



# miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

## MAR E FOGO: OCTAVIO PAZ, BOSI, DRUMMOND



## SEA AND FIRE: OCTAVIO PAZ, BOSI, DRUMMOND

Bruno Freitas de Carvalho MOREIRA  
Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 24/06/2020 • APROVADO EM 24/09/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2502>

---

### Resumo

---

O artigo a seguir se apresenta como uma análise sobre a natureza da poesia e do poema, a partir das leituras de filósofos e teóricos da literatura. Os autores utilizados são Maria Carolina Santos, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Haroldo de Campos e Giorgio Agamben, postos em diálogo pelo fio condutor do pesquisador. Esse fio se faz por um método de narrativa da pesquisa, em primeira pessoa, instituindo as metáforas justapostas e sobrepostas do mar e do fogo como representativas da poesia-poema. As descobertas teóricas e filosóficas sobre a natureza desse par *continuum* são verificadas em três poemas de Drummond. As interpretações desses são como resultados do método, uma vez que a jornada teórica desemboca na utilidade dessa, para, na prática, analisar um poema (no caso, três: *O Lutador*, *A flor e a náusea* e *A procura da poesia*). A pergunta inicial – o que é um poema? – é, assim, respondida, ainda que provisória e nunca completamente, na escrita/leitura deste artigo.

---

### Abstract

---

The following article presents itself as an analysis of the nature of poetry and poem, from the readings of philosophers and theorists of literature. The authors used are Maria Carolina Santos, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Haroldo de Campos and Giorgio Agamben, put into dialogue by the researcher's guiding thread. This thread is made by a research narrative method, in first person, instituting the overlapping metaphors of the sea and the fire as representative of poetry-poem. The theoretical and philosophical discoveries about the nature of this pair continuum are verified in Drummond's three poems. The interpretations of these are as a result of the method, since the theoretical journey leads to its usefulness to, in practice, analyze a poem (in this case, three: *O lutador*, *A flor e a náusea* e *A procura da poesia*). The initial question - what is a poem? - is thus answered, albeit provisionally and never completely, in the writing/reading of the article presented.

---

### Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria da literatura. Poesia. Poema. Palavra-no-poema. Imagem-no-poema. Drummond.

**KEYWORDS:** Literary theory. Poetry. Poem. Word-in-poem. Image-in-poem. Drummond.

---

### Texto integral

---

#### *Limiar*

Aqui escrevo o começo, no fim do tempo de trabalho. Após percorrido o corpo da pesquisa, componho essa brevíssima introdução. Cabe alertar o que vem por aí. Este *Limiar* é seguido por um resumo crítico escrito narrativamente sobre o capítulo *Poesia e poema*, do livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz. O artigo *A lição de Heráclito*, de Maria Carolina Alves dos Santos traz contribuições para a seção – chamada *Graça crescente*. Depois reflito sobre *Imagem, discurso*, de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, no texto a que intitulo *Caminhos de som*. A terceira seção analisa três poemas de Carlos Drummond de Andrade (*O lutador*, *A flor e a náusea* e *A procura da poesia*), tendo como base as reflexões levadas a cabo nas duas partes anteriores. Para fechar, a *Saída* indica o fim do espaço-tempo na leitura da pesquisa.

#### *Graça crescente*

Jazz arvorece no quarto. Caneta, papel, grampeador sobre a mesa. Do lado uma cópia de *O arco e a lira* (de Octavio Paz). Grifada com marca-texto amarelo-limão, riscada com curtas combinações de palavras e setas. No princípio do livro de Paz, é Cortázar, sua carta remissiva ao original, 1956. Começar pelo começo é um recurso eficaz para quem não sabe por onde começar. Eu ainda não sei como escrever este texto, há um esquema sobre este artigo, desenhado numa noite eivada de cafeína, vulgarizada pelo método de preparo e pelo excesso. É um

esquema cosido por um homem entorpecido. Já foi dito a mim que minha cabeça é fina, vulnerável a psicoativos. O café é definitivamente um deles. Por isso uso estrategicamente e cai muito bem um expresso antes de virar a noite dançando até derreter, suando. Quero um texto limpo, quase ascético, não sei se é possível, descarto aquele esquema. Isso lembra o apolíneo e o próprio Apolo, sua irmã gêmea Ártemis, Heráclito, o arco e a lira.

É no *Prólogo* de Octavio Paz onde se lê a origem heraclítica do título do livro. Fisco o artigo *A lição de Heráclito*, escrito contidamente por Maria Carolina Alves dos Santos, do Departamento de Filosofia da UNESP (Universidade Estadual Paulista), em 1990. É esse texto, no espaço/fundo branco chamado página, inscrito de letras pretas muito vivas e definidas, o ambiente capaz de me fornecer uma ideia geral da filosofia primeva do filósofo de Éfeso. Partindo de um “sopro místico-poético”, Heráclito se encube da função de entender a *physis*, fonte originária da totalidade, de onde se desdobra perpétua e dinamicamente a pluralidade de tudo que há. Existem dezenas de observações válidas a se fazer sobre esse filósofo enigmático e oracular, mas me atenho a um tópico de sua visão, apresentado por Santos (1990). Faço isso por acreditar na importância de me ater aqui ao tema do artigo ora fluindo de meus dedos dançando sobre o teclado.

O tópico leva à explicação do título (*O arco e a lira*) e se estende ao entendimento do começo da *Introdução*, de Octavio Paz; e, em termos de conteúdo, às primeiras formulações sobre a natureza da poesia. Acabo de dar o primeiro gole de chá verde já meio morno, depois do almoço. O jazz segue tocando seu fluxo, ritmando a escrita. Há um quê de improviso na narrativa e uma faísca, um “fogo central”, metáfora usada por Cortázar na já referida carta, a fim de designar o fazer poético – uma grande tradição humana, milenar. A poesia é, em seus princípios, equilíbrio livre entre significados diversos, tal como Santos (1990) explica sobre os fundamentos mitológicos em Heráclito e sobre o arco e a lira:

Caçando e dançando pelas pradarias, montanhas e selvas, Ártemis simboliza a serena separação, a solidão enigmática, a pureza inocente (9, p. 50, 65). Seu maior prazer, como também o de Apolo, consiste no manejo do arco e da lira. O arco curvado sobre a lira, a tensão da madeira em um sentido e a corda em outro, contém um profundo significado no saber que o Oráculo faz ecoar: unidade entre divergentes. (SANTOS, 1990; p. 4)

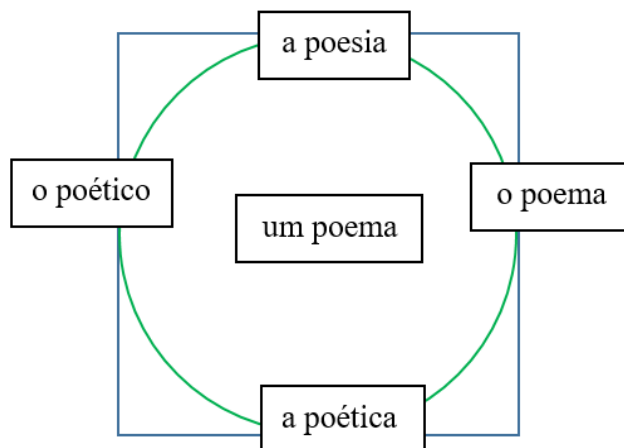
Não se trata, entretanto, só de exibir uma curiosidade sobre o título do livro de Octavio Paz. O teor heraclítico do princípio da poesia dá início a tal tratado, numa *Introdução* sintética de todo o conteúdo das mais de 300 páginas, intitulada *Poesia e poema*. A poesia é representada por um discurso antitético e/ou paradoxal, reinando ali imagens e verbos motores de uma tensão entre divergentes. A harmonia da música de Apolo, referida por Heráclito, e também a poesia investigada por Octavio Paz, descendem da luta interminável, constante, entre forças opostas. O devir é a dialética e na poesia a palavra assume a estratégia

de deslocar e inverter significados, sem deixar de alocá-los em um edifício verbal único, total, unidade da multiplicidade: o poema.

A arquitetura da obra própria da poesia se dá no poema. Eu penso em um círculo quadrado: uma aresta é a poesia; a outra é a poética; a terceira, o poema; e a última, o poético. A ordem não interessa e, quadrado ou círculo, o importante é a ligação intensa de um conceito-prático com o outro, como uma corrente elétrica, transmutação do fogo da grande tradição de poetizar. Energia eletrizante circulando vigorosamente. Para definir com beleza de composição frásica esse quadrado círculo, trago aqui remendos de notas de aulas da matéria *Literatura brasileira: a Lírica*, do professor doutor Francisco Lima Baca. Interpretando, recompondo e reproduzindo os ecos das falas sotaqueadas desse homem de meia-idade, mexicano e dedicado: a *poesia* é o espírito em ação materializando-se em palavras... remete duplamente ao tempo finito do homem e sua transcendência; é uma promessa de eternidade; é toda feita de uma dimensão espiritual da experiência humana. A *poética* é o estudo da estrutura, a fisiologia da forma, as questões técnicas que definem a formação da linguagem do poema. O *poema* materializa o ponto de encontro entre essa estrutura (a poética) e a poesia, a essencialidade da estrutura; “forma e substância são a mesma coisa” (PAZ, 2012; p. 22), como fundamenta Octavio Paz sobre esse “organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 2012; p. 22). O *poético* é o amálgama sem forma da poesia, “poesia sem poemas; [...] quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade do poeta; [...] paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 2012; p. 22). Esse círculo quadrado pode ser desfeito e refeito em inúmeras combinações geométricas, o quanto o experimentalismo das artes permitir. Mas, no plano dos conceitos, essas palavras-concepções estão ligadas umas às outras e, no poema, seu circuito está fechado pulsando um elã anímico.

Na inquirição direta com um poema (ou dois; ou três, como se faz neste artigo), no testemunho da experiência poética ou no “trato nu com o poema” (PAZ, 2012; p. 22) realizado, encara-se a natureza última da poesia. “A parte é o todo” (PAZ, 2012; p. 23). A poesia, a poética, o poema (enquanto abstração e conceito) e o poético se resumem em um poema de real grandeza, adjetivo decidido leitor a leitor. O esquema abaixo mostra essa relação conceitual no fundo de cada prática, de cada poeta embretando a selva linguística, imagética, um tanto onírica, quando escreve um poema:

#### Esquema 1 – Quadrado círculo de um poema



Fonte: Elaborado pelo autor para esta pesquisa.

Paro para lembrar do cotidiano esperando fora deste artigo. São 14:41 da tarde, hora de suar, pedalar até a academia de ginástica, seguir uma série de exercícios físicos, responsáveis por limpar a cabeça e apurar a fisionomia. Um chá adoçado com mel me dá os carboidratos extras, calculo. Enquanto sorvo a bebida quente, mistura de canela, cravo, gengibre e limão, arrisco mais frases.

Depois das formulações sobre a natureza heraclítica da poesia e sobre o quadrado (desmontável, remontável) círculo (fluido e conciso) do circuito eletrizante de um poema, sigo recorrendo ao livro de Octavio Paz. Agora importa falar sobre a crítica da crítica ali feita por ele, baseada na insuficiência, por exemplo, da análise estilística ou psicanalística do poema. A estilística está ligada ao critério histórico, cujos fundamento e consequência são o distanciamento e o esmaecimento das diferenças entre um poeta e outro, habitante de um mesmo estilo. A partir da consciência dessa redução, o pensamento leva ao erro de supor que o critério acertado é, então, a pessoa, ou seja, a biografia. Nesse caso, o poema é analisado sob o crivo da psique do poeta. Mas, a psique humana não é totalmente captada pela interpretação psicanalítica dada a uma biografia, e uma mesma pessoa difere-se de si mesmo em diferentes obras e espaços-tempos. Cada poema é irreduzível e único, seu fogo central está na própria estrutura e nas reverberações dessa arquitetura verbal. História e biografia são úteis para o estudo externo do poema, pintar tonalidades de um período, estilo ou poeta, “mas não podem dizer-nos o que é um poema” (PAZ, 2012; p. 24).

18:06h. O que é um poema?

É uma obra estranha, produto de uma técnica singular, de cada poeta, contígua à poética, de que descende os estilos. O estilo é um método e uma feição coletiva, “comunal ou histórico” (PAZ, 2012; p. 25). Para superar a função de “construtor de artefatos literários” (PAZ, p. 25), o poeta supera também o estilo da época e, por extensão, a história. Transforma adaptando o fundo estilizado de seu tempo. A fim de inaugurar uma obra singular, transmuta a linguagem literária anterior e contemporânea. O estilo é do tempo histórico, não do poeta. O poema é a realização de um ato não-repetível, miríade de signos remetendo às potencialidades multissensoriais.

Materialmente, o poema é constituído de palavras. Na civilização asteca, as cores diziam e invocavam significados e entidades. Na antiga civilização chinesa, os ritmos concebiam o cosmos. Na tradição da poesia, a estrutura verbal atinge os significados, razão essencial da experiência humana. A palavra, elemento linguístico por excelência, se mistura a outras artes, também consideradas linguagens. Para Paz, tudo é linguagem e linguagem é o conjunto de “sistemas expressivos dotados de poder significativo” (PAZ, 2012; p. 28). O significado, ou o sentido, é histórico e o seu fim é um ser humano concreto, situado em um contexto histórico definido. Portanto, as obras não transcendem o ser humano, mas habitam simultaneamente um mundo não-histórico, o mundo das obras, ou seja, das infinitas significações.

A palavra é um jardim de sentidos variados, não consegue se limitar a um conceito ou significado unívoco. A natureza da palavra se constitui como latência de ambiguidade. O poeta opera o vocábulo fazendo brilhar sua natureza primordial. Sonora, plástica e irradiando sentidos (físicos e de significados), a unidade verbal “reconquista sua natureza” (PAZ, 2012; p. 30) na operação poética. Na arte, a matéria retorna e resplandece a sua natureza original. No poema, as palavras e os outros materiais a que ela se refere afirmam sua natureza e apontam para “outra coisa”: as imagens. O poema, feito de palavras, é, assim, uma chuva de imagens. Tudo se passa no terreno da linguagem ligado a um terreno diverso, para além da linguagem. Matéria reafirmada tecendo outra natureza, imagética. Preocupa-se com as formas expressivas mirando ao mesmo tempo a transcendência das materialidades da linguagem. Todo artista imbuído desse espírito, de servidor do retorno à natureza original da matéria e de criador de imagens, é poeta. Paz terminará bem este parágrafo: “O fato de serem imagens faz as palavras, sem deixar de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas” (PAZ, 2012; p. 31). A obra, realizada na história, transpassa a história.

Ler um poema quer dizer filmar o fogo central da poesia. Aquela unidade poética guarda em si a pluralidade de todas as suas possibilidades insondáveis. Paz traz a utopia do “deleite com o Um” (PAZ, 2012; p. 32), descrita pelos Upanixades. Os contrários se fundem por um relâmpago. Operação do instante, é uma onda quebrando violentamente. A leitura de um poema “nega a sucessão, reverte o tempo” (PAZ, 2012; p. 33), assemelha-se à criação poética. O tempo original, o presente puro, o quarto tempo (como diria Allan Wallace: além do passado, presente e futuro), estala e transmuta o ser para além do confinamento das identidades. “O leitor luta e morre com Heitor, hesita e mata com Árjuna, reconhece os rochedos natais com Odisseu” (PAZ, 2012; p. 33).

Agora terminada esta seção do artigo, filha do mergulho no rio de *Poesia e poema*, pulsado por Octavio Paz, devo trocar a música. O álbum *Rising grace* (ou literalmente traduzido como *Graça crescente*), do quinteto de Wolfgang Muthspiel, marca essas horas de escrita até aqui. O acaso guarda a certeza. A experiência poética é uma graça crescente, emergindo no mar de signos como uma ilha reguladora do magnetismo universal; o poeta (fundido ao leitor) é um autóctone intacto, anfíbio.

De cima da imagem do prédio na minha memória, a figura do circo abandonado. Lona empoeirada guerreia flamante contra a brisa do mar interdito, violento demais. Um carro passa na primeira luz da manhã. O céu experimenta mais uma indecisão. Outro carro passa no sentido oposto; o carro vermelho parado em qualquer lugar. Ouço o som das palavras inscritas no papel-máquina. O caminho seriado do verbo, retornos e reminiscências, para frente, para trás. Pixo o tempo ou tatio rupestre as paredes da duração. Os segundos se amontoam em um minuto, finda o estado meditativo. Matéria agora em tempo então futuro: eu. Enquanto escrevo estas letras, a memória confirma sua finitude. Preciso ir ali. Volto ao fluxo do discurso e guardo as imagens da ausência no compartimento das férias, passado, em mares próximos.

*Imagem, discurso é o capítulo primeiro d'O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi. Depois de emergir do mergulho profundo em Octavio Paz, retomo o ar e volto ao fundo do rio poético. A última máxima de Paz na seção anterior identifica o poeta, e o artista, como construtor de imagens. O que é uma imagem?

O olho experimenta a forma. Tonalidade da presença, a imagem é aparência e a relação estabelecida em nós desse aparecer. Relacionando-se numa coexistência de tempos, a imagem e o ser podem recorrer à memória ou remeter ao sonho. Assim o estado da imagem, sua vivacidade ou apagamento, depende da afetividade entornada, condição superando a lógica do *cronos* e do envelhecimento. A partir da percepção afetiva, a imagem é ídolo ou tabu; amada ou temida. Seu poder de apropriação explica a proibição das representações diretas do sagrado, em Israel ou no Irã, Bizâncio ou Genebra, como argumenta Bosi (2000; p. 20). Formar imagens é apresar a alteridade e também apreender. Apreende-se o mundo pelo desenho mental e é possível roçar na estrutura objetiva por meio do desenho inscrito. Uma distinção prática e visível capaz de explicar a aparência e a parença, mães da concepção de imagem.

O imagético se dá pela aparência, aparece; aparecendo na presença ou no desenho mental, suas formas primordiais. Ao reproduzir essa aparição, no desenho inscrito, torna-se semelhança, parença. A aparência e a parença são contíguas, aproximadas por suturas linguísticas. Bosi recorre à análise semântica de *semblante*. Ligado à palavra arcaica *semblar*, cujo significado é parecer, o termo hoje significa aparência. A aparição de uma imagem fascina e persegue, um novo corpo é criado à sua semelhança. Bem ou mal-estar, tenta-se captar a alteridade transcendente da aparição, mas a imagem é intrinsecamente distante. A fusão entre o sujeito e o objeto (ou o Outro) não se realiza.

Unidade impedida entre o eu e a imagem, aparência tornada semelhança, o fantasma é forjado pela mente ativa. Essa conotação metafísica colada à experiência imagética concreta é também de certa forma descrita por Lucrécio, materialista, como lembra Bosi. Lucrécio propõe que as imagens e as figuras emanam do objeto mesmo, dando a essas uma consistência própria. Exalam dos objetos sutis figuras e imagens. Liga-se a isso as ideias da Teoria da Forma, na *Gestalt*, explicando a imagem como sedimento e quase-matéria, a partir da qual se

pode pensar no imaginário como uma constelação ou sistema imagético. Esse conjunto de astros jaz e brilha no seio de uma obra, um poema, uma narrativa, um quadro. Ainda segundo essa corrente da psicologia, objeto e imagem têm naturezas correspondentes, de similar origem e propriedades.

Cabe pôr em relevo que metade dessa constatação é equívoca. A imagem – em outros termos, o imaginado – é dada e construída. Sua parte material é dada, fixada pela reminiscência do objeto, mas a forma gestada pelo humano, mentalmente, é, por fim, construída. As sensações ópticas provocadas pelos objetos são incontornáveis, mas a imagem advinda deles é resultado de um movimento complexo a organizar a percepção, ligado a diversos e longínquos ou próximos referentes. Esse processo é um dinâmico equilibrar de impulsos heterogêneos, feito de uma mistura de tempos e de reflexos óticos e psíquicos em interação. O objeto (ou o outro), transformado em imagem, sofre uma redução nos redutos da mente. Torna-se finito, limitado, ao modo de cada receptor. Isso dá consistência também à imagem, um quê quase-material.

A materialidade do imaginário revela-se ao mesmo tempo espectral, como um fantasma do objeto. Espectro, a imagem é resultado de uma construção, estável, finita, constituída como representação. Meio sólida, meio fantasmática, de todo complexa, a informação pela imagem é produto de um processo de milênios, regulador da relação do homem com o ambiente, realizada aí pelo olhar. Os olhos captam o objeto e constroem imagens por mimese, analogia, similitude, e não por assimilação. E resta sempre a distância.

Em Bachelard, Freud e Ricoeur, encontra-se substrato para a análise do imagético, sua formação e reverberações na psique humana. O desejo é a raiz da imaginação, cujo produto é a imagem. Na terra fértil do Inconsciente, o imaginário se enraíza e ramifica. Aí se encontra o signo poético, correspondente à imagem. No diálogo entre Bachelard e Freud, chega-se à constatação de que o imagético é catarse de pulsões, próximo dos instintos, por fim transformado em representação. Ricoeur entende que a percepção das pulsões é sempre mediada. A expressão imediata, ou a fusão de pulsão e imagem, parece impossível. O Inconsciente, assim, dá-se sempre “sob a forma de representações” (Bosi, p. 26).

Do recobrimento da representação sobre as pulsões, sobeja a energia afetiva, manifestada por música, cor e timbre, percebida pela voz e pelo ritmo. Elementos para além das imagens, colados a sua aparente mobilidade, descendente dos jogos de ligações e oposições inter-imagéticas. Tais agenciamentos são os trejeitos da imaginação ativa, a *imagination* de Coleridge. Próxima, a fantasia cria mais fantasmas. O movimento intenso da percepção e processamento das imagens se estende à matemática combinatória do devanear. Lança-se no vão infinito o espírito. A finitude da imagem se abre para o sem fim do imaginado.

Ainda se movendo, a imagem alimenta o devaneio, irmão gêmeo da imaginação ativa, criando textos, poesia. Ao destrancar o compartimento da percepção visual, entrevê-se um processo transubjetivo relativamente mais recente: a expressão pela palavra. São Gregório de Nissa dá cabo de uma arqueologia do fenômeno verbal, o falar, constituindo-se enquanto o homem passa a usar as mãos e libera a boca da preensão dos alimentos. A Semiótica se co-



responsabiliza em diferenciar os ícones dos signos verbais. E é nesse ponto do texto em que Bosi pergunta: o que é a imagem-no-poema? Para além de imagem pura e de fantasma, ela é palavra articulada; realizada por uma cadeia sonora, em que articulações fônicas tratam de compor a linguagem. Por esse código se fixam experiências oscilantes entre presença e ausência. A linguagem indica e evoca. Ao tornar o mundo presente, a “sequência fônica articulada” (Bosi, p. 29) é um substituto, e não um simulacro – como se dá na imagem. Correndo nos dutos orgânicos do humano, o ar empurra a fala e acontece a linguagem, ambiente e código de recorte, transposição e socialização das experiências humanas. Essas ações da representação linguística não têm caracteres de fixidez, também não são imediatas. Elas se dão no tempo, estendendo-se e recorrendo, para frente e para trás, exigem paciência, mediação e temporalidade. Aí surge o segundo termo do título do capítulo resumido aqui: *discurso* – um caminho, uma jornada longa até o ato de simbolizar. Discorrer atravessando os caminhos de som impede as possibilidades de ser somente passivo e sensual. Pela palavra, há de se ter atividade; opera a imaginação ativa de Coleridge, irmã enérgica das formulações de Freud e Bachelard sobre o devaneio. É essa a natureza da imagem-no-poema, temporalizada, mediada, impondo atividade e paciência, enraizada na sua materialidade: as palavras.

No *intermezzo* entre imagem e som, a poesia. O código verbal – a palavra e o discurso – é diferença. Trabalhando com a aparência-parecença imagética, a palavra edifica um aparecer de segundo grau, produto de encadeamentos. O poeta, artesão da palavra, põe-se a recuperar a plenitude imediata e concreta da percepção a partir da visão, sem perder a conquista do signo verbal. A imagem se submete à palavra – tempo e mediação. Falar ou escrever, ouvir ou ler, embrenham-se no imaginário, comunica-o. Jogando com idas e vindas, a serialidade da expressão verbal expande e diferencia. A palavra é, materialmente, uma série fonológica. Essa série capta e seleciona recortes da experiência, transpondo e combinando, e forma, assim, a “sequência fonossemântica” (BOSI, 2000; p. 32) fundadora de frases, predicados, discursos. Predicar desenha o ser dos sujeitos-objetos e os pontos de vista. Na temporalidade do dispor sintagmático, as palavras são “sequência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência” (BOSI, 2000; p. 33). Entrega-se, assim, a expressão verbal à ondulante jornada da diferença, pela qual a palavra consegue, então, dar outra visão, instalar a crise e negar o objeto. Paciência e esperança se tornam imprescindíveis ao emissor/receptor. Mas, antes que o discurso se submeta ao juízo de verdade, à Lógica, recoloca-se o objetivo do poema: gravar mitologias do ser. A palavra poética busca nas brechas o encantamento da fantasia, do devaneio, do imaginário. No poema, como conclui Roman Jakobson, o eixo das semelhanças se projeta no eixo das contiguidades (do verbo, da serialidade). No profundo, uma palavra exhibe “um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias” (BOSI, 2000; p. 34); é, por fim, “a imitação do Paraíso ainda não machucado pela dor da ruptura e do contraste” (BOSI, 2000; p. 34). Dura um instante. Logo se desdobra em frase, sem perder o brilho, similar à dança, quando a série de movimentos ao longo da duração recorre ao início e ao todo, criando o efeito figural no dorso do tempo. Na prática coreográfica da palavra-no-poema, filma-se

“[...] o desejo de recuperar, através do signo, o que Husserl designava como a *camada pré-expressiva do vivido* (*Ideen*, I, §124). Esse estrato, que tem o seu lugar na sensação anterior ao discurso, é perseguido pelo trabalho poético que, no entanto, opera na base de um distanciamento em relação à mesma camada”. (BOSI, 2000; p. 37)

Experimentar um poema é participar dos agenciamentos entre imagem e palavra. A poesia, feita de palavras, ao engendrar e movimentar figuras, não nega seu próprio ser, porque o imaginário, a fantasia, o devaneio e o discurso ligam-se no cerne da representação. A recuperação da imagem pela palavra se dá pela analogia e pela recorrência. A metáfora, analógica, é riqueza perceptiva. Interagindo signos diversos no interior dessa, como vê Max Black, e transferindo um nome a uma outra coisa – conforme Aristóteles –, a metáfora, “simulacro da identidade, resulta de um trabalho estético sobre dados reais heterogêneos” (BOSI, 2000; p. 40). Não só os dados são diferentes, como a sua própria natureza da metáfora parte da interação entre os heterogêneos traços imagético e sintático-semântico. “O efeito é figural; o trabalho é de seleção e de combinação predicativa” (BOSI, 2000; p. 40). A recorrência, outra estratégia de recuperação do sentido imagético no seio do discurso, é sossego e diferenciação; tanto retorna quanto insiste para frente. O prefixo “re” sugere a volta, mas também a ida, ao intensificar a imagem, direcionando para sua plenitude própria. Nesse sentido, segue caminho na ratificação do ser das figuras. A recorrência é um pouso, também impulso, evidencia o sentimento de expectativa próprio do signo linguístico. Ao repetir, abre-se a possibilidade do co-senso; como assenta Deleuze, esse termo refere-se à sobreposição da superfície física do significante sobre outra superfície, a do sentido pleno do texto. O co-senso é expressão das idas e voltas incitadas pela recorrência. Em meio a analogias e recorrências, a imagem ganha, atravessando o discurso, presença e ponto de vista; submete-se a uma série de relações dadas na diferenciação própria dos enunciados. A imagem, antes paralisada, corre junto ao fluxo do texto.

As operações predicativas ou os laços da frase no poema têm território entre o pensamento puro e a intuição da natureza, como remete a Hegel, citado por Bosi. O pensamento está próximo do discurso; a intuição, da imagem. A palavra, som-e-pensamento, elementar no fluxo da língua, alcança na poesia o coração da figura. O átimo imagético verte-se em duração, na poesia. Agenciamentos entre imagem e palavra dão à matéria do poema uma natureza ativa e vetorial, forma em movimento.

*“O lutador”, “A flor e a náusea”, “A procura da poesia”*

Alfredo Bosi, agora em *História concisa da literatura brasileira*, divide o Modernismo em antes e depois de 1930. Com a República Velha superada pela

Revolução a partir da qual Getúlio Vargas ascende ao poder, toma lugar uma adulta e moderna literatura nacional. O cotidiano é representado a partir da experiência lúcida, eivada de sofrimentos, frente ao tenso ambiente moral do mundo de então. Percebe-se um movimento interessado na vida contemporânea, do qual se extraem obras-primas como *A rosa do povo* (1945), de Drummond. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Bandeira já postulavam o uso da coloquialidade, da ironia e das formas da prosa na escrita poética. A oralidade, o brasileirismo e o regional dão o tom em escolhas léxicas e sintáticas. Exige-se dos autores, a essa altura da história, um posicionamento no cenário mundial, marcado pelo acirramento ideológico, que desembocaria na Guerra Fria. A modernidade pedia e abria espaço para o trabalho da expressão verbal estética e criticamente. Há aí uma oscilação da abertura do eu para a sociedade e de seu fechamento no lirismo do sentimento ou na discussão da forma. Entre província e vanguarda, a burguesia e a classe média brasileiras entravam na era urbana, cosmopolita. Já no pós-guerra, a poesia no Brasil empenha-se na inter-relação das dimensões líricas, narrativas, dramáticas e críticas do fazer literário. Está empenhada também em construir uma escrita “geral e onicompreensiva” (BOSI, 1994; p. 388), sensível ao pluralismo da modernidade.

“Guerra fria, condição atômica, lutas raciais, corrida interplanetária, neocapitalismo, Terceiro Mundo, tecnocracia” (BOSI, 1994; p. 388) incitavam os poetas a mediar o trabalho estético e as outras tonalidades de ser humano. Ética, política e religião também entram na pauta. Concepções filosóficas e estudos de Cibernética e Teoria da Informação plasmam-se na *práxis* da escrita poética. Muitas vezes duros e agressivos, os poetas representam então a cotidianidade atualizando o gosto e a técnica, ao mesmo tempo em que denunciam a realidade, sem deixar de perseguir uma comunicação liberta e perspicaz.

\* \* \*

Ponho para tocar na caixinha de som a música *José*, de Caetano, localizada no disco de 1987. Com tímidos *beats*, ouve-se o eco do fundo do poço. “O poço é escuro”, “no umbigo do deserto”... lembro quando ouvia pelas primeiras vezes essa cantilena melancólica, no meio de meu minúsculo quarto de empregada alugado, no apartamento dos anos 1970 amplo, providenciado por um casal de voluntários suíços no bairro da Liberdade, em São Paulo, pessoas com quem eu mantinha uma relação filial. Caço a música de Caetano pela coincidência do nome: *José*, livro de 1942, de Drummond, donde se lança o poema *O lutador*. O mesmo poema reaparece na *Antologia poética*, organizada pelo próprio poeta, dada às apreciações ao ano de 1962, na seção *Poesia contemplada*. Haroldo de Campos não deixa passar despercebido tal acontecimento editorial e escreve *Drummond, mestre de coisas* – um ensaio brilhante.

*O lutador* é o poeta. Ele luta para enlaçar as palavras, travar com elas um amor original, cujo filho é o poema. As palavras são também as armas com que o poeta luta, em um mundo já marcado pela Segunda Guerra. Para encantar os selvagens nomes das coisas, requer-se o fascínio dos loucos, operadores de alguma lógica misteriosa no universo. O poeta é, no entanto, “lúcido e frio” na jornada visando ao amor, ao enlace, à lei sobre as palavras livres no plano trans-histórico dos significados. Espacializa-se rapidamente o texto; ao tentar trazer as palavras “ao centro da praça”, o autor, “solerte”, dândi nessa cidade imaterial, ao mesmo

tempo se depara com sua verdadeira condição: “servo da linguagem” (PAZ, 2012; p. 31). Mas o próprio movimento das palavras, deslizando, perpassando, inscrevem um tempo próprio, além da história e além da própria linguagem.

A palavra parece preferir um amor paradoxal, nos termos de uma “posse impura”, gozo plasmado a tortura. A luta do poeta com e contra as palavras é parte de uma dança sensual cujo fim se dá em um deleite profundo. O poeta, consciente da própria poesia, caça as imagens atravessando o discurso, numa brincadeira feita ofício (e vice-versa) de “caça ao vento”. No entanto, as formas são fluidas como o fluxo das palavras, desdobrando-se em tempo, sequência, duração. Na sanha de realizar a originalidade de sua matéria, a palavra “ri-se das normas” e produz a ilusão da entrega ao poeta. Seu “calor”, “glória”, “mistério”, “desdém”, “ciúme” incitam o verbo a um processo de antropomorfização (CAMPOS, 2006; p. 52), em que as palavras se redescobrem em termos humanos.

“A essência captada”, objeto da fruição do poeta e do leitor, equipara-se à reconquista da natureza da matéria verbal. Como sublinha Octavio Paz, na poesia, “não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos” (PAZ, 2012; p. 30). No “inútil duelo” a que o poeta se presentifica representado, não há resolução. Mas, o “rosto belo” da palavra, sua natureza original, há de emergir da paixão bélica, sem “nenhum pecúlio”. Não há patrimônio pelo que lutar porque não há posse nos rincões da poesia; a guerra do poeta com as palavras é erotismo realizado fora do materialismo capitalista. Dá-se em termos imateriais e espirituais: é fogo anímico, elã.

\* \* \*

*A flor e a náusea* institui uma constelação de imagens, ou um imaginário, da civilização moderna. O poeta encara o urbano cinza e melancólico, ruas e mercadorias. As roupas o marcam numa classe social. De branco, repele as energias da selvageria citadina. Na estrutura da primeira estrofe, sente-se um processo recursivo durante todo o poema: um *continuum* entre um verso e outro. De certa forma, é o que Bosi chama de *recorrência*, um dos procedimentos responsáveis por assentar a imagem-no-poema. O primeiro verso termina em “roupas”, o segundo começa com “vou de branco” e se encerra com “cinzenta”, por sua vez se referindo a “melancolias”, começo do quarto verso.

As coisas são imagens do sentimento do mundo: o “relógio da torre” é “o tempo”. A palavra “tempo” se repete e assim também intensifica a figura do relógio da torre, por cima de toda a cidade e civilização, distantes da “completa justiça”. O poeta, contemporâneo por excelência – conforme assinala Agamben (2009) em *O que é o contemporâneo?* –, é pobre como o tempo a que pertence. Há uma correspondência indireta entre a poesia e o sentido profundo das eras, como sugere Octavio Paz (2012; p. 51), ao mostrar o quanto se é fértil em poesia o tempo decadente. Nesse poema, Drummond representa toda a sua *poesia-para*, como designa Haroldo de Campos, destinada a “impor um contexto coerente e envolvente, de revolta [...] e de fé no humanismo pacifista” (CAMPOS, 2006; p. 54). Nesse trecho em específico suprimi a referência que Campos faz à corrida bélica, mas remonto o sentido que quero sublinhar da abordagem drummondiana sobre “conteúdos do presente problemático e contundente” (CAMPOS, 2006; p. 54). Se A

*flor e a náusea* não se refere diretamente à corrida bélica, essa criação poética concretiza um posicionamento pacifista e crítico frente à modernização alienante do capitalismo industrial, cujo surto decisivo, no Brasil, acontece a partir da tomada do poder por Getúlio Vargas, em 1930.

Mas, quero deixar passar esse excerto de crítica histórica ou biográfica da obra e me ater ao circuito energético próprio do poema e, por extensão, da poesia. Reverberando Paz e Bosi, isso se dá atentando para a matéria sonora-significante da palavra. Na terceira estrofe, “os muros são surdos”; acontece aí outra operação de antropomorfização das coisas, seguida do enfoque na natureza da palavra: “sob a pele das palavras há cifras e códigos”. A “instância da coisa-palavra” (CAMPOS, 2006; p. 53) se dá abertamente naquele verso, num momento em que se recorre às bases da Semiótica e da Linguística, ciências de análise dos signos e da linguagem. O poema é um edifício construído por palavras – em sua materialidade e mitologias – e por objetos, dados como imagens.

Vomitando o tédio sobre a cidade remete à infinitude da imaginação, as sensações e organizações psíquicas complexas dadas a partir do imagético. Ao ver o urbano, o eu-lírico acessa pulsões de morte, tédio, descrença, desprezo, e nos oferece a representação dessas pulsões a partir do poema analisado. Na mesma quarta estrofe do expressionista vômito, acontece um *enjambement* luminoso. O fim do segundo verso é simulado, e sua continuação sintática se dá, pintada de ironia e humor, no começo do terceiro verso. Mas, ao fim desse mesmo verso, o poeta reverte o sentido da frase ao seu início – “[...] nenhum problema / resolvido, sequer colocado”. A recorrência aqui expõe a natureza da palavra e do discurso, feito de duração, exigente de paciência e esperança, também de presença de espírito, capaz de responder com humor às reviravoltas predicativas.

Os “crimes da terra” são também atribuídos ao eu-lírico, numa passagem que me lembra um trecho da música de Alceu Valença e Geraldo Azevedo, no disco *Quadrafônico* (1972), intitulada *Mister-mistério*, em que se ouve: “esconder o crime, disfarçar a dor”. O fogo parece resolver tudo – esconder e escancarar: “pôr fogo em tudo, inclusive em mim”. O poeta assume um sugestivo roubo incendiário e suicida. Liga a atenção do leitor. Tenta, então, cativar sua cumplicidade, unindo o ódio à esperança. Desse enlace, nasce na rua da cidade a flor – imagem sintética remate do poema. Em meio à analogia do “tráfego” tornado “rio de aço”, pede-se silêncio para ouvir o poeta e contemplar a imagem mítica da flor. Imaterial e material, estranha a todo conhecimento humano, feia.

Sentado à beira da hora do *rush*, o eu-lírico toca delicadamente essa “forma insegura”. Sintropia e entropia acontecem visivelmente no universo em torno, a “cartografia vivencial” (CAMPOS, 2006; p. 55) participa de fenômenos naturais gravados nas imagens descritas aos últimos versos do poema. Uma estrofe monística resume o movimento: a figura redentora, o ser da flor no poema, salva a humanidade, em termos próprios da poesia, oráculo e esfinge.

\* \* \*

Brincando numa atividade da razão “mais amiga de negar e abolir que de construir” (BOSI, 1994; p. 441), Drummond escreve seu *A procura da poesia*. Composto sob a sombra do “não”, o poema publicado originalmente em 1945, na

*Rosa do povo*, reaparece na seção *Poesia contemplada*, a mesma de *O lutador*, na *Antologia poética*, de 1962. Impessoal, técnico, o poema, segundo essa construção de Drummond, deve se ater a um empirismo bruto com as palavras na operação poética. A poesia, para ele, é uma estrela maior brilhante intacta, presença autônoma e livre, emergindo do mar do imaginário, sem se contaminar com o corpo limitado. O sol poético não aquece, não ilumina, é impassível frente os sentimentalismos do ser, é um caminho de superação das fraquezas psicológicas demasiadamente humanas. Para transcender o corpo, a finitude e o sofrimento, o ato poético abole o corpo material e o sentimento.

O corpo, também predicado como “excelente, completo e confortável” – passagem sensivelmente irônica, marca de Drummond – é inimigo da “efusão lírica”. O lugar de onde fala o poeta, sua condição física e local, há também de ser sublimada. Em *A procura da poesia*, o poema procurado surge *per se* criando sujeito e objeto, emergindo para além da história, tornada imagem e som nas metáforas do “movimento das máquinas”, “segredo das casas”, “rumor do mar nas ruas”. “Chuva e noite” caem sobre a “fadiga e esperança” humanas em beleza de aspecto, mas isso ainda não é a matéria do poema. Sem dramatizar, perguntar ou invocar; sem mentir nem se aborrecer, o poeta encara o objeto de palavras a despeito de cintilantes marfins e diamantes. A “curva do tempo”, rebentando no movimento poético, reduz tudo a nada, de onde o poeta apreende a impermanência dos estados mentais humanos. O que se dissipa e se parte não é fundamento, não é poesia.

Na calma fresca das palavras, portentosas, fontes e destinos de poderes, convive-se com o estado último do poema. Há o silêncio universal. O poeta trabalha o silêncio, desafia-o, recorta-o, arquiteta caminhos semântico-sonoros no alicerce silente, como aponta Agamben (2002) em seu ensaio *O fim do poema*. As estruturas do edifício poético são palavras, de “mil faces secretas sob a face neutra”. Um verso similar à formulação de Octavio Paz: “a palavra tem vários significados latentes” (2012; p. 29). O eu-lírico há de ter a chave do verbo, não tanto para abri-lo, mas para deitar a chave embaixo do tapete à porta da poesia. Sendo som e significado, as palavras sonolentas fogem do humano em direção ao escuro do silêncio e o “rio difícil” do fluxo verbal para de existir por puro capricho da escuridão – fim do fim.

### Saída

A metáfora do mar sempre aparece nos meus escritos. Ter sido criado em uma cidade do interior, a mais ou menos 100km de distância da capital litorânea, institui esse fantasma. Traumas rondam. Locais e universais, as culturas afirmam-se num amálgama de patrimônio humano. A poesia a atizar a brasa da sensibilidade intercultural, aquecendo todo criador. Octavio Paz capta a profundidade da poética, suas fibras musculares recônditas, capazes de bombear o edifício aquático do poema, poesia levantada, aparecimento exemplar do poético. Heraclítica, a poesia equilibra contrários moventes. A crítica histórica ou biográfica não consegue explicar o ser de um poema. A análise dos procedimentos da palavra e da imagem decidem essa elucidação. Alfredo Bosi investiga primeiro a imagem, o

mundo dado ao olho e à mente, tornado imaginário, nos trajetos da imaginação. Desemboca na reflexão sobre a imagem-no-poema, em si, palavra. Refletindo sobre a imagem e a palavra, pude intuir como Drummond representa o cotidiano do poeta, voltado para seu ofício e de frente para o mundo. Em *O lutador*, dança eroticamente numa queda-de-braço com as palavras; luta com e contra elas, numa paixão bélica iluminada por encantamento e selvageria, a dançar-lutar sensualmente, captado por um espaço próprio do verbo, feito matéria e ser. *A flor e a náusea* definem a esperança sobrepondo-se às pulsões de morte frente a uma civilização bárbara da urbanização industrial; Drummond trabalha esteticamente essa crítica ao lançar mão de uma constelação de imagens, aprofundando a visão da cidade por metáforas; sem abandonar a superfície, as imagens são assentadas pela recorrência (BOSI, 2000) e, assim, essa poesia-para (CAMPOS, 2006) sublinha o uso da coisa-palavra (CAMPOS, 2006), entre Semiótica e Linguística; com um genial enjambement na quarta estrofe, Drummond exemplifica a natureza do discurso (BOSI, 2000), sempre para frente e para trás, decodificando e fazendo emergir outros mistérios da cartografia vivencial (CAMPOS, 2006) tornada poema. Na sua *Procura da poesia*, desfere imperativos e negações a instruir os poetas no trato com o silêncio e a palavra; num manifesto contra o corpo ou o sentimento como motores da criação poética, Drummond exige um poema impessoal e técnico, ao passo que descreve enquanto cria o tempo-espaço (a história) em imagem e som, sublinhando o artifício-princípio da palavra-no-poema, materialidade sonora, metafórica, imagética, capaz de recortar, assim como compor, o escuro e o silêncio.

O mar se desfaz no meu querer. Metaforizei também o fogo várias vezes ao longo dessa jornada. Encaro, agora mesmo, o procedimento poético, a fim de encerrar a pesquisa com uma frase inventiva e funda; abrindo ao imaginário a materialidade de palavras. O fluxo do *jazz* liquefaz o improvisado, escorrendo aos trancos de meus dedos. Paralisam-se. Hesitam. Acaba o texto.

---

## Referências

---

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, agosto/2002. Disponível em: [https://social.stoa.usp.br/articles/0047/3695/\\_docslide.com.br\\_agamben-o-fim-do-poema-cacto-1.pdf](https://social.stoa.usp.br/articles/0047/3695/_docslide.com.br_agamben-o-fim-do-poema-cacto-1.pdf). Acessado em 22/01/2020.

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o Contemporâneo?" In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-47.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond: mestre de coisas. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 49-55.

MIRANDA, José Américo. A linguagem em evidência. In: MOURA, Murilo Marcondes de (org.). *Cadernos de leitura: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, Maria Carolina Alves dos. A lição de Heráclito. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 13, p. 1-9, 1990. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31731990000100001&script=sci\\_abstract&tIng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31731990000100001&script=sci_abstract&tIng=pt). Acessado em 22/01/2020.

---

### Para citar este artigo

---

MOREIRA, Bruno Freitas de Carvalho. Mar e fogo: Octavio Paz, Bosi, Drummond. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 588-603, set.-dez. 2020.

---

### O autor

---

**Bruno Freitas de Carvalho Moreira** é estudante de graduação em Letras – Língua Portuguesa (licenciatura) na Universidade Estadual de Feira de Santana.