completa. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1.967.

II - Obras Teóricas:

- ARISTÓTELES - Obras. Madrid, José Aguilar, 1.986.

- ADORNO, Theodor W. - Notas de literatura. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1.973.

- Notas de literatura. Barcelon, Ariell, 1.962.

- BACHELARD, Gaston - A Poética do espaço. São Paulo, Martins Fontes, 1.988.

- BARBOSA, João Alexandre - As ilusões da modernidade. São Paulo, Perspectiva, 1.986.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de - Teoria do discurso. São Paulo, Atual, 1.988.

- BARTHES, Roland - O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, 1.966.

- BOSI, Alfredo - O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1.977.

- BRAYNER, Sônia - Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1.978.

- CANDIDO, Antonio - Na sala de aula. São Paulo, Ática, 1985.

- CASSIRER, Ernest - Linguagem e mito. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1.972.

- ECO, Umberto - Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1.970.

- FIORIN, José Luiz - Elementos de análise do discurso. São Paulo, Contexto/Edusp, 1.989.

- FRIEDRICH, Hugo - Estrutura da lírica moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1.978.

- FRYE, Northrop - Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1.973.

- O caminho crítico. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1.973.

- GREIMAS, A. J. - Du sens: essais semiotiques. Paris, Du Seuil, 1.970.

- Semântica estrutural. São Paulo, Cultrix, 1.973.

- GUIRAUD, Pierre - A semântica. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1.972.

- HAUSER, Arnould - História social da literatura e da arte. (dois volumes). São Paulo, Mestre Jou, 1.972.

- JAKOBSON, Roman - Linguística e comunicação. São Paulo, Cultrix, 1.970.

- LAUSBERG, Henrich - Elementos de retórica geral. Lisboa, Calouste, s/d.

- LIMA, Luiz Costa (org.) - Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1.982.

- A literatura e o leitor, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1.979.

- Teoria da literatura em suas fontes (dois volumes). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1.983.

- Lira e antilira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

- LOPES, Edward - Metáfora (da retórica à semiótica). São Paulo, Atual, 1.986.

- LOTMAN, Iuri - A estrutura do texto artístico. Lisboa, Estampa, 1.978.

- PAZ, Octavio - Signos em rotação. São Paulo, Perespectiva, 1.972.

- El arco y la lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1.970.

- PIGNATARI, Décio - Contracomunicação. São Paulo, Perspectiva, 1.971.

- SANTANA, Affonso Romano de - Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1.980.

- SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) - Semiótica russa. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1.979.

- SIMON, Iumna Maria - Drummond: uma poética do risco. São Paulo, Ática, 1.978.

- SODRÉ, Muniz - Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1.982.

- TELLES, Gilberto Mendonça - Drummond: a estilística da repetição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1.976.

