

Drummond e a verdade da poesia: algumas reflexões a partir de *Claro Enigma*

Alcides Cardoso*

Resumo



entaremos mostrar como as tentativas de entendimento teórico da poesia de Drummond, no que concerne sobretudo ao livro *Claro Enigma*, se enquadram em um antagonismo entre práxis política e arte pura ou desengajada e as conseqüências que tal binômio traz para a poesia.

Palavras-chave: Drummond; Heidegger; Verdade da poesia.

*Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar da vida um vago indício*

(“Relógio do Rosário”)

Introdução

Na primeira das *Elegias de Duíno*, falando de anjos e vivos, Rilke declara a respeito dos

* Professor-Adjunto da Universidade Estadual Paulista.

últimos, “Mas todos os vivos cometem o erro de fazerem distinções muito fortes”, sugerindo que os anjos “...muitas vezes nem saberiam se estão passando entre vivos ou mortos”, pois “A correnteza eterna / arrasta consigo pelos dois reinos / todas as idades e em ambos lhe sobrepuja o som”. Perseguindo ainda a nomeação que o poeta faz das coisas e dos seres, podemos dizer que os vivos buscam sempre organizar, esclarecer e entender os aspectos essenciais do homem, do mundo e da arte, ao passo que os anjos parecem querer, constantemente, atualizar um anátema a este movimento demasiado humano, errando por entre as diversas dimensões da existência e deixando, por onde passam, rastros e rumores que insistem em aproximar os dois reinos. Ao deixar para trás de si vestígios, os anjos permanentemente chamam nossa atenção para tudo aquilo que percebemos e entendemos, nos agraciando com o indício de que o que vemos está irremediavelmente fundido ao invisível, o que dizemos, inextricavelmente preso ao indizível e o que cremos, indissolúvelmente ligado ao in-crível.

Sabendo-se de antemão do comprometimento do poeta alemão com o pensamento, sobretudo com o pensamento poético, não é nenhuma pirueta exegética perceber na figura dos anjos e dos vivos uma alegoria do pensar e fazer poéticos. A poesia, como os anjos de Rilke, insiste em tudo o que se prepõe ou prospõe ao inteligível e ao dizível, acenando com uma “correnteza eterna” que completará e, ao mesmo tempo, se mostrará irredutível ao pensamento. Os limites do pensamento e do entendimento parecem não apavorar o poeta, que assim termina sua elegia, “Será vã a lenda de Lino, durante as lamentações por sua morte, / a primeira música ousou penetrar a rigidez da matéria / e, então, no espaço cheio de espanto onde o jovem quase divino / repentinamente desapareceu para sempre, o vazio começou a vibrar / naquele ritmo que agora nos arrebatava, nos consola e nos ajuda.”

Nosso objetivo, no curto espaço deste trabalho, é retomar os termos da discussão deflagrada pelo premonitório livro de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1951 *Claro Enigma*, no qual se verificou uma tendência classicizante e formalista, em aberta contraposição à poesia participante que o poeta de Itabira vinha realizando até então, sobretudo no livro de 1945 *A Rosa do Povo*. Em seguida, mostraremos como as tentativas de encontrar uma justificativa para guinada classicizante de *Claro Enigma*, de difícil aceitação para os críticos até o momento, revelam a colocação da questão em termos do binômio poesia engajada-arte pela arte, antípodas de uma equação a que Adorno já se referia como uma falsa questão, já que ambos os extremos conduzem a formas de autoritarismo (1973, p. 52). Em seguida, faremos o cotejo desta discussão, melhor dizendo, das questões que esta discussão suscitou com o texto do filósofo Martin Heidegger “The Origin of the Work of Art”, originalmente publicado em 1950. O intuito deste cotejo é, primeiramente, pensar, juntamente com os poemas de *Claro Enigma*, especialmente o poema “Relógio do Rosário”, como a colocação da questão acerca da natureza da poesia inquestionavelmente perpassa o filosofema clássico da natureza do ser e, posteriormente, identificar, juntamente com Heidegger, as diferentes formas de colocação desta questão pela teoria, sobretudo nas abordagens imanentista, estética e formalista. Tentaremos mostrar como as tentativas de entendimento teórico da poesia de Drummond, no que concerne, sobretudo ao livro *Claro Enigma*, se enquadram em um antagonismo entre uma práxis política e uma arte pura ou desengajada e as conseqüências que tal binômio traz para a poesia. Mais

que isso, buscaremos mostrar que a própria poesia encena estas relações com a sociedade, com o homem e consigo mesma na forma de temas e recursos retóricos e que o seu escopo, voltando a Heidegger, é fundar a verdade, uma verdade que se faz na medida em que coloca em primeiro plano o conflito entre a existência histórica do homem o mundo, e a “naturalidade” das coisas, involuntária ao pensamento, o que o filósofo chamou de terra. Concluiremos que a poesia não termina com a identificação de suas relações com o mundo, nem consigo mesma e nem com o sujeito, mas transforma esses elementos em momentos de verdade do ser, uma verdade que é repouso e movimento, ponto e chegada e de partida do Ser.

***Claro enigma* e a poesia metafísica: algumas questões já colocadas**

A descrença nos rumos tomados pelo Partido Comunista Brasileiro após 1945 devido à adoção quase irrestrita das teses jdanovistas e as devastadoras conseqüências do realismo socialista então proposto parecem ser os principais motivos atribuídos à tendência formalista da chamada geração de 45. A preocupação com a matéria do poema, com a sua forma, com o sentido da forma do poema, por meio da influência direta das experiências de Mallarmé com a visualidade das letras e com o espaço branco da página, parecia contagiar até mesmo poetas fundamentalmente comprometidos com a causa socialista, como Ferreira Gullar e o próprio Drummond. Atribuiu-se, então, a virada de foco do social para o artístico/formal como conseqüência do desengano, como uma espécie de reação ao totalitarismo de esquerda então praticado. Não se pode dizer o mesmo de um poeta que encabeçou a “geração de 45”, como o foi João Cabral de Melo Neto, pelo menos em relação ao seu comprometimento com a causa socialista, mas várias foram as tentativas de equipará-lo quanto à suposta esterilidade de um formalismo classicista.¹

Até mesmo críticos e poetas defensores da causa mallarmeana, ou melhor, do que passou a ser chamado de neo-concretismo, foram quase unânimes em apontar para um arrefecimento da esperança de mudança política na poesia de Drummond, como é o caso de Haroldo de Campos no texto “Drummond, Mestre de Coisas” (1967, p. 39-45). O uso do decassílabo juntamente com as rimas raras e palavras incomuns revelava um Drummond quase parnasiano que, mesmo sem deixar de praticar a ironia que o caracterizou desde o início de sua carreira, optava por um caminho ainda bastante inusitado para um intelectual do terceiro mundo.

Sem desprezar o valor das discussões acerca do acontecimento de *Claro Enigma*, e sem desprezar o que já foi escrito sobre esta fase da produção do poeta², gostaria de focalizar os desdobramentos de uma questão principal que cercou o aparecimento de *Claro Enigma* e que, de certa forma, permeia uma parte da teoria da poesia ainda hoje.

1 A este respeito, remeto o leitor à recuperação desta discussão feita por Vagner Camilo em livro recentemente lançado, “Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

2 O livro de Vagner Camilo traz um excelente retrospecto da fortuna crítica do livro de 1951. Particularmente, gostaria de apontar para os textos de José Guilherme Merquior (1975), Luis Costa Lima (1995) e Francisco Achcar (1993) como grandes formadores do debate acerca de *Claro enigma* por terem introduzido as questões que formaram o corpo deste debate, a que me referirei posteriormente.

Esta questão diz respeito a uma concepção de sujeito e suas ligações com o mundo, e a poesia se apresenta, neste tipo de abordagem, como um instrumento de transformação social. Para que este sujeito possa ser o agente de transformações no mundo em que vive, é necessário que seja onisciente de suas ações e que tenha o controle total do processo de produção de sua arte, pois uma recepção variada do poema – diferente em qualquer grau do que nele depositou o poeta – poderia arruinar o projeto transformacionista.

O outro lado desta questão reflete uma valorização negativa da forma e sua concepção como um elemento paralisante de qualquer ação ou inserção política, na medida em que não é mais um meio e sim um fim. Para resumir esquematicamente a questão que me proponho discutir, poder-se-ia dizer que os plantonistas da arte engajada elegem como seu antípoda a arte pela arte, polarizando uma questão que se apresenta multifacetada. Tal polarização não é obra do acaso, mas representa importante fator de construção de uma ideologia e, como toda ideologia, uma idealização.

O livro de 1951 é acolhido com certa precaução, como se tivesse havido uma traição por parte do poeta das causas sociais mais legítimas e mesmo um estudo recente sobre *Claro Enigma*, estudo que busca resgatar a obra de uma certa leitura reducionista, parece argumentar com uma participação política às avessas, ou seja, busca resgatar o valor de *Claro Enigma* a partir da afirmação de uma reação *política* ao contexto da tendência jdanovista do PCB. Trata-se, novamente, de justificar – e, claro, explicar – a poesia pela sociedade.

A dupla questão colocada a *Claro Enigma* – participação política ou formalismo alienante – primeiramente denuncia um tratamento retórico/temático da poesia drummondiana. A divisão do livro em seis partes, “Entre lobo e cão”, “Notícias amorosas”, “O menino e os homens”, “Selo de Minas”, “Os lábios cerrados” e “A máquina do mundo”, enuncia temas que variam desde a situação existencial e afetiva do homem até sua condição de ser entre seres, de seu nascimento num país chamado Brasil e no estado de Minas Gerais a um sentimento de mundo exacerbado, da infância da/na memória à dor do adulto, enfim, a constelação de temas drummondianos já foi exaustivamente estudada, o que nos permite prescindir de sua apresentação.

Gostaríamos, sim, de ressaltar que em boa parte dos poemas de *Claro Enigma* há a tematização do ser e do existir, como a figurativizar uma relação difícil entre o dizível e o indizível ou ainda, a relação entre o que há de indizível no dizer e o que há para ser dito no/do inefável.

Operando uma redução analítica que somente se justifica nesta tentativa de perceber a colocação da dupla questão a que nos referimos, poderíamos estabelecer uma relação entre o dizível com o existir e do inefável com o ser. Alguns trechos de alguns poemas nos ajudarão a tornar esta relação mais aparente. Já no primeiro poema do livro, “Dissolução”, a busca de traduzir o inefável aflige o poeta, “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada. Pois que aprouve ao dia findar, / aceito a noite. // **E com ela aceito que brote / uma ordem outra de seres / e coisas não figuradas.** / Braços cruzados” (meus negritos) No poema “Fraga e Sombra”, o poeta manifesta a vontade de abstrair o existir em função do ser, “E calcamos em nós, sob o profundo / instinto de existir, outra mais pura / vontade de anular a criatura” Em “O Chamado”, o velho poeta recebe a visita do ser, “E foi-se para a intuição, / o amor, o risco desejado / o chamavam, sem que ninguém / pressentisse, em torno o Chamado.”

No poema “Convívio”, a percepção da relação do Ser com os seres na existência, “Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós / e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil. / Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se chama tempo.” Em “Perguntas”, o fantasma “...gasoso, / porém palpável”, cuja sombra se projeta sobre o “ser inteiro” do poeta, é questionado, “Perguntei-lhe por fim / a razão sem razão / de me inclinar aflito / sobre restos de restos, / de onde nenhum alento / vem refrescar a febre / deste repensamento”. Já no tão conhecido e estudado poema “A Máquina do Mundo”, a possibilidade de uma explicação metafísica do mundo é rejeitada na resposta que o poeta dá à máquina, “...pelas pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exausta de mentar // toda uma realidade que transcende / a própria imagem sua debuxada / no rosto do mistério, nos abismos”.

Esta exposição de trechos de poemas diversos teve por finalidade única localizar algumas ocorrências das percepções, do ser e do existir, na poética de *Claro Enigma* e nos permitir discutir a forma de encaminhamento teórico destas percepções, ou seja, as questões que foram propostas a partir dos poemas em torno dessas percepções. Torna-se aparente o fato de paralelamente à polarização arte engajada / formalismo estéril, embora em outro nível, construir-se a concepção imanente ou transcendente da poesia, par opositivo que se opõe somente em termos, pois fazem parte de um mesmo sistema de pensamento a que, depois de Nietzsche e Heidegger, se denominou, metafísico. A concepção a que estamos chamando de imanente, busca localizar no próprio texto ou no autor as bases para a adequada exegese drummondiana, revelando aspectos da vida do poeta itabirano e da situação política e literária do país nos anos em que o livro foi escrito que, com toda a certeza, ajudam no entendimento dos poemas. A concepção transcendente não raro procura na memória voluntária e suas relações com a memória involuntária, entre o pensamento e a intuição pessoal, refúgio para as idiossincrasias que os poemas não raro trazem á tona.

Passaremos, agora, à segunda parte, na qual apresentaremos a abordagem de Martin Heidegger ao fenômeno da poesia e mostraremos como as concepções de terra e mundo, coisa, instrumento e obra de arte, nos possibilitam a percepção das relações da poesia com o mundo histórico ao mesmo tempo em que nos colocam diante do pensamento do ser. Tentaremos mostrar como a perspectiva heideggeriana não somente procura respeitar o poema como, também, a dimensão do poético, tantas vezes reduzida a reflexo do social. Sem o medo “...encalhar no inefável chavão heideggeriano do Ser-do-Ente, sempre tão presente nos poemas desta natureza...” (CAMILO, op. cit. p. 144), procuraremos mostrar que para Heidegger a poesia trabalha com vários elementos temáticos e retóricos, trazidos do mundo e da existência, mas que seu escopo é maior que o acontecimento poético, ou seja, o escopo da poesia é recolocar a questão do ser para além dos limites da metafísica e da tradição platônica.

A verdade original da poesia: “A origem da obra de arte”

A importância de filósofos como Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger para a contemporaneidade é fato bastante conhecido e aceito para que aqui se faça qualquer

forma de apologia. Não somente foram estes pensadores que estabeleceram as bases para uma reconsideração do pensamento ocidental em seus fundamentos mais recônditos, mas foram eles quem abrem o campo para uma releitura da tradição metafísica ocidental a partir de uma renovação da hermenêutica, possibilitando a outros diversos pensadores reler os fundamentos de uma história tão arraigada e naturalizada no Ocidente como a história do Ser. Ao recolocarem a questão nos termos que os modernos o teriam feito e se recusarem a propor qualquer forma de superação da modernidade, Nietzsche e Heidegger exploram as possibilidades abertas ao pensamento pelos modernistas até limites ainda não pensados, instigando as contradições e aporias deste pensamento *ad absurdum* e perfazem uma leitura da ontologia que percebe no método e no conceito, ou seja, na formação das verdades científicas, uma forma de construção retórica da textualidade (VATTIMO 1996, Introdução). Não entraremos nas questões da modernidade e da pós-modernidade que estes dois filósofos engendraram, pois nosso objetivo aqui é tão somente verificar a pertinência da leitura de “Relógio do Rosário” a partir de um texto fundamental para o século XX, que é “A Origem da Obra de Arte”.

Em primeiro lugar, antes de fazermos uma breve apresentação do texto de Martin Heidegger (na medida que tal tarefa se mostre possível), gostaríamos de levantar a questão da pertinência mesma de tal leitura, na medida em que tal abordagem parece incomodar a críticos e teóricos, como vimos anteriormente.

A história do ser e do existir se confunde na busca de relações causais entre o mundo fenomênico, isto é, a realidade como a percebemos e a essência deste existir, essência que já carrega as conotações de eterna e imutável desde Aristóteles. É a partir do existir, ou seja, da virada “realista” do pensamento de Aristóteles em relação ao idealismo platônico que a tradição de consideração do Ser a partir do existir se conforma em matriz do pensamento ocidental. Neste sentido, o pensamento de Heidegger propõe uma releitura da questão do ser e do existir em termos do que é pensável no ser, mostrando, a partir da releitura de Heráclito de Éfeso, que o não-pensável é tão vigoroso quanto o que pode ser pensado e, por conseguinte, dito. A partir do pensamento sobre o impensável, ou seja, sobre o ser e seu sentido, Heidegger percebe a necessidade de voltar à entidade, ao mundo fenomênico para, desta relação pensável/impensável, dizível/indizível, visível/invisível entender a essência do ser e seu sentido. Tal essência ou verdade não se mostraria na substância, no sujeito ou na forma, como veremos adiante, mas na abertura criada pelo ser em seu desvelamento, em sua aparição como ser-no-mundo, sendo arte a causadora desta “clareira do ser”, nas palavras do filósofo.

Heidegger primeiramente expõe as dificuldades em se determinar a essência, ou origem, da arte e percebe que tanto o artista como a obra de arte são definidos a partir da arte (ser) e esta se mostra em suas obras (existir). A obra de arte, portanto, é o ponto de partida para se pensar a essência da arte. Todas as obras possuem uma materialidade a que o filósofo chama de “ser-coisa”, o caráter de coisa da obra de arte. Nas tentativas históricas de conhecer o “ser-coisa” das coisas (que, para o filósofo é fundamental para poder-se estabelecer a diferença entre a coisa e a obra de arte), a essência ou ser da coisa foi, primeiramente, pensada pelos gregos como substância, termo que o pensamento latino hipostasia a partir do termo grego *hupokeimenon*, transformando-o em sujeito e presença em contraposição ao acidente ou predicado. Já neste momento da história do ser, a associação entre a lógica e a gramática revela

uma concepção de linguagem que se firmaria como verdadeira, uma concepção que vê com desconfiança o terceiro elemento do trivium clássico, a retórica (DeMAN 1898, p. 34). A concepção da coisa como substância revela, segundo Heidegger, a transposição do “modo proposicional de entendimento” (p. 24), desenvolvido para entender o mundo sensível, para a estrutura da coisa mesma, o seu ser, algo não tangível. O desenvolvimento da estrutura proposicional da sentença, prevista e regulamentada pela lógica, teria sido transposto para o pensamento sobre a essência ou o ser da coisa. Para Heidegger, o sentimento ou o estado de espírito estão bem mais próximos do ser do que a concepção lógico-substancialista do ser da coisa.

Em um segundo momento, a essência, o “ser-coisa” da coisa foi pensada como aquilo que é percebido pelos sentidos, gerando, a partir do século XVIII, o conceito – advindo da filosofia – de estética. Ao transferir o núcleo que se buscava da coisa para o sujeito e suas percepções, houve um afastamento radical da coisa mesma, na medida em que seu ser dependia da percepção pelo homem, em outras palavras, na medida em que o ser da coisa passava a ser-lhe externo e estranho.

O terceiro momento da tentativa de percepção e entendimento do ser-coisa da coisa retomava os conceitos gregos de *morphe* e *hule*, instaurando o par matéria-forma como o próprio ser-coisa da coisa. Pela história mesma da formação do pensamento ocidental, o binômio forma-matéria (esta última já equiparada ou tornada sinônimo de conteúdo) extrapolou completamente seu uso na estética para se tornar uma matriz do pensamento. Entretanto, a forma concebida como arranjo da matéria, seu formato, parece advir de sua utilidade e não de sua essência ou “ser-coisa” e a utilidade é uma qualidade do equipamento, não da coisa.

O equipamento é a matéria formatada que tem utilidade e exhibe seu caráter de produto humano, diferentemente da coisa, que possui forma e matéria e se coloca, então, numa situação intermediária entre a coisa e a obra de arte, por ter, como a coisa, um caráter auto-contido, mas difere da coisa, por não ter se formatado a si mesma, sendo, por esta razão, próxima à obra de arte, ambos produtos humanos. Portanto, o caráter “equipamental” do equipamento, ou seja, sua estrutura forma-matéria, nos ajuda a entender o ente, mesmo os não-equipamentais, como a coisa e a obra de arte. Portanto, conclui Heidegger, o binômio matéria-forma serve para explicar o caráter equipamental do equipamento, mas não o ser da coisa, nem o ser da obra de arte.

Como um templo grego, um par de sapatos pintados por Van Gogh ou qualquer utensílio, o caráter equipamental do equipamento está em sua utilidade e confiabilidade (“reliability”, na tradução de Albert Hofstadter), reitera o filósofo. Entretanto, a equipamentalidade do equipamento é percebida por meio da obra de arte e não no equipamento mesmo, uma vez que ele exhibe com mais veemência sua qualidade de equipamento quando não se tem consciência dele, quando é usado para os fins que foi criado, ou seja, como utensílio. A equipamentalidade do equipamento chega à sua aparência por meio da obra de arte, não por ela permitir “...uma melhor visualização do que um equipamento é” (p. 36), mas por ela, a obra de arte, permitir que o ente emerja no desvelamento de seu ser, o que os gregos chamavam de *aletheia*. Em outras palavras, na obra de arte a verdade de um ente se mostra na forma de obra, o que leva Heidegger a generalizar e afirmar que a natureza ou origem da arte é a verdade dos seres se transformando em obra.

Tal conceito de verdade como desvelamento do ser dos entes tem fundamentalmente um caráter dinâmico, a verdade é a verdade dos seres sempre se transformando em obra, que vai contra as definições clássicas de verdade, seja como *adequatio* ou *homoiosis*, pois em ambas se depreende o caráter estático e derivativo do já citado “modo proposicional de entendimento”. A obra de arte reproduz, então, não a essência ideal (modelos derivados do platonismo) ou a realidade (modelos derivados do aristotelismo), mas a essência geral da coisa e não do ente.

Heidegger também aponta para a perda do ser-obra da obra no momento em que entra no mercado de arte, transformando-se assim, em objeto e mercadoria. Para percebermos o ser-obra da obra de arte é necessário percebermos o domínio aberto pela própria obra como acontecimento da verdade posta em obra, o que somente poderá ser feito a partir da percepção da obra em suas relações com o mundo, termo que Heidegger usa para sintetizar o contexto relacional da obra com sua história, seu povo e seu lugar.

Mundo e terra são os termos que Heidegger usa para descrever dois aspectos fundamentais do ser-no-mundo, o *Dasein*, e do ser-como-acontecimento, a *Ereignis*. Terra, a partir do termo grego *phusis*, é o agente que abriga tudo o que se mostra, o ser da terra é aquele que se subtrai naquilo mesmo que se mostra, dizendo de outra forma, aquilo que mostra ao se subtrair – novamente o conceito de *aletheia* se-nos vale para nomear o ser-como-acontecimento da terra, a estrutura de ocultação-desvelamento a que *Ereignis* se refere. Da mesma forma que a terra não é a mera coleção de matéria disposta no planeta, mas o abrigo do que é erigido, o mundo não é a “mera coleção de coisas contáveis ou incontáveis, familiares ou não familiares que estão lá” (p. 44), mas aquele perene não-objetivo que aproxima nossa vida do Ser, nas palavras do filósofo de “Ser e Tempo”: “O Mundo é a abertura auto-reveladora dos amplos caminhos das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico” (p. 48). O Mundo se abre em espaçamento³ e a obra de arte cria o espaço para o espaçamento do mundo, ou seja, para seu acontecimento como decisão e vontade. A obra de arte mantém aberta a Abertura do Mundo.

Portanto, na obra de arte, o ser-coisa, chamado de “terra”, se coloca em conflito com o ser-obra, chamado “mundo”, em um embate que reafirma as naturezas de terra e mundo (p. 49), mas é somente no acontecimento da arte, na Abertura fundamental que produz, que a obra vem à luz trazendo com ela a possibilidade de aparecimento/ocultação da terra. É na obra de arte, portanto, em sua materialidade – seu caráter de ser-obra –, que tanto o mundo histórico de um povo, suas pequenas e grandes decisões, bem como o existir material que dá suporte ao mundo podem acontecer, nas palavras do filósofo “a obra permite que a terra seja uma terra” (p. 46). As duas características essenciais do ser-obra da obra de arte, o erigir do mundo e o vir à luz da terra como ocultação/desvelamento, entram em uma luta como mundo e terra na abertura – que Merleau-Ponty chamará de “fé perceptiva” (2000: 25 *et passim*), uma luta que não causa qualquer forma de destruição mas conduz à auto-afirmação de suas naturezas, e o filósofo localiza nesta luta no seio da obra de arte o acontecimento da verdade. Portanto, é na obra de arte como luta entre o erigir do mundo e a estrutura ocultação/desvelamento da terra que a verdade se dá.

3 O termo espaçamento não se confunde com a espacialidade física ou sensitiva, pois, no filosofar heideggeriano, o mundo se abre em auto-revelação ao engendrar o espaçamento, pertencente ao mundo, o qual produzirá, por sua vez, o espaço, pertencente à terra. A verdade se dá no embate entre espaçamento e espaço, entre mundo e terra, entre o Ser e o ser-no-mundo.

Tal concepção de verdade se choca com o modo histórico de se conceber a verdade, o modo proposicional, como já dissemos anteriormente, no qual a conformidade entre conhecimento e fato é condição *sine que non*. O conceito de verdade desta forma concebido assume a visibilidade do ser como sua totalidade e o conhecimento se fazia em torno desta visibilidade. Nas palavras de Heidegger, “Há muito no ser que o homem não consegue dominar. Pouco (do ser) chega a ser conhecido. O que é conhecido permanece inexato, o que é dominado permanece inseguro. O que é, nunca é por nossa criação ou meramente o produto de nossas mentes, como pode tão facilmente parecer” (p. 53). Tal concepção possui conseqüências profundas para uma epistemologia construída sobre “...essa certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós...”, certeza que se torna “o ponto de apoio da verdade”, como dirá Merleau-Ponty (2000:23), uma epistemologia que constrói sobre a distinção entre mundo sensível e mundo inteligível os conceitos de sujeito e objeto.

Heidegger finaliza o ensaio com o pensamento sobre o caráter de criação da obra de arte, visto como “produção” (1992:114-133). A palavra *techné*, traduzida comumente como arte ou artesanato, estaria longe de tais significados e indicaria um modo de conhecimento que consiste fundamentalmente no desvelamento dos seres, na *aletheia*. É neste sentido, de um modo de conhecimento fundado no desvelamento dos seres, que Heidegger utilizará a palavra *techné*, concebida como um acontecimento em meio à *phusis*, à materialidade da terra. O ser-coisa da coisa, o ser-equipamento do equipamento e o ser-obra da obra de arte, o ser, enfim, é o que permite o lugar da abertura no qual a verdade se estabelece a si própria, afirmação que contraria qualquer concepção transcendental ou imanente da verdade, pois ela se faz na medida em que aparece na abertura que ela própria cria, abertura esta estabelecida pelo conflito entre abertura e ocultação. Sendo acontecimento, a verdade é um acontecimento histórico em vários sentidos, ou seja, na estrutura de abertura/ocultação do ser, a verdade se estabelece como um acontecimento produzido pelo conflito entre terra e mundo e pode ser apreendida a partir deste mundo histórico que dela faz parte, não como totalidade aparente, mas como estrutura de acontecimento.

A verdade se estabelece no ente para poder se tornar verdade e dentre as várias maneiras de a verdade se estabelecer estão o estabelecer-se na obra (que, como já vimos, é o lugar de acontecimento da verdade), o ato fundador de um estado (no sentido político do termo), o “sacrifício essencial” e o questionamento do pensador. Contrariamente à tradição epistemológica ocidental, Heidegger afirma que a ciência não é o domínio da verdade, mas “... apenas a exploração de uma região já aberta da verdade, investigando e fundamentando, como certeza, aquilo que, em sua esfera, se apresenta como tal de modo possível e necessário” (tradução de Maria José Rago Campos, 1992:224-225). O acontecimento de abertura do mundo submete às decisões históricas da humanidade o que ainda não tem medida ou decisão, criando a necessidade, aberta juntamente com a abertura do mundo, de medida e decidibilidade.⁴

4 A tradução de Maria José Rago Campos usa o termo “decisão”, ao passo que a tradução norte-americana se vale do termo “decisiveness”, indicando a formação do substantivo a partir do adjetivo (decisive), formado, por sua vez, a partir do verbo (to decide). Como conseqüência, alguns tradutores de Jacques Derrida para o inglês criaram o adjetivo “decidability” para exprimir a qualidade de poder ser decidido. Em português poderíamos realizar o mesmo processo a partir do verbo “decidir” e criar os neologismos “decidível”, formando, desta forma, o substantivo derivado “decidibilidade” para expressar a qualidade de poder ser decidido.

A criação da obra de arte é pensada como a fixação da verdade como figura, *die Gestalt*, que ocorre sempre como formatação (“posição e sustentação”, na tradução de Maria José Rago de Fretias), *Ge-Stell*. Neste sentido, a obra de arte difere tanto do equipamento quanto da coisa pelo fato de sua criação ser parte mesma da obra criada (a criação não existe na coisa e no equipamento desaparece na utilidade). Além ou aquém da atividade do artista e das circunstâncias da criação da obra, é a criação o elemento irredutível e inexplicável essencial da obra de arte.

Pelo fato de ser uma ocorrência da verdade como acontecimento, a obra de arte nos transporta para fora do ordinário, nos levando a “...transformar as referências habituais ao mundo e à terra, eliminar toda ação e suposição, conhecimento e visão correntes, de modo a permanecer na verdade que acontece na obra” (tradução de Maria José do Rago Campos, p. 228). É a obra de arte, então, que denuncia o caráter equipamental do equipamento bem como o caráter de ser-coisa da coisa.

A verdade, como ocultação e desvelamento do ente, acontece na composição da obra de arte e é, essencialmente, poética (*gedichtet*); Poesia (*die Dichtung*) é a instalação na forma, em sua figuração do mundo, da abertura no interior do ente. Reduzir as diferentes formas de arte à Poesia (*die Poesie*) seria arbitrário, diz o filósofo, mas a Poesia é um modo de projetar, de lançar-se iluminador da verdade, um Poeta (*die Dichten*). A Poesia possui, então, uma posição privilegiada em relação às outras artes, da mesma forma que a linguagem em relação ao ente, pois ela não somente comunica, mas – sobretudo –, é capaz de trazer o ente à abertura pela primeira vez pela sua nomeação. Tal dizer é a projeção da abertura, cujo anúncio possibilita aos seres chegarem à abertura “como”. Esta linguagem projetiva que nomeia e traz os seres à luz no interior dos entes acontece em qualquer momento do uso da linguagem, pois esta linguagem, ao preparar o dizível, simultaneamente traz o indizível ao mundo. Como a linguagem é o acontecimento no qual os seres primeiramente se mostram ao homem, ou seja, como a linguagem é a maneira de o homem erigir o mundo, ela é a forma mais primordial de poesia e é fundadora e preservadora da verdade. A projeção poética da verdade que se erige na obra como figura se torna a projeção mesma da obra em direção aos seus preservadores históricos, ou seja, em direção a grupos históricos de homens. A projeção poética genuína, para Heidegger, é a abertura ou ocultação da terra, na qual os seres humanos como história são colocados, mas, também, seu mundo, que prevalece em função da relação do ser humano com o desvelamento do Ser.

Conclui o filósofo que a origem da obra de arte, “...a origem dos criadores e dos preservadores, o que equivale a dizer, da existência histórica de um povo, é a arte” (p. 78), ou seja, a arte é uma origem ou essência, um modo peculiar de a verdade vir a ser, tornar-se histórica” (p. 78).

“O Relógio do Rosário”: poesia e verdade

Nos poemas de *Claro Enigma*, como já foi dito, uma tendência classicizante parece desconcertar pelo seu suposto conservadorismo, uma vez que a práxis do poeta até então indicava a utilização dos recursos poéticos em prol de uma inserção social transformadora. A elaboração e valorização da forma e da métrica (os decassílabos

são constantes bem como a forma soneto) denunciam um virtuosismo na lapidação da língua que parece não se encaixar na tríade de tendências drummondianas, a poesia irônica, social e metafísica. Tal disparidade provocou uma reação entre críticos e admiradores da poesia do mestre de Itabira e levou estudiosos a (se) colocarem algumas questões acerca do acontecimento de *Claro Enigma*, questões essas que tinham por eixo a antinomia poesia participante/formalismo estéril, como vimos na primeira parte deste trabalho. Estamos partindo do pressuposto, já enunciado anteriormente, de que esta dupla questão denuncia uma perspectiva simplista da questão da verdade, uma perspectiva fundamentada em uma certa leitura da ontologia que procura a verdade do ente como adequação, o chamado “modo proposicional” de entender o ser e a verdade. Ao (se) colocarem a questão da associação (implícita) entre verdade e participação social, alguns críticos automaticamente colocam a questão da forma de maneira utilitarista, ou seja, a forma deve ser útil ao conteúdo, caso contrário, pode se tornar ameaçadora. Por que o repúdio (que denuncia certo temor) à forma, que poder tem ela de perverter ou subverter a ação política, com que carga alienante pode ela contagiar os poetas?

Antes de começarmos a falar propriamente do poema em questão, faremos a sua transcrição, como um momento de anamnese instauradora.

Relógio do Rosário

*Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva*

*pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,*

*que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro.*

*Oh dor individual, afrodisíaco
selo gravado em plano dionísíaco,*

*a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,*

*dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,*

*convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,*

*prelibando o momento bom de doer,
a invocá-lo, se custa a aparecer,*

*dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,*

*dor do rei e da roca, dor da cousa,
indistinta e universa, onde repousa,*

*tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,*

*dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,*

*dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!*

*Não é pois todo amor alvo divino,
E mais aguda seta que o destino?*

*Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?*

*O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e é brisa e fala impura.*

*O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta*

*que não macule ou perca sua essência
ao contato furioso da existência.*

*Nem existir é mais que um exercício
De pesquisar da vida um vago indício,*

*a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.*

*Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se no som a sombra. O columbário*

*já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.*

Ao lado da valorização da forma, o livro de 1951 também traz dois outros elementos que julgamos importantes na consideração da relevância da forma/métrica nos poemas: o primeiro diz respeito à tematização quase constante das relações entre ser e existir e o segundo, à dúvida retórica ou aporia, uma maneira de colocar alguns filosofemas em linguagem poética transformando-os em questões que são enunciadas, mas não solucionadas.

O primeiro dos elementos poderia ser relacionado à tendência metafísica apontada na poesia de Drummond, uma vez que torna visíveis alguns aspectos intangíveis do existir como a noite, a sombra, o vazio, o silêncio, a opacidade, não raro trazendo-os sob a forma da memória involuntária do poeta, invocada no uso de termos como a solidão, a perda, a infância, o amor, o sonho, a desilusão e a dor. Ao apontar para tais elementos intangíveis do existir paralelamente à sua contrapartida pessoal, pode-se perceber um movimento (que alguns atribuiriam à tendência irônica) de dissolução da consciência como entendimento do mundo, pois o inefável é tematizado na e pela

poesia e não pelo trabalho racionalizante ou imaginativo do poeta, que apenas dá asas às suas memórias, forma de alteridade irredutível entre o “eu” e o pensamento sobre o “eu” ou, como diriam os filósofos, entre o ser-em-si e o ser-para-si. Ao tematizar o inefável e provocar a poesia para que “fale”, para que diga o indizível (como diria Heidegger a respeito da linguagem, “a linguagem fala”), o poeta insta a linguagem a que fale do existir, da “mil pequena dor” das individualidades pessoais e não-pessoais, incluindo aí a sua persona poética e sua encarnação lingüística em eu-lírico. Provocando o ser para que fale no existir, a poesia de Drummond promove a liberdade, na medida em que, como a define Heidegger em “Sobre a Essência da Verdade”, ela é o errar do pensamento, o deixar-ser do ente, o entregar-se do ente à sua abertura para o ser e sua permanência no ser. A liberdade, concebida nestes termos, é o equivalente da verdade, uma verdade que já não depende de uma ontologia da transcendência e que já não se apóia nos conceitos de sujeito e objeto, que passam a circular por entre os temas poéticos, perdendo seu valor axiológico ou epistemológico.

O segundo dos elementos diz respeito à colocação das questões entre ser e existir na forma de questões retóricas que, muitas vezes, escolhem a estratégia retórica do paradoxo ou da negação como figuração das diversas formas de percepção intelectual e pessoal deste contato ou clareira, no jargão heideggeriano. A elaboração retórica destas questões perfaz uma tensão entre uma epifania poética (e não existencial, como em “A Máquina do Mundo”) e o poema como produto de labor criativo, pólos que poderíamos pensar como pólos da poesia e do poema ou do ser e do existir. Entretanto, tal nomeação poderia facilmente nos conduzir à leitura metafísica já aventada por alguns dos mais eminentes críticos da poesia drummondiana, o que somente parece ser possível na medida em que se considere o sujeito como instância primeira e última da poesia, ou seja, na medida em que as percepções e inteleccões do sujeito poeta são auferidas pela crítica a partir de outros escritos (sobretudo a crítica produzida pelo poeta em “Passeios na Ilha” e “O Observador no Escritório”). Nos poemas de *Claro Enigma* não somente a capacidade de entendimento do ser e do mundo é posta à prova, mas, também, a possibilidade da existência de um sujeito uno, qualquer que seja a forma de unidade encontrada.

Seja no amor, na dor, na inteleccão, na imaginação, na história ou no chão local, a incredulidade na existência de um sujeito independente, consciente, auto-consciente e ativo, um sujeito que reuniria as características hegelianas do indivíduo, já foram apontadas anteriormente (Bento Prado Junior e Cristiano Perius, *Mais!*, 27/10/2002). Entretanto, este sujeito se coloca em meio à constelação dos seres em existência, entrando em relação com os outros seres em existência e, desta forma, apontando para a consciência como um tipo de perspectiva de rã, como dizem os pintores e como dirá Nietzsche a respeito do senso e da moralidade comuns.

Portanto, cremos que entre a valorização da forma/métrica, a tematização das relações entre o ser e o existir e a enunciação das dúvidas retóricas, pode-se perceber um acontecimento da verdade como obra poética, uma verdade que se faz por meio da urdidura poética drummondiana sem que a consciência poética pessoal seja um fator determinante, mas apenas um modo de percepção e inteleccão que circula em meio a outros tantos elementos. Tentemos pensar esses elementos apontados na especificidade do poema “Relógio do Rosário”.

O poema, praticamente eclipsado pelo seu antecessor, “A Máquina do Mundo”, poema eleito como o melhor poema brasileiro de todos os tempos em enquete recente feita pelo jornal Folha de São Paulo (Mais! 27/10/2002), é composto por dísticos decassilábicos rimados e já nos três primeiros dísticos revela sua temática, a treva (ser) que, baixando, leva consigo o sujeito/consciência do dia (existir) para o “choro pânico do mundo” que se entrelaça ao seu choro para formar “um vasto coro” (o Ser). O que temos é um coro em que as vozes do mundo/existir e as vozes do ser (âmago/treva/pânico/choro) se misturam. Em seguida, uma segunda parte em que a dor é sentida pelo sujeito, em que “o Dioniso sofredor dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si o sofrimento da individuação” vive a dor da “paixão dionisíaca” (NIETZSCHE 1871/1983:10) e as paixões do amor carnal (“afrodisíaco”), da dúvida da vida (“tal um fogo incerto”), do vazio (‘nutrindo-se do sal do próprio nada”), da dor (“prelibando o momento bom de doer”) e da prostração do sujeito diante da dor da individuação primeira e original (“ativa mesmo se a memória some”). Entretanto, a dor não é somente do sujeito, mas é de todas as formas de existir, conscientes ou não, de todo processo de individuação ou, como dirá Heidegger, de ser-como, do figurar-se do ser na existência (“dor de tudo e de todos”, “dor do rei e da roca”, dor dos bichos, oclusa nos focinhos”, “do tempo que há de vir, das velhas eras!”).

Um terceiro momento do poema tematiza o amor, equiparando-o à paixão (no sentido da etimologia de paixão a partir do grego *pathos*, alteração das percepções e sensações vivenciada pelo sujeito). A paixão dionisíaca, da dor da individuação é sentida pelo sujeito que figura o existir no tema do amor, levando o poema à questão que abre a terceira parte, “Não é pois todo amor alvo divino,/ e mais aguda seta que o destino?”. A figuração do conflito entre a terra e o mundo como vontade, diríamos poética, se dá por meio de uma nomeação, de decisões (mundo) que recolocam os elementos da poética drummondiana a partir de uma *Dichtung*, um dizer nomeador e instaurador poético que denota a percepção de que “nada basta” e de que “O amor não nos explica”. O final do poema parece “provar a nós mesmos que, vivendo, / estamos para doer, estamos doendo”, ou seja, que esta palavra poética figura um embate entre a possibilidade de existência humana, assegurada pela terra em seu movimento de ocultação/desvelamento (“nada é de natureza assim tão casta // que não macule ou perca sua essência / ao contato furioso da existência”) e o horizonte histórico das decisões grandes e pequenas que abrem a possibilidade ao mundo, que permanece na praça do Rosário apesar da efêmera passagem dos vivos. O columbário, receptáculo de cinzas dos homens, ao se permitir azul, prenuncia não um otimismo, mas o eterno devir já prenunciado pelos filósofos como o indício da existência em sua relação com o ser. Como os anjos de Rilke, citados na Introdução, também o pensamento poético drummondiano vagueia pelas regiões dos vivos e dos mortos, sendo que tais distinções assumem alguma validade somente para os primeiros, que “...cometem o erro de fazerem distinções muito fortes”

O que se percebe na leitura do poema é o acontecimento de um contato entre dimensões humanas - intelectuais, afetivas, memorialistas, imaginativas, e dimensões do existir - histórico, social, local, político, alinhavadas pela compulsão do ser que se entreabre no existir em meio ao dizer poético. Nomear, então, se torna mais que um ato inaugural, primevo, mais que um ato organizador do mundo que um demiurgo

platônico viria a instaurar para dar alma às coisas. Nomear, então, se torna o acontecimento da verdade como poesia, o momento em que a *techne* como modo de conhecimento (poético) por meio do fazer artístico abre a clareira do ente para o seu ser, provocando sua alteridade que, nos termos heideggerianos, é a aparição/velamento do ente e a sua abertura ao ser.

A verdade, então, não é uma verdade do poema, uma verdade do poeta ou uma verdade do fazer poético, mas a verdade da poesia como poetar, como *Dichtung* inaugural do pensamento, uma verdade que somente acontece se o pensamento se aprofundar no que Michel Deguy, chama de “est-ética”. Na percepção de Deguy (1987) a questão ética se subleva no seio da estética, instilando uma concepção de poesia que, a partir de Heidegger, se coloca como questão ética a qualquer ontologia, uma questão que, necessariamente passando pela linguagem, transtornará a metafísica implícita nos domínios da filosofia e da estética – e, por extensão, da poética –, para trazer à baila a questão da ambição e escopo da poesia.

“A existência é figurativa; ela se figura (‘Figure-se’, ela se figura). Esse modo do ser não é acrescentado facultativamente pela ‘arte’, produção e obra. Ele se constitui nesta outra relação consigo mesmo que a torna ‘vivível’ [no original ‘vivable’], ou ‘interessante’...” (DEGUY 1987: 170). Figurar, diferentemente de figurativizar, é um modo do ser que instaura a possibilidade da existência em toda sua fúria, produzindo-se no rastro entre mundo e terra e instaurando-se/instalando-se como verdade, a verdade do acontecimento poético.

“Relógio do Rosário” faz da figurativização temática, retórica e métrica, sua maneira de se instaurar/instalar poético a partir do ser do poema e do ser do poeta, do ser da cidade e do ser do pensamento, se embrenhando pelas clareiras que este fazer poético abre e que, ao abrir-se como clareira, permite a diferença irreduzível de tudo que existe consigo mesmo em função de a existência já estar, então, trespassada pelo Ser. É esta a verdade, a verdade da poesia e a verdade da poesia drummondiana.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, C. D. *Claro enigma* 14^a. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- CAMILO, V. *Drummond: da rosa do Povo à rosa das Trevas* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- CAMPOS, H. “Drummond, Mestre de Coisas” In *Metalinguagem* Ensaios de Teoria e Crítica Literária. Petrópolis: Editora Vozes, 1967. (Nosso tempo 5)
- DEGUY, M. *La poésie n’est pas seule*. Court traité de poétique. Paris: Seuil, 1987.
- DE MAN, P. “A Resistencia à Teoria” In *A Resistência à Teoria* Lisboa: Edições 70, 1989. pp. 23-41
- HEIDEGGER, M. *The Origin of the Work of Art* trad. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, 1971.
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria José Rago Campos. Belo Horizonte: Kriterion, 1992. vol. 86. pp. 114-133

_____ “Sobre a essência da verdade” In *Os Pensadores*. trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. pp. 127-145

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível* 4ª. ed. trad. José Artur Gianotti e Armando Mora D’Oliveira. São Paulo: perspectiva, 2000.

NIETZSCHE, F. “O nascimento da tragédia no espírito da música” trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PRADO JR, B.; PERIUS, C. “A vasta periferia” in Mais! Folha de São Paulo, 27/10/2002

VATTIMO, G. *O fim da Modernidade*. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.