

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FILOSOFIA

PEDRO GUERRERO ZERWES

**EXISTENCIALISMO, PERSPECTIVISMO E DANÇA DE FORMAS EM
“CONTEMPLAÇÃO NO BANCO”, DE DRUMMOND**

SÃO PAULO

2025

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM FILOSOFIA

PEDRO GUERRERO ZERWES

**EXISTENCIALISMO, PERSPECTIVISMO E DANÇA DE FORMAS EM
“CONTEMPLAÇÃO NO BANCO”, DE DRUMMOND**

Dissertação de mestrado apresentada ao comitê de avaliação (banca de mestrado) como parte do requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Filosofia expedido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Linha de Pesquisa: Filosofia das Ciências Humanas

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Yolanda Gloria Gamboa Muñoz

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Marcos da Silva Filho

SÃO PAULO

2025

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Ficha
Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Zerwes, Pedro Guerrero
Existencialismo, perspectivismo e dança de formas em
"Contemplação no banco", de Drummond. / Pedro Guerrero
Zerwes. -- São Paulo: [s.n.], 2025.
94p. ; cm.

Orientador: Yolanda Gloria Gamboa Muñoz.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia.

1. Poética. 2. Existencialismo. 3. Perspectivismo
interespecifico. 4. Dança de formas. I. Muñoz, Yolanda Gloria
Gamboa . II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia. III. Título.

CDD

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – processo número 88887.839534/2023-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – processo número 88887.839534/2023-00.

À Meyrilena Soares Guerrero (em memória)

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Sem a Bolsa de Mestrado a mim concedida pela CAPES não seria possível o meu mestrado na PUC-SP.

À minha orientadora, Yolanda Gloria Gamboa Muñoz, pela leitura dedicada e interlocução. E pelas sugestões, como a nietzschiana de ler o “homem futuro” do poema de Drummond “Contemplação no banco” como homem *do porvir*.

Ao meu coorientador, Luiz Marcos da Silva Filho, pela leitura dedicada e interlocução. Pelas sugestões, como a de ver se não há, em “Contemplação no banco”, uma brasileira nadificação criativa.

Ao Fabio Roberto Lucas, pela leitura dedicada e interlocução. Pelas sugestões. E pelo chamado a uma leitura de formas do poema drummondiano a qual efetivamente dance junto com elas. A dança perspectivística interespecífica dessa poesia.

Às minhas amigas e amigos, por cada troca pensante-dançante que vamos vivendo.

À minha mãe, Gladys, e meu pai, Luiz. E por cada apoio e incentivo deles recebido. Aos meus irmãos, Gabriel, Francisco.

Às contemplações que venho tendo com meu pai no “banco da Filosofia”, entre os verdes do terreno dos fundos de nosso condomínio.

À minha avó Meyri e seu largo sorriso-Meyrilena, fonte inesgotável de inspiração poética.

Ao amigo Luiz Marcos da Silva Filho e todas as pessoas do Sertão, nosso coletivo de criação de novas formas de vida.

A todas e todos que me foram vitais para sobreviver ao tsunami.

Muitíssimo obrigado!!

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu,
a quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

[...]

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

[...]

CDA, “A máquina do mundo”, *Claro enigma*

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 dionisíaco,

[...]

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.

CDA, “Relógio do Rosário”, *Claro enigma*

Resumo

A partir da constatação do sentimento drummondiano do mundo, sentimento, a um só tempo, do local e do global, aposta-se na leitura de um existencialismo constitutivo de “Contemplação no banco”, poema de *Claro enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade. Ética existencialista sentimentalista que se dá precisamente pela expressão e experiência do sentimento do mundo. Além disso, a partir das imagens interespecíficas presentes em “Contemplação no banco”, que dançam entre si na dança de formas desse poema, aposta-se na leitura de que há, além do referido existencialismo, também um perspectivismo constitutivo da “Contemplação no banco”. Trata-se de elucidar/decifrar esse existencialismo e esse perspectivismo interespecífico.

Palavras-chave: poética; ética; existencialismo; perspectivismo interespecífico; dança de formas.

Abstract

Based on the recognition of drummondian sentiment of the world – a sentiment that is simultaneously of the local and of the global – this study proposes a reading of a constitutive existentialism in “Contemplação no banco”, a poem from *Claro enigma* (1951) by Carlos Drummond de Andrade. This sentimental existentialist ethics is conveyed precisely through the expression and experience of the sentiment of the world. Furthermore, based on the interspecies images present in “Contemplação no banco”, which dance among themselves in the poem’s dance of forms, this study also proposes that, in addition to existentialism, there is a constitutive perspectivism in “Contemplação no banco”. The aim is to elucidate/decipher both this existentialism and this interspecies perspectivism.

Keywords: poetics; ethics; existentialism; interspecies perspectivism; dance of forms.

Sumário

Introdução	p. 11
I. Primeiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial	p. 17
II. Primeiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas	p. 27
III. Segundo movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial	p. 53
IV. Segundo movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas	p. 56
V. Terceiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial	p. 66
VI. Terceiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas	p. 77
Conclusão	p. 87
Bibliografia primária – fontes	p. 89
Bibliografia secundária	p. 89
Apêndice: O pensamento-dança em Drummond	p. 91

Introdução

Trata-se de elucidar a ética existencialista sentimentalista e o perspectivismo interespecífico constitutivos do poema “Contemplação no banco”, de *Claro enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade. Com efeito, a partir da constatação do sentimento drummondiano do mundo, sentimento do global no local, do global no global, do local no global e do local no local, aposta-se na leitura de um existencialismo constitutivo de “Contemplação no banco”. Para o poeta, sentimento é o ato e os efeitos de se estar na patética confluência com o devir – a qual consiste em *páthos* de compaixão, *páthos* de ternura e *páthos* de angústia¹ – não tendo essência os homens e demais seres. E se nos dois primeiros livros de poesia ainda não há o “sentimento *cosmopolita*² do vasto mundo” (Wisnik, 2018, p. 18), este dá nome ao terceiro livro, *Sentimento do mundo* (1940), a partir do qual o poeta, “na *confluência*³ do amor” (verso do poema-título do livro), abre-se ao devir que expressa “as diferentes cores dos homens,/ as diferentes dores dos homens” (de “Mundo grande”, também de *Sentimento do mundo*), e, inclusive, as dos seres não-humanos, dos quais cada ser não-humano expressa as cores e dores oriundas dele próprio e também, por irmanação na dor universal, compaixão para com todos os demais seres, angústia e uma atitude cósmica de doçura (ternura). A cor das “flores amarelas e medrosas” que nasceriam no “Congresso internacional do medo” (poema do mesmo livro) refletiria a experiência humana medrosa, sendo a mesma cor de um sorriso amarelo de medo e a do próprio mundo em que tudo seria medo; ora, a imaginação dessa distopia pela subjetividade que escreve o poema mostra que esta conflui com os devires das plantas, dos bichos e de todo o não-humano – representado, aí, pelas flores –, e luta uma luta interespecífica por que o medo não domine os homens. Dado o exposto e a partir das imagens interespecíficas presentes em “Contemplação no banco”, as quais dançam entre si na dança de formas desse poema, aposta-se na leitura de que há, além do referido existencialismo, também um perspectivismo interespecífico constitutivo da “Contemplação no banco”.

Também diversas culturas não-europeias ou não-eurocêtricas irmanam-se na dor universal, têm, assim, compaixão para com todos os seres, angústia e uma atitude cósmica de

¹ Divisa-se esses três elementos como o constitutivo do estar na confluência com o devir pelo reconhecimento de que, na obra poética drummondiana, tudo envolve dor (daí a compaixão de quando se sente), dor desdobrando-se de maneira cada vez mais dramática ou a possibilidade disso (daí a angústia de quando se sente) e algo outro que a dor ou a possibilidade de algo outro que a dor (daí a ternura de quando se sente).

² O grifo é nosso.

³ O grifo é nosso.

doçura (ternura). Por exemplo, a cultura do povo indígena Yanomami. A presente dissertação mobiliza o livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2010), de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert, comparativamente com o perspectivismo interespecífico drummondiano.

Ainda sobre *páthos* de compaixão, *páthos* de ternura e *páthos* de angústia: de “O elefante”, de *A rosa do povo* (1945), o elefante ímpar em que Drummond, aí, diz que ama disfarçar-se é portador de uma singularíssima *doçura*⁴, isto é, ternura, com a qual é “faminto de seres/ e situações *patéticas*”⁵, a desejar “um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”. A verdade é que, conforme esse poema e toda a obra poética de Drummond, as formas naturais já se encontram em uma certa *perspectivística interespecífica*⁶ dança cósmica de quase tudo e de quase todos, esse reagrupamento das formas naturais consistindo em que a espécie humana esteja como um todo nessa grande dança. Essa *perspectivística interespecífica* dança drummondiana difere dos *perspectivismos interespecíficos* ameríndios na medida em que ela ainda não é um multinaturalismo (multinaturalismo significa uma só cultura, múltiplas naturezas, opondo-se ao multiculturalismo, em que há múltiplas culturas por sobre uma só natureza como o seu fundo dado). Entretanto, aproxima-se de alguma maneira das multinaturalistas danças cósmicas ameríndias à medida que vai conectando infinitamente.

Já em cada uma de suas leituras, a presente dissertação parte disto que José Miguel Wisnik defende e sustenta já na Apresentação de seu livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*: “o que a poesia está querendo dizer é inseparável do que ela diz, e em nenhuma das manifestações da linguagem humana isso é tão patente – e tão potente” (Ibid., p. 22).

Acrescenta-se, ainda, a aposta de haver uma dialética constitutiva da “Contemplação no banco”. Ao arremio de Deleuze e Guattari, uma dialética entre o plano intensivo-virtual⁷ e a

⁴ “E o encho de algodão,/ de paina, de doçura.” (Versos de “O elefante”)

⁵ De “O elefante”. O grifo é nosso. “Mas faminto de seres/ e situações *patéticas*,/ de encontros ao luar/ no mais profundo oceano,/ sob a raiz das árvores/ ou no seio das conchas,/ de luzes que não cegam/ e brilham através/ dos troncos mais espessos./ Esse passo que vai/ sem esmagar as plantas/ no campo de batalha,/ à procura de sítios,/ segredos, episódios/ não contados em livro,/ de que apenas o vento,/ as folhas, a formiga/ reconhecem o talhe,/ mas que os homens ignoram,/ pois só ousam mostrar-se/ sob a paz das cortinas/ à pálpebra cerrada.” (De “O elefante”)

⁶ Enfatiza-se que “*perspectivística interespecífica*” aqui é num sentido semelhante mas não o mesmo que o do *perspectivismo interespecífico ameríndio*, conceito proposto originalmente por Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima. A presente dissertação dirá imediatamente a seguir qual é o *perspectivismo interespecífico drummondiano*; já adiantamos que os versos citados na nota de rodapé imediatamente anterior a esta o apresentam poeticamente.

⁷ Plano intensivo-virtual é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, principalmente em *Mil platôs* (1980). Juntamente com esse conceito, Deleuze e Guattari desenvolvem também o de plano extensivo-atual. Mobilizamos ambos na presente dissertação.

“angústia espiralante”, na subjetividade que contempla no banco da alameda. Sobre essa angústia, é a de se reconhecer-sentir situado na alameda extensiva-atual, na qual não há entrelaçamento homem-natureza. Deste modo, a subjetividade drummondiana é desajustada e em inadequação com o mundo. A subjetividade que contempla, do banco de uma alameda de chão de terra batida, um esboço do homem-flor – o homem do porvir, que, calcário e sanguíneo, pensa-sente mundos de criação e ama “com todo o corpo,/ para além da região minúscula do espírito” – deixa, por essa sua imaginação mesma, patente que se trata de uma idealização pós-humanista⁸, a qual se mostra em profunda tensão com a alameda do tempo presente, uma vez que essa subjetividade não deixa nem sequer por um átimo de considerar que efetivamente está situada no lugar concreto dos homens do tempo presente que ainda não amam com todo o corpo. A presente dissertação sustenta, portanto, que todos os seres do perspectivismo interespecífico drummondiano constituem uma subjetividade interespecífica.

Esta dissertação considera ainda em primeiro plano o peso da forma em poesia. Em poesia, a forma é a expressão a um só tempo semântica, sintática, métrica, rítmica e sonora, a qual pode expressar um ou mais versos, uma ou mais estrofes, paralelismos, aliterações, assonâncias, rimas etc.. Uma leitura de “Contemplação no banco” é o fio condutor da presente dissertação, e é no decorrer dessa leitura que constam as demais leituras de poemas aqui feitas. “Contemplação no banco” é um poema de três partes ou movimentos; para cada movimento, procede-se, aqui, por duas etapas gerais, que dão forma e conteúdo para os capítulos deste trabalho: (i) uma leitura inicial do movimento, a qual não se aterá a suas formas tanto quanto (ii) a leitura ulterior, essa sim detidamente voltada a formas através do movimento. A seguir, reproduz-se o poema na íntegra e, logo após, dá-se início à leitura de “Contemplação no banco”, com a leitura inicial da primeira parte.

CONTEMPLAÇÃO NO BANCO

I.

O coração pulverizado range
sob o peso nervoso ou retardado ou tímido

⁸ De fato, o homem do porvir drummondiano de “Contemplação no banco”, se é homem, certamente o é num sentido outro que o concebido pela tradição ocidental intraespecífica.

que não deixa marca na alameda, mas deixa
essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,
espiralante.

Tantos pisam este chão que ele talvez
um dia se humanize. E malaxado,
embebido da fluida substância de nossos segredos,
quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?

Ah, não viver para contemplá-la! Contudo,
não é longo mentar uma flor, e permitido
correr por cima do estreito rio presente,
construir de bruma nosso arco-íris.

Nossos donos temporais ainda não devassaram
o claro estoque de manhãs
que cada um traz no sangue, no vento.

Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar
nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados,
e olho para os pés dos homens, e cismo.

Escultura de ar, minhas mãos
te modelam nua e abstrata
para o homem que não serei.

Ele talvez compreenda com todo o corpo,
para além da região minúscula do espírito,
a razão de ser, o ímpeto, a confusa
distribuição, em mim, de seda e péssimo.

II.

Nalgum lugar faz-se esse homem...
contra a vontade dos pais ele nasce,
contra a astúcia da medicina ele cresce,
e ama, contra a amargura da política.

Não lhe convém o débil nome de filho,
pois só a nós mesmos podemos gerar,
e esse nega, sorrindo, a escura fonte.

Irmão lhe chamaria, mas irmão
por quê, se a vida nova
se nutre de outros saís, que não sabemos?

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,
na vasta integração das formas puras,
sublime arrolamento de contrários
enlaçados por fim.

Meu retrato futuro, como te amo,
e mineralmente te pressinto, e sinto
quanto estás longe de nosso vão desenho
e de nossas roucas onomatopeias...

III.

Vejo-te nas ervas pisadas.
O jornal, que aí pousa, mente.

Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.

Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.

Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam.

Dissolvendo a cortina de palavras,
tua forma abrange a terra e se desata
à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desorbitado,
para envolver tua efigie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre.⁹

⁹ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), pp. 226-7.

I. Primeiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial

Do primeiro verso do poema – “O coração pulverizado range” –, o coração pulverizado, justamente pela qualidade de pulverizado, parece ser a mais precária das condições possíveis a um coração. No verso, a subjetividade drummondiana diz também que ele range. Vale então indagar: como é esse ranger? Ora, para se obter a resposta, prossiga-se com a leitura dos versos. Eis, agora completa, a primeira estrofe:

O coração pulverizado range
 sob o peso nervoso ou retardado ou tímido
 que não deixa marca na alameda, mas deixa
 essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,
 espiralante.

Ora, o peso nervoso ou retardado ou tímido que imagina, no ar, a estampa vaga indicada pelo pronome demonstrativo “essa”, e que deixa uma angústia na subjetividade drummondiana, a qual é espiralante é nervoso ou retardado ou tímido ao modo de um certo caráter meditativo – pelo qual imagina, no ar, tal estampa vaga. Nota-se também que é por tal angústia que imagina, no ar, tal estampa vaga. Portanto, o caráter meditativo aí presente é o caráter meditativo espiralantemente angustiado.¹⁰ “Espiralante”, aqui, quer dizer: cíclico, tratando-se, portanto, de uma angústia cíclica, ciclo enfatizado pela rima toante entre o final do primeiro verso, “range”, e o final da estrofe, “espiralante”, e um movimento cíclico de crescente intensidade, isto é, em que há uma tomada de consciência cada vez maior por parte da subjetividade drummondiana de sua própria condição, a condição toda retorcida de uma impossível conciliação com o mundo, e, assim, uma angústia cada vez maior.

Ora, já é possível responder à pergunta sobre como o coração pulverizado range. O coração pulverizado range ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado. Mas vale dizer mais a respeito desse caráter “espiralante”. Dado o exposto acima na Introdução, divisa-se nesse movimento cíclico angustiante de crescente intensidade um processo de

¹⁰ A respeito de tal caráter meditativo, ver o livro: Davi Arrigucci Jr., **Coração partido** – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

nadificação à brasileira: não uma pura nadificação negativa, deficitária, e sim uma nadificação constitutiva, criativa, que, a distância da nadificação de existencialismos eurocêtricos, confunde-se com uma subjetivação interespecífica. Com efeito, o poeta mineiro, situado numa experiência histórica fracassada de ocidentalização da América Latina, que pode ser uma chave para decifração de seu existencialismo tão brasileiro, escreve de um lugar singularíssimo da periferia do capitalismo – o Brasil – “preso à sua classe” (de “A flor e a náusea”, de *A rosa do povo*) – oligárquica – e, seja n’ *A rosa do povo*, seja nas claras entrelinhas de *Claro enigma*, os seus poemas trazem a sua oposição contundente ao mundo intraespecífico, capitalizado, em que ele próprio, Drummond, carrega, dada a sua origem de classe (oligárquica), de raça (branca) e de cultura (eurocêntrica), uma certa responsabilidade pela “guerra, o desemprego e a injusta distribuição” (de “Elegia 1938”, de *Sentimento do mundo*) e é extremamente consciente disso; ora, como não notar que uma oposição ao intraespecífico não pode realmente acontecer sem uma relação com o sofrimento do mundo a qual seja ao modo do sentimento do mundo? Pelo sentimento, sente-se dor com o outro (compaixão), angustia-se com o outro e sente-se ternura com o outro, e é justamente esse sentir-com-o-outro que é o interespecífico como criação, recriação, renascimento, nascer outro. Eis, agora, a segunda estrofe:

Tantos pisam este chão que ele talvez
 um dia se humanize. E malaxado,
 embebido da fluida substância de nossos segredos,
 quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?

A subjetividade drummondiana expressa, aí, que o chão da alameda talvez um dia venha a humanizar-se, isto é, venha a adquirir condição humana. No segundo e último período da estrofe, essa palavra “malaxado” vem de “malaxar”, verbo que segundo o dicionário de língua portuguesa Houaiss pode significar: “Amassar, comprimir, mexer ou bater muito (uma substância) para torná-la mais compacta ou mais mole”; “fazer massagem em”; “provocar fadiga em; afadigar, cansar, extenuar”. No verso que encerra a estrofe e encerra o período, há a referência à flor *calcária* que elabora a si no chão da alameda. “Malaxado”, assim, aparece, aí, no sentido de tornado compacto, sendo esse chão o que aí é tornado compacto. O terceiro verso da estrofe diz daquele fato de o chão da alameda ser embebido da substância de nossos segredos, inclusive dando a pista de que ela é uma substância fluida. O último verso da estrofe conclui o

período pela pergunta sobre se alguém sabe a flor que elabora a si nesse chão, flor calcária, sanguínea. Da caracterização de tal flor como sanguínea, obtém-se que a fluida substância de nossos segredos é o nosso sangue, quer dizer, o sangue do homem do tempo presente.

Dado o exposto, já se nota que a estampa vaga que a subjetividade drummondiana, situada no banco da alameda extensiva-atual, contempla é uma estampa vaga dessa flor calcária e sanguínea. Por seu aspecto sanguíneo ser formado pelo sangue dos homens do tempo presente, tem-se que essa flor é humana – de fato, por apresentar essa substância na qual os homens do tempo presente trazem realidades intensivas-virtuais, quer tenham consciência disso, quer não (caso dos homens para os quais elas “só ousam mostrar-se/ sob a paz das cortinas/ à pálpebra cerrada”¹¹), trata-se de um *homem-flor* calcário, sanguíneo. Ora, mas que é um homem-flor se não um ser que é outro que o homem no sentido eurocêntrico do termo, sentido dos homens a que Drummond se refere em “Contemplação no banco” como os que trazem intensivos-virtuais sem terem consciência disso (segredos até para si próprios)? Com efeito, quando passar a se inserir naquela grande dança das formas naturais¹², a perspectivística interespecífica drummondiana dança cósmica dos mais diversos seres, esse homem que não vive o plano intensivo-virtual se transmutará num homem novo, semelhante aos indígenas, os quais, se por “homem” considerarmos o sentido eurocêntrico do termo, são pós-humanistas. Basta vermos o exemplo da filosofia yanomami, “a qual – como talvez se possa dizer de toda a filosofia amazônica – é essencialmente um onirismo especulativo, em que a imagem tem toda a força do conceito, e em que a experiência ativamente ‘extrospectiva’ da viagem alucinatória ultracorpórea ocupa o lugar da introspecção ascética e meditabunda”¹³ (Viveiros de Castro, 2015, p. 28); na filosofia yanomami, há os *xapiri*, “os espíritos dos animais, das árvores, das águas, de tudo o que existe na *Urihi a*, a “terra-floresta”, conceito Yanomami que engloba a floresta e todos os seus habitantes físicos e metafísicos” (De Souza, 2020); os *xapiri* realizam suas danças de apresentação ao xamã, e, no momento dessas danças, o xamã passa a falar na

¹¹ De “O elefante”.

¹² Leia-se esta expressão “formas naturais” no mesmo sentido em que está escrita no poema “O elefante”, de *A rosa do povo*, já referido acima na Introdução. Para lembrar o sentido: o elefante em que Drummond ama disfarçar-se sonha com “um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”, mundo ao qual aludem as “flores de pano/ e nuvens” que há em sua costurada pele feita de doçura – ternura – e “faminta de seres/ e situações patéticas” – que consistem em *páthos* de compaixão, *páthos* de ternura e *páthos* de angústia.

É importante enfatizar que esse reagrupamento das formas naturais sonhado pelo poeta – e por seu duplo, o elefante do poema – consiste na inserção da espécie humana como um todo na perspectivística interespecífica drummondiana dança cósmica dos mais diversos seres, dança coletiva a qual segundo ele já está em curso na natureza, inclusive em diversas culturas não-europeias ou não-eurocênicas, restando somente a espécie humana participar como um todo dela.

¹³ De “O recado da mata”, de Eduardo Viveiros de Castro, prefácio de *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert.

língua desses espíritos, havendo, assim, conexões perspectivísticas interespecíficas. Com efeito, em um xamã que esteja em devir-flor há uma profunda conexão entre corpo, mente e flor. De fato, um xamã, entre outras conexões, é também floral (no sentido do devir-flor).

Ora, e como não ler, por exemplo, num Drummond em devir-elefante um xamanismo drummondiano? Diferente de todo xamanismo ameríndio, o xamanismo de Drummond, entretanto, é-lhes semelhante como um xamanismo transversal¹⁴ – perspectivístico interespecífico. Difere, é claro, dos xamanismos ameríndios na medida em que o perspectivismo drummondiano é outro que os perspectivismos ameríndios – não é multinaturalista (uma só cultura, múltiplas naturezas).

Sobre a primeira estrofe, nota-se, assim, que há um movimento dialético em curso na subjetividade drummondiana, que contempla no banco: entre a alameda intensiva-virtual, do homem-flor, que é real no sangue, no vento e a angústia espiralante, de se reconhecer-sentir situada na alameda extensiva-atual, na qual não há entrelaçamento homem-natureza. O que responde pelo “peso nervoso ou retardado ou tímido” é precisamente esse movimento dialético.

Nota-se, ainda, que essa subjetividade escolhe o primado do sentimento, mesmo que isso a leve a enormes angústias. É que ela entende que a angustiante inadequação com o mundo é constitutiva de qualquer luta por um mundo transformado. Ou seja, na primeira estrofe, nota-se a ética existencialista sentimentalista da “Contemplação no banco”.

Para seguir elucidando esses existencialismo e perspectivismo, lê-se o célebre sonetinho “Áporo”, de *A rosa do povo*, em que há metamorfose de um inseto em flor: reproduz-se, abaixo, “Áporo” e faz-se alguns comentários filosóficos sobre ele.

ÁPORO

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

Que fazer, exausto,

¹⁴ “Xamanismo transversal” é um conceito de Viveiros de Castro.

em país bloqueado,
 enlace de noite
 raiz e minério?

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

em verde, sozinha,
 antieuclediana,
 uma orquídea forma-se.¹⁵

“Áporo”: a raiz que formiga no poeta

Certamente, Drummond não ama disfarçar-se somente no elefante daquele outro poema do livro de 45. Também o inseto do poema acima é seu duplo. No entanto, o inseto mostra-se também como um inseto mesmo, e o elefante como um elefante mesmo: vejamos isso no caso do inseto. O trabalho árduo do poeta e o do inseto têm em comum justamente esse esforço, de um processo de entrega total de si, trabalho miúdo, “de formiguinha”. O inseto, locomovendo-se ao modo de seu excelente trabalho, expressa, justamente nesse seu profundo cavar, um devir floral – associado, por exemplo, ao sentimento do solo pela flor, no qual ela firma sua raiz. Assim, o inseto, se não se metamorfoseia em sentido literal, é interespecífico com uma orquídea terrestre. O inseto sente. Também nós podemos nos abrir ao terreno da conexão entre os mais diversos seres. Podemos, assim, de nosso árduo, minucioso trabalho, “de formiguinha” mesmo, fazer com que estejamos em um devir-inseto, e, depois, em um devir-flor, que no caso de “Áporo” é um devir-orquídea. Ora, que é o terreno da conexão entre os mais diversos seres se não terreno da conexão inesgotável? É um conectar-se que já se dá na natureza e que uma pessoa pode ou não vir a vivenciar. Há, assim, um certo perspectivismo constitutivo desse célebre sonetinho de *A rosa do povo*: de fato, todos os seres vão se conectando entre si, menos os homens engessados, e o sem-fim dessa conexão revela que nenhum ser tem essência. Conforme o poema

¹⁵ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), p. 127.

“Áporo”, todos os seres constituem uma subjetividade interespecífica. “Áporo”, em suma, expressa o interespecífico homem-inseto-orquídea, e, assim, como não entender que, segundo esse sonetinho, todos os seres adentram o terreno da conexão inesgotável? Em “Áporo”, de fato, é o caso que há um processo não-totalizável de conexões interespecíficas. A verdade é que há, aí, um existencialismo – e um perspectivismo – cuja subjetividade é não intraespecífica, mas sim interespecífica. A subjetividade drummondiana é um poeta interespecífico, que é filósofo-inseto-orquídea. Para esse poeta do formigueiro orquidiano, a aporia afinal vem a ser euforia.

*

Voltando-se ao fio condutor da presente dissertação, eis, agora, de “Contemplação no banco”, a terceira estrofe:

Ah, não viver para contemplá-la! Contudo,
 não é longo mentar uma flor, e permitido
 correr por cima do estreito rio presente,
 construir de bruma nosso arco-íris.

Aqui, a estrofe começa por uma constatação, por parte da subjetividade drummondiana: o homem do tempo presente não viverá para contemplar o seu sangue transfigurado ou metamorfoseado no calcário, sanguíneo homem-flor, cujo esboço a interespecífica subjetividade drummondiana contempla do banco da alameda de chão de terra batida. Com efeito, o homem-flor apresenta somente *forças ativas*¹⁶.

Imediatamente após a constatação, a subjetividade drummondiana expressa que é de importância máxima que homens do tempo presente estejam a mentar uma flor – ao expressar, aí, que a atividade de se mentar uma flor é inesgotável: não é longo mentar uma flor. Expressa, aí, também que é, sim, permitido correr por cima do estreito rio presente, sendo que este rio é

¹⁶ Expressão do Nietzsche de Deleuze. Para Deleuze, em Nietzsche força ativa é aquela que afirma a sua diferença, afirma a singularidade de algo novo, que ela, aí, cria. Opõe-se à força reativa que, conforme o Nietzsche de Deleuze, opõe-se a um outro e, assim, depende desse outro: uma força reativa está escravizada ao outro a quem ela nega.

o próprio mundo histórico-cósmico presente, no qual há uma profusão de possibilidades de expansão vital em curso, apesar da guerra. E expressa que é permitido, a correr por cima do rio-mundo presente, contribuir no contínuo engendramento coletivo a que confluem os homens do mundo presente que em alguma medida cultivam o entrelaçamento homem-natureza. Daí que seja possível falar em “*nosso*¹⁷ arco-íris” – na forma do arco-íris de homens do mundo presente. Esta forma, embora não seja a do arco-íris do porvir, que “abrange a terra e se desata”¹⁸, é, de fato, uma das formas que são o nosso melhor.

A esta altura, acrescenta-se o seguinte: o coração pulverizado, que imagina, no ar, uma estampa vaga do emancipado homem-flor, não pode ser a mais precária das condições possíveis a um coração. De fato, esse gesto de mentar o homem-flor emancipado é fruto de que esse coração prioriza o “sentimento cosmopolita do vasto mundo” (Wisnik, 2018, p. 18). Ora, como não entender que o coração que não sente este sim é precário, e não o coração pulverizado? De fato, o coração pulverizado apresenta, à medida que sente, uma vida autêntica. Ora, trata-se da pulverização do coração porque trata-se dos homens que passam a estar em entrelaçamento com “as diferentes cores dos homens,/ as diferentes dores dos homens” (de “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo*): tamanho entrelaçamento significa entrelaçamento também com as diferentes cores e dores das formas naturais, isto é, significa o sem-fim de devires do perspectivismo interespecífico drummondiano, e isso implica, no mundo presente, movimento dialético de tensão entre o intraespecífico-capitalizado, que aspira a prender a livre expressividade sublimemente amorosa no cativo de uma região minúscula chamada espírito ou coração, e o interespecífico-perspectivístico-drummondiano, lugar da livre expressividade sublimemente amorosa a céu aberto. O caminho para não morrer em tamanho cativo – em tamanha asfixia – é pulverizar o coração – a interioridade – passando a estar não mais num lado de dentro, mas sim “no adentro”¹⁹ de um lugar sem interioridade, como o é a íris de uma xamã indígena em uma floresta de superfícies dançantes que realizam suas danças de apresentação a ela. De fato, a pulverização do coração é uma travessia xamânica, em que os xamãs (e as xamãs) são homens que se abrem ao que é outro que o intraespecífico-ocidentalizante. “O coração pulverizado range” ao modo da criativa nadificação drummondiana, tão brasileira. Prossiga-se, agora com a quarta estrofe:

¹⁷ O grifo é nosso.

¹⁸ Final do segundo verso da penúltima estrofe do poema.

¹⁹ Extraído do seguinte verso: “no adentro da íris”, do poema “Da calma e do silêncio”, do livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), de Conceição Evaristo. Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (1ª edição. Rio de Janeiro: Malê, 2017).

Nossos donos temporais ainda não devassaram
o claro estoque de manhãs
que cada um traz no sangue, no vento.

O vento atravessa a tudo e a todos e o sangue circula bombeado pelo coração²⁰. Isso significa que ambos são expressões do tempo, da vida. O tempo, em seu constante fluir, dita manhãs possíveis. Nós, como todos os seres, somos constitutivamente temporais. Assim, a cada um de nós cabe desdobrar a manhã possível diante da qual esteja. Desdobrar uma manhã possível significa fazê-la romper de alguma maneira. Por exemplo, a subjetividade drummondiana, a partir do banco da alameda de chão de terra batida, desdobra a manhã possível que consiste na possibilidade do matutino corpo do homem-flor, do porvir, desdobrando-a à maneira de uma estampa vaga desse corpo matutino, que, apesar de vaga, desempenha o papel de convocar nossas atenções a essa manhã possível, a qual, quando se realizar, consistirá em uma das formas d' "a vida nova"²¹. A estrofe anterior, além de dizer do homem-flor, do porvir, também remete a duas outras formas ou manhãs da vida nova: a do largo rio-mundo do porvir e a do arco-íris do porvir. Precisamente por haver essa tarefa absolutamente indispensável, a de desdobrar manhãs possíveis, tem-se que a forma do *claro estoque* de manhãs que cada um traz no sangue, no vento é a forma de um *claro enigma*.

Nossos donos temporais ainda não devassaram esse claro-estoque-enigma. Com efeito, o tempo é uma potência a qual, até mesmo quando se julga já havê-la esquadrihado, sempre surpreende o olhar atento com uma manhã possível nova e com um gesto novo de desdobramento. De fato, trata-se do desdobrar a partir do plano intensivo-virtual (claro estoque de manhãs).

Em "Contemplação no banco", há, de fato, um movimento dialético de tensão entre o plano intensivo-virtual e o plano extensivo-atual-ocidentalizante²². Entre o claro estoque de devires matutinos e o sol frio do capital. Trata-se, assim, de um poema que vislumbra a floresta povoada de manhãs de um povo indígena, de um povo de África, um quilombo afro-brasileiro, o claro estoque de cada axé em um terreiro, as umbandas, a filosofia yanomami, os candomblés,

²⁰ Note-se que o coração que bombeia sangue, também ele, não é interioridade (no sentido dado a "interioridade" pelas culturas eurocênticas).

²¹ Cita-se o final do segundo verso da terceira estrofe do segundo movimento.

²² Dialética ao arpejo de Deleuze e Guattari.

as diversas danças, culinárias, narrativas, filosofias, memórias, vivências afro-brasileiras, as escrevivências²³, as diversas danças, culinárias, narrativas, filosofias, memórias, vivências ameríndias brasileiras (e as escrevivências ameríndias brasileiras). O corpo como obra de arte multinaturalista ameríndia, incessantemente a transmudar-se; o corpo-obra-de-arte afro. Para Carlos Drummond de Andrade, cuja admiração a Charlie Chaplin devolvia uma imagem dele Carlos (Drummond de Andrade) em que ele próprio não se reconhecia²⁴, não há limite para a poesia. Eis a quinta estrofe:

Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar
nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados,
e olho para os pés dos homens, e cismo.

A subjetividade drummondiana diz que não sabe cantar nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados. Portanto, cantará algo outro que a guerra, outro que o amor cruel, outro que os ódios organizados. Ela passará a vida entoando uma flor, uma vez que o lugar sem onde do grande amor, o lugar sem guerra, sem amor cruel, sem ódios organizados é o lugar do homem-flor, calcário, sanguíneo e do porvir.

E acrescenta que olha para os pés dos homens, e cisma. Isso significa que ela está continuamente vigilante pelo acontecimento que advirá dos pés dos homens do mundo presente ou da imanência – o acontecimento do emancipado homem-flor. Eis, agora, a sexta estrofe:

Escultura de ar, minhas mãos
te modelam nua e abstrata
para o homem que não serei.

Essa estrofe expressa dizeres por parte da subjetividade drummondiana a uma escultura de ar. Esta é caracterizada como nua e abstrata sendo pelas mãos dela modelada para o homem que ela não será. A própria aparição desse homem outro será uma escultura não abstrata, e sim

²³ Neologismo de Conceição Evaristo.

²⁴ Conforme a seguinte frase de Patrice Maniglier: “A antropologia nos devolve uma imagem de nós mesmos na qual nós não nos reconhecemos”. Uma frase que Viveiros de Castro aprecia muito e cita na página 21 das *Metafísicas canibais* (2015).

real. Em outras palavras, essa escultura de ar ou, retomando da primeira estrofe do poema, essa estampa vaga de ar dará lugar a uma estampa real pela própria aparição desse homem outro ou homem-flor, do porvir.

Eis, agora, a sétima e última estrofe da primeira parte ou primeiro movimento de “Contemplação no banco”:

Ele talvez compreenda com todo o corpo,
para além da região minúscula do espírito,
a razão de ser, o ímpeto, a confusa
distribuição, em mim, de seda e péssimo.

Ora, quando tal escultura nua e real vier a ser, isso significará esse homem outro a compreender, com todo o corpo, para além da região minúscula do espírito, a razão de ser, o ímpeto, a confusa distribuição, na subjetividade drummondiana, de seda e péssimo? De fato, há a seguinte diferença: a diferença entre a subjetividade drummondiana, que imagina, no ar, uma estampa vaga do homem-flor, mas que não viverá para testemunhá-lo, e o homem do porvir, que, este sim, *compreenderá*, com todo o corpo, a razão de ser do homem-flor e o ímpeto que então o caracterizará. Ora, o homem do porvir, com todo o corpo, *talvez* compreenderá também a razão de ser e o ímpeto de uma estampa vaga dele, e uma confusa distribuição de seda e péssimo.

II. Primeiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas

Eis, novamente, a primeira estrofe do poema:

O coração pulverizado range
 sob o peso nervoso ou retardado ou tímido
 que não deixa marca na alameda, mas deixa
 essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,
 espiralante.

Trata-se de uma estrofe de cinco versos, na qual começa-se com um verso decassílabo, o qual é seguido por três versos dodecassílabos e, enfim, um verso tetrassílabo. O seu primeiro verso é um decassílabo o qual parece familiar. Com efeito, apresenta como as suas sílabas tônicas as quarta, oitava e décima sílabas poéticas, sendo, por isso, classificado como um decassílabo sáfico, um dos tipos de decassílabo mais mobilizados ao longo da história da Literatura. Mas pergunta-se: a classificação de um verso esgota o que dele é possibilidade de expressão? Eis que o decassílabo sáfico que é o primeiro verso de “Contemplação no banco” é seguido imediatamente por um dodecassílabo; ora, já essa diferença métrica mostra que há alguma tensão entre a forma do primeiro verso e a do segundo; portanto, mostra que, qualquer que seja essa tensão, tal decassílabo não é familiar, antes é expressão de uma relação entre formas a qual somente uma detidíssima leitura do poema “Contemplação no banco” poderá enxergar.

O primeiro verso de “Contemplação no banco” diz que “o coração pulverizado range”; ora, ele range sob o peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado; portanto, é o segundo verso de “Contemplação no banco” aquilo que é para ser lido como a origem do coração pulverizado e, assim, como a origem da primeira estrofe mesma. Um dos tipos de dodecassílabos mais mobilizados ao longo da história da Literatura é o tetrâmetro anapéstico – sequência de quatro unidades rítmicas chamadas anapestos, formadas por duas sílabas átonas e uma sílaba tônica em ritmo ascendente –, enquanto que o ritmo do segundo verso de “Contemplação no banco”, primeiro dodecassílabo dos três da primeira estrofe, apresenta como as suas sílabas tônicas as terceira, sexta, *décima* e décima segunda sílabas poéticas, não apresentando a *nona* que há no caso de um tetrâmetro

anapéstico e se tratando de um ritmo mobilizado com menor frequência entre os poetas. Mas haveria uma razão pela qual se engendrou este dodecassílabo de ritmo inusual? Ora, a palavra cuja sílaba tônica é a referida décima sílaba poética é a palavra *retardado*; há, assim, não o que seria o mero conteúdo de um peso retardado, e sim há um ritmo a ser retardado, precisamente no sentido de que se retarda a acentuação rítmica; de onde tem-se já uma razão pela qual se engendrou este dodecassílabo, por assim dizer, quebrado.

Ora, daí até o final da primeira estrofe, quando se encerra o seu único período, seguirá sendo dito do mesmo peso nervoso ou retardado ou tímido; portanto, é para ser lido precisamente por último o primeiro verso, isto é, após os outros dois dodecassílabos e o tetrassílabo.

O dodecassílabo seguinte é ainda mais inusual, na medida em que apresenta como as suas sílabas tônicas as segunda, quinta, nona e décima segunda sílabas poéticas. Ora, se se olhar bem a relação desse segundo dodecassílabo com o seu anterior, o primeiro dodecassílabo:

sob o peso nervoso ou retardado ou tímido
que não deixa marca na alameda, mas deixa

Faz-se então notável que não é à toa que o ritmo que o caracteriza é como é. Com efeito, a única sílaba tônica em comum com o dodecassílabo anterior é a décima segunda sílaba poética e há a primeira vírgula do poema. Ora, a vírgula está imediatamente após uma sílaba átona a qual não à toa é a décima sílaba poética e cuja palavra é “alameda”, que apresenta, assim, a nona sílaba poética como uma das sílabas tônicas do verso. Há, assim, agora a presença de uma sílaba tônica exatamente no lugar em que se a aguardava no dodecassílabo anterior e essa presença é atada à não-presença de sílaba tônica no lugar em que se a colocava por força do peso enquanto *retardado*. De fato, até a aparição da vírgula não há paralelismo algum entre sílabas tônicas dos dois dodecassílabos ora em foco, o que mostra que o peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado, efetivamente, não deixa marca na alameda.

Imediatamente após a vírgula, há, entretanto, um “mas”, e então lê-se “mas deixa”: é quando, exatamente em “deixa”, há um paralelismo. Trata-se do paralelismo entre as sílabas tônicas de “tímido” e “deixa”. Esse paralelismo mostra que, apesar da presença do peso

enquanto tímido, trata-se de um certo caráter tímido o qual deixa alguma marca. Olha-se, assim, o segundo dodecassílabo agora juntamente com o terceiro:

que não deixa marca na alameda, mas deixa
essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,

É mais um dodecassílabo de ritmo inusual, o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas terceira, quinta, sétima, décima e décima segunda sílabas poéticas. Há duas vírgulas nesse verso: uma imediatamente após a sétima sílaba, a outra imediatamente após a última sílaba. Nota-se que entre a vírgula imediatamente após a sétima e a vírgula anterior, imediatamente após a décima do verso anterior, há nove sílabas e que também são nove as sílabas que antecedem a vírgula do verso anterior; nota-se, também, que ambas as séries de nove sílabas apresentam a mesma acentuação rítmica, exceto pelas respectivas sétimas, mas, ainda assim, é possível dar uma ênfase maior ao “na” da primeira série, de modo que venha a ser exatamente a mesma acentuação rítmica. Ou seja, se fossem dois versos de nove sílabas, não haveria elo possível entre o referido peso nervoso ou retardado ou tímido e “essa estampa vaga no ar”, uma vez que não haveria paralelismo algum com o verso do referido peso nervoso ou retardado ou tímido. Mas há um elo, o paralelismo entre “tímido” e “deixa”. Há, assim, um peso o qual enquanto tímido ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado deixa, embora não deixe marca na alameda, “essa estampa vaga no ar”; tal caráter tímido, apesar de tímido, efetua o gesto de deixar uma marca, gesto o qual o paralelismo entre “tímido” e “deixa” expressa e do qual a introdução de um novo verso logo após “deixa” é um desdobramento.

Desse último dodecassílabo a terceira sílaba poética como sendo tônica é uma diferença em relação ao dodecassílabo anterior, o segundo dodecassílabo. Essa sílaba é justamente da palavra “estampa”, de que se diz ser uma “estampa vaga”. Lê-se “estampa vaga” em relação de paralelismo com, do dodecassílabo anterior, “deixa marca”. Com efeito, no dodecassílabo anterior havia o advérbio de negação – “não” –, de modo que o “não” ocupava o lugar de sílaba tônica no verso em vez de “deixa”. Mas, mediante a aparição d’ “essa estampa vaga”, com sílabas tônicas nas terceira e quinta, permite-se, sim, o paralelismo de sílabas tônicas com “deixa marca”, porque justamente a sílaba tônica em “estampa” enfatiza “deixa”, que, na verdade, já se enfatizava a partir daquele elo sonoro e rítmico entre “tímido” e “deixa”.

Na sequência, lê-se “essa estampa vaga no ar”; logo depois, entre vírgulas, lê-se “e uma angústia em mim”. Se se recortar do verso isso que está entre vírgulas – “e uma angústia em mim” –, consta as terceira e quinta sílabas desse recorte como sendo tônicas, mesmas posições tônicas que em outro recorte possível, “essa estampa vaga”. Há, assim, um paralelismo interno ao próprio verso ora em foco, de modo que se há uma angústia na subjetividade drummondiana, necessariamente há também “essa estampa vaga”.

Eis que, imediatamente na sequência dos três dodecassílabos, irrompe um tetrassílabo; este: “espiralante”. A respeito desse tetrassílabo, nota-se que ele retoma o primeiro verso do poema, aquele decassílabo sáfico, na medida em que é possível enxergar um paralelismo de acentuação rítmica entre “o coração” e “espiralante”, isto é, na medida em que entre tal recorte do primeiro verso e o último verso da estrofe há a quarta sílaba poética como sendo tônica. Ora, a presente estrofe trata do coração pulverizado. Dado o caráter meditativo espiralantemente angustiado – como sendo o modo existencial do coração pulverizado –, o primeiro verso da primeira estrofe, indefinidamente, relaciona-se com toda uma trama de versos antes de relacionar-se consigo próprio e a cada nova vez que se relaciona consigo próprio atualiza o seu ranger existencial, no sentido de que este passa a apresentar uma tomada de consciência ainda maior da sua condição pulverizada, a do coração pulverizado – a condição toda retorcida de uma impossível conciliação com o mundo. Ora, isso significa profunda tensão inerente, o que determina que o fazer poético drummondiano engendre formas poéticas profundamente tensas, quer dizer, tensas até a sua raiz, raiz a qual é o próprio pulverizado coração a que Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio sobre a poesia reflexiva de Drummond²⁵, dá o nome *coração partido*.

Finalmente, enxerga-se o primeiro verso: nota-se aí que a décima sílaba como sendo tônica aparece como uma violenta quebra do que seria uma sequência apaziguada, a sequência de séries de quatro sílabas poéticas com acento na quarta. Essa violência rítmica acontece justamente a ostentar que o coração pulverizado, efetivamente, *range*. Há, ainda, a rima toante entre “range” e “espiralante”, a ostentar que o caráter meditativo espiralantemente angustiado é o modo existencial do coração pulverizado, que *range*.

A subjetividade drummondiana é marcada por tal caráter meditativo. Ora, basta atenção ao entrelaçar de formas do poema para que se constate que a subjetividade drummondiana consiste no próprio coração pulverizado – lembre-se da leitura acima realizada de formas da

²⁵ Trata-se daquele livro referido numa nota acima: Davi Arrigucci Jr., **Coração partido** – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

primeira estrofe, estrofe a qual inicia um poema no qual é patente que é a cada verso ostentada uma dinâmica meditativa espiralantemente angustiada. Tem-se, assim, que se trata de uma dinâmica a qual constitui a subjetividade drummondiana. Ela é, sim, o próprio coração pulverizado. Ela *range* ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado e, assim, esse ranger é constitutivo dela.

A esta altura, faz-se imprescindível não nos esquecermos de que a poesia drummondiana é um lugar perspectivístico interespecífico; deste modo, como ler os versos do poeta mineiro sem que esses venham apresentando, à medida que lidos e relidos, mais e mais leituras possíveis, isto é, desdobramentos de sentido? Com efeito, um poema de Drummond é um plano intensivo-virtual que vai ditando sentidos possíveis – a cada vez um (ou mais) novo(s) sentido(s), num processo de desdobramento jamais totalizado, ao modo do desdobramento de manhãs possíveis ditadas pelo tempo, expresso por aquela outra estrofe do primeiro movimento de “Contemplação no banco”. Os versos de Drummond são como fotografias. Esses versos-fotografias podem ser lidos de maneira dupla, tripla, e, no mais fundo (“o mais profundo é a pele”²⁶), de infinitas maneiras. Conforme se vai desdobrando o sentido, nova maneira aparece. Por exemplo, o verso “que não deixa marca na alameda, mas deixa” pode ser lido em bloco com o verso seguinte: “mas deixa/ essa estampa vaga no ar [...]”, respeitando, assim, a sequência sintática – da sintaxe tradicional; no entanto, pode ser lido também como se houvesse um ponto final após “mas deixa”. Ora, neste último caso tem-se uma sintaxe outra, que foge à tradição normativa, sentido expandido de sintaxe segundo o qual se permite, a um só tempo, ler o “mas deixa” absolutamente sem ponto final e “com” ponto final (“com”, entre aspas, justamente para mostrar que se trata de ler por um momento como se houvesse ponto final, suspendendo por um momento o elo com o próximo verso).

Assim, o peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado deixa, no ar, a estampa vaga indicada pelo pronome demonstrativo “essa” e não deixa marca concreta na alameda (“o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa/ essa estampa vaga no ar”), mas, por outro lado, o deixar essa estampa vaga já antecipa que um dia o ser de que ela é um esboço irromperá, de fato, na alameda, e, assim, deixa-se, justamente no sentido dessa antecipação, desde já uma marca desse ser do porvir na alameda (“o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa”). Dado o exposto, tem-se não somente aquela leitura de uma

²⁶ Da peça *A ideia fixa* (1988), de Paul Valéry.

completa ausência de paralelismo de posições de sílabas tônicas entre “sob o peso nervoso ou retardado” e “que não deixa marca na alameda” – a mostrar que o peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado não deixa marca concreta na alameda –, mas sim também a leitura do verso “que não deixa marca na alameda, mas deixa” com a terceira sílaba poética como sendo tônica, havendo então o paralelismo de posição de sílaba poética tônica entre as terceiras sílabas poéticas desse verso e do verso que lhe é imediatamente anterior – a mostrar que se deixa desde já na alameda uma marca do homem do porvir, deixada aí precisamente no sentido da antecipação.

Com efeito, um verso drummondiano desdobra-se seguindo uma multiplicidade de vozes. Ora, isso lembra o contraponto d’ *O cravo bem temperado*, de Johann Sebastian Bach. Num verso de Drummond, no entanto, não há horizonte totalizado, como há na obra do compositor alemão. Se um poema de Drummond pudesse ser performado ao piano, seria, certa e certamente, atonal. De fato, as vozes do poeta de Itabira do Mato Dentro, que é também o poeta do vasto mundo, são muito mais próximas das que povoam uma floresta indígena do que das de um compositor como Bach.

Dada essa leitura de formas da primeira estrofe do poema, faz-se patente que é incontornável também leitura de formas dos demais versos e estrofes que o constituem. Lê-se, agora, formas da segunda à sétima e última estrofe do primeiro movimento de “Contemplanção no banco”. Eis, outra nova vez, a segunda estrofe:

Tantos pisam este chão que ele talvez
um dia se humanize. E malaxado,
embebido da fluida substância de nossos segredos,
quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?

Eis uma estrofe cujo segundo verso salta aos olhos: é um decassílabo heroico. De fato, embora não seja a primeira aparição de um verso decassílabo no poema – o primeiro verso do poema é decassílabo, um decassílabo sáfico –, trata-se da primeira aparição de um decassílabo *heroico*, o qual salta aos olhos precisamente por ser *heroico*, forma rítmica tradicionalmente mobilizada como a forma rítmica máxima de conteúdos grandiosos, como os épicos.

O primeiro verso da segunda estrofe é um hendecassílabo – verso de onze sílabas poéticas – o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas primeira, terceira, quinta, sétima

e décima primeira sílabas poéticas, sendo que da primeira à sétima há a forma das pisadas no chão da alameda, expressa por a acentuação rítmica, aí, ser sílaba sim, sílaba não e o começo de parte das sílabas ser fonema oclusivo (“t” ou “p”), e o intervalo entre as sétima e décima primeira é uma forma a qual parece expressar que o salto qualitativo para um chão da alameda humanizado é uma possibilidade em aberto. A mesma aparência de se tratar de uma possibilidade em aberto é reforçada com ênfase ainda maior nas seis primeiras sílabas do verso imediatamente seguinte, na medida em que há um ponto final imediatamente após o verbo “humanize”, cuja sílaba tônica é justamente a sexta do verso, e, assim, esse ponto final faz lembrar de um verso heroico sem que tenha, até então, ocorrido um tal verso, de modo que pareça que pode ou não haver a culminação em um *heroico* chão da alameda humanizado. Mas trata-se de uma mera aparência, uma vez que o verso então é concluído como *heroico* – conclusão a qual se dá precisamente na sílaba poética tônica do verbo “malaxado” –, o que mostra que já é um futuro garantido o do chão da alameda humanizado. Na sequência, há dois versos de quinze sílabas poéticas, sobre os quais debruçar-se-á agora. Ei-los:

embebido da fluida substância de nossos segredos,
quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?

No verso que os precede imediatamente, decassílabo *heroico*, há um intervalo de quatro sílabas entre as suas duas últimas sílabas tônicas. Ora, no primeiro desses dois versos de quinze sílabas poéticas há unicamente intervalos de três sílabas. De fato, tal intervalo de quatro sílabas, que expressa “E malaxado”, implica que os intervalos do entre vírgulas verso imediatamente seguinte sejam de quatro sílabas ou menos, uma vez que ambos os versos referem-se a um mesmo conteúdo malaxado, isto é, compactado. Se fosse um intervalo de mais de quatro sílabas, dar-se-ia um sentido de expansão, não de compactação. Além do exposto, a redução do intervalo de quatro para três sílabas significa que tal conteúdo malaxado está a ser adentrado ainda mais pela subjetividade drummondiana, atingindo-se, assim, uma dimensão mais interior desse conteúdo. Trata-se da sua dimensão sanguínea. Eis que no verso a seguir, o segundo de quinze sílabas, advém intervalos de duas sílabas. De fato, os intervalos de duas culminam na imagem de uma flor: a flor que é expressão da compactação a nível máximo do que, no chão, há de sangue do homem do tempo presente, fazendo com que desse sangue advenha um ser, a um só tempo, animal e vegetal (homem-flor). Com efeito, esse sangue que aí se compacta é a

expressão máxima, a um só tempo, das expansões vitais e das feridas da vitalidade do homem do tempo presente. Tal compactação é um efeito do tempo. Ao final de tal compactação, esta metamorfoseará as feridas do mundo constitutivamente marcado pela guerra no calcário do chão da existência da nova vitalidade pós-humana, esta constitutivamente marcada por formas tais como a do arco-íris que abrange a terra e se desata, a do rio-mundo largo, e tantas outras.

Ora, por tratar-se de dois reinos biológicos, o animal e o vegetal, o animal e algo do reino vegetal parecem ser completamente distintos entre si. Mas eis que, precisamente pelo poético trabalho de luta com palavras²⁷, a subjetividade drummondiana adentra o terreno da conexão inesgotável e, assim, adentra, nesse terreno, conexões interespecíficas entre os diferentes reinos. De fato, a subjetividade drummondiana, nesse seu adentrar conexões entre espécies dos diferentes reinos, nota o seguinte: além dos homens do mundo presente que adentram a conexão inesgotável, também os seres não-humanos a adentram; e isso significa que, no mundo presente, há, sim, qualitativas interpenetrações de todas as espécies entre si, as animais, as vegetais, as fúngicas, as protistas, as moneras; e também significa que, no mais fundo (“o mais profundo é a pele”²⁸), há, no mundo presente, qualitativas interpenetrações de todos os seres entre si, acrescentando-se aos citados acima o mineral, o aquoso, o eólico, o solar, etc.. Trata-se do conectar infinitamente do plano intensivo-virtual. Com efeito: é verdade que os seres não-humanos não lutam com palavras, mas é verdade que, além do ser humano, também cada um deles traz “o claro estoque de manhãs” possíveis em si, no vento e também eles lutam para manhãs possíveis romperem.

A obra poética de Drummond apresenta, com efeito, uma ontologia plana que a constitui, segundo a qual todos os seres são seres vivos, desde uma pedra até uma estrela, e uma planta, um boi, o vento, um homem e o próprio sangue, como esse que a subjetividade drummondiana imagina no chão de terra batida da alameda. Por exemplo, a propósito da pedra drummondiana, ela é “viva vivida”²⁹, assim como o é a Itabira mesma:

²⁷ Do poema de Drummond “O lutador”, de seu livro de poemas *José* (1942), o primeiro verso é este: “Lutar com palavras”. De fato, “O lutador” trata do poético trabalho de luta com palavras.

²⁸ Nova citação da frase de Valéry.

²⁹ Do poema “Pedra natal”. Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo: Esquecer para lembrar* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017), p. 15.

PEDRA NATAL

ita	bira
pedra luzente	candeia seca
pedra empinada	sono em decúbito
pedra pontuda	tempo e desgaste
pedra falante	sem confiança
pedra pesante	paina de ferro
por toda a vida	viva vivida
	pedra
	mais nada ³⁰

Com efeito, já no começo da obra poética drummondiana a pedra é viva vivida. Veja-se como ela o é no poema “No meio do caminho”, do livro de estreia, *Alguma poesia* (1930):

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.³¹

³⁰ Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo: Esquecer para lembrar* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017), p. 15.

³¹ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), p. 20.

Retornando-se a “Contemplação no banco”: os seus acima versos de quinze sílabas, de fato, ostentam uma cadência rítmica a qual já antecipa em si e por si algo da metamorfose do sangue do homem do tempo presente no homem-flor.³²

Ora, no caso da segunda estrofe de “Contemplação no banco”, há a possibilidade de interpretá-la de alguma outra maneira? A resposta é a mesma que a para todo verso drummondiano – a resposta é, como já havíamos visto no caso da primeira estrofe, que sim e não só de uma outra maneira, mas sim de infinitas outras maneiras. Da estrofe ora em foco, veja-se, por exemplo, os dois primeiros versos:

Tantos pisam este chão que ele talvez
um dia se humanize. E malaxado,

O primeiro é um hendecassílabo. Sobre o segundo, dizíamos ser um decassílabo heroico. No entanto, se se reparar bem – com olhos de poeta –, ele é um decassílabo heroico mas não necessariamente; quer dizer, é um decassílabo heroico no sentido de que ele *pode* sê-lo, podendo também ser outra coisa: ser de outra métrica. De fato, o leitor que lê como poeta, com poesia nos olhos, notará que esse verso pode também ser interpretado como um hendecassílabo. Basta lermos uma diérese (passagem de ditongo a hiato) entre o “e” de “humanize” e o “E” que vem imediatamente após o ponto final; ou seja, basta não lermos mais uma relação de sinérese (passagem de hiato a ditongo) entre ambos. Ora, mas se há uma possibilidade de leitura outra que a que lê esse verso como um decassílabo heroico, como fica o por vir *heroico* chão da alameda humanizado? Acontece que o caráter heroico do chão da alameda vindouro não é esgotável ritmicamente pelo ritmo decassílabo heroico. Eis, então, uma nova pergunta: ler esse verso como um *hendecassílabo* é ler, aí, o do porvir heroico chão da alameda humanizado? A resposta fica clara ao enxergarmos, com Mallarmé, que um verso ser hendecassílabo quer dizer que ele é um “delicioso quase”³³. De fato, ser hendecassílabo significa expressar uma tensão entre (i) as formas de verso tradicionalmente mais estimadas, sobretudo as de decassílabo e as

³² A conexão animal-vegetal drummondiana é investigada no livro “Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond”, de Davi Arrigucci Jr., precisamente no capítulo “Dificuldades no trabalho”, na seção **Sem saída**, a qual trata do poema “Áporo”, de *A rosa do povo* (1945). Assim como em “Contemplação no banco”, também em “Áporo” há metamorfose de um animal em flor (em “Áporo”, orquídea). Com a diferença de que no poema d’ *A rosa do povo* o animal presente é um inseto. Uma outra observação é que há, também de *A rosa do povo*, o poema “Visão 1944”, lido por Alfredo Bosi em seu ensaio “Em torno de um poema de *A rosa do povo*”, contido em seu livro “Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux”, poema em que há metamorfose de sangue em flor (nelumbo).

³³ Do ensaio “Crise de versos”, pertencente às *Divagações* (1897), de Mallarmé.

de dodecassílabo e, ainda mais, as de decassílabo heroico e as de alexandrino (dodecassílabo heroico) e (ii) as formas irregulares de verso, tradicionalmente menos estimadas, e as formas de verso bárbaro (de mais de doze sílabas poéticas). Um hendecassílabo, assim, vive entre ambos os lugares – pulsa do lugar das formas de verso mais estimadas pela tradição ao lugar das menos estimadas pela tradição, do lugar das formas de verso estimadas pela tradição anuncia o lugar do verso bárbaro, desse chamado ao lugar do verso bárbaro pulsa de volta, novamente pulsando algum ritmo do lugar das formas de verso mais estimadas pela tradição como parte de sua travessia. Tem-se, assim, que o hendecassílabo é de fato um delicioso quase; e trata-se de um delicioso quase singularíssimo, na medida em que é a última das formas irregulares de verso, sendo separada do verso bárbaro pelas formas de verso dodecassílabo, alexandrino ou não: se em se tratando de forma de verso existe algo que anuncia as treze sílabas poéticas, as catorze, as vinte, esse algo – esse alguém? – é o verso hendecassílabo, sempre em seu delicioso devir-quase.

Ora, o modo de estar *quasemente*, entre cujas expressões está a hendecassilábica – certamente não é a única e, como veremos, toda expressividade da obra poética de Drummond é quasemente –, é modo de vida! É o modo do perspectivismo interespecífico drummondiano. E aquilo que antecipa o modo da vida nova – a do homem-flor –, que é, na verdade, já vivida pelas comunidades ameríndias; é aquilo que antecipa a vida nova justamente porque (esse devir-quase) vive entre o peso da tradição ocidental, eurocêntrica, e a leveza-surpresa de algo enormemente outro, que acontece e reacontece outramente (sempre em variação), de que as expressões máximas são os povos não-ocidentais (não-eurocênticos), para os quais cada algo é ontologicamente alguém. E, por que não *Assim falou Zaratustra* (1883), esse devir-quase pulsa com leveza de leão nietzschiano entre o peso dos ritmos do camelo nietzschiano e a leveza da nietzschiana criança – que dança.

Esse devir-quase, entre cujas expressões está a hendecassilábica, é o modo existencial do coração pulverizado. É fácil notá-lo a partir do exposto acima, uma vez que o coração pulverizado range entre a tradição do intraespecífico-pesado-ocidentalizante, que quer encarcerar os corações na interioridade do euzinho, e o interespecífico-leve-dançante, pulsante que atravessa os corações sem interioridade e também os corações em que acontece nadificação criativa, subjetivação interespecífica.

Note-se, ainda, que no coração pulverizado há leveza de leão nietzschiano, mas isso não significa que não há a sua angústia espiralante; significa, isto sim, que há leveza para abraçar o encarar de frente essa angústia. Igualmente, o coração pulverizado ele próprio é um delicioso

quase, à medida que o perspectivismo interespecífico drummondiano vislumbra os perspectivismos interespecíficos multinaturalistas ameríndios, mas isso não quer dizer que ele não ranja de dor oriunda do intraespecífico-capitalizado.

Como dizíamos, toda expressividade da obra poética drummondiana é um delicioso quase: isto inclui até mesmo os seus poemas escritos em forma fixa. Por exemplo, os seus sonetos. Tece-se, a seguir, um importante comentário a respeito da forma em poesia.

O significado de toda métrica é o de ser um horizonte de possibilidades rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas. De modo que, por exemplo, um verso hendecassílabo diz respeito ao horizonte rítmico, sonoro, sintático e semântico que todo e qualquer verso hendecassílabo necessariamente terá em comum. Um verso hendecassílabo tem diante de si um horizonte rítmico, sonoro, sintático e semântico mais alargado do que, por exemplo, aquele que todo e qualquer verso decassílabo terá em comum. Trata-se de que a métrica é ao modo de uma pedra, e sobre essa pedra sempre haverá um ritmo em curso, um som em curso, uma relação sintática em curso, um sentido em curso, sendo métrica, ritmo, som, relação sintática e sentido o constitutivo do que é a forma em poesia e, assim, expressados a um só tempo. Com efeito, ritmo, som, relação sintática e sentido são ao modo d'água, a deslizarem por sobre a pedramétrica, e a serem, por suas naturezas mesmas, passíveis de aí serem variados. Tudo é questão de qual desenho a água-ritmo-som-relação-sintática-sentido articulará por sobre a pedramétrica. Pede-se, assim, licença para aqui mostrar um soneto de Drummond. O soneto pertence à segunda seção do livro *Claro enigma*, intitulada **Notícias amorosas**. “Contemplação no banco” pertence à primeira seção do livro, intitulada **Entre lobo e cão**. O soneto chama-se “Entre o ser e as coisas”; ei-lo:

ENTRE O SER E AS COISAS

Onda e amor, onde amor, ando indagando
 ao largo vento e à rocha imperativa,
 e a tudo me arremesso, nesse quando
 amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
 e, esquecendo a lição que já se esquiva,

tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.³⁴

Uma vez que trata-se de um soneto, trata-se de um poema escrito em forma fixa. Mas vale enfatizar algo para que não se dê chance de que se confunda forma fixa com dizer que as formas presentes no soneto não passam de meras repetições de uma mesma forma; vale enfatizar que forma fixa não quer dizer senão que a métrica é invariável; não diz respeito, assim, à vastidão de possibilidades de articulação rítmica, sonora, sintática e semântica.

Dada a invariabilidade métrica que consta na forma de todo e qualquer soneto, constata-se que ser soneto significa que um de seus elementos formais é uma rocha-métrica a qual é constituída por catorze pedras-métricas das quais o horizonte rítmico, sonoro, sintático e semântico é o mesmo. Dito isso, ao se contemplar o soneto “Entre o ser e as coisas”: nota-se que, nele, está, efetivamente, em curso uma vastidão de variações rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas entre os catorze versos que o constituem, e mais, nota-se também uma vastidão de relações entre esses versos, o que necessariamente significa continuidades e descontinuidades rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas entre eles ao modo de uma profunda trama a qual culmina, afinal, no entrelaçamento que consiste na forma orgânica³⁵ do todo do soneto.

Além disso, que o soneto mostre ostensivamente imagens d'água e da pedra – aí o leitor depara com o verso “onda e amor, onde amor, ando indagando” e com a imagem da “rocha imperativa” – deixa ainda mais claro que há uma marca gravada “n'água e na pedra”, a incluir a água-ritmo-som-relação-sintática-sentido e a pedra-métrica. Mais duas observações: “ando

³⁴ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), pp. 234-5.

³⁵ Essa constatação do todo de um poema como forma orgânica é de Davi Arrigucci Jr., em seu “Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond”.

indagando” é uma continuidade daquilo que “onda” – a primeira palavra do soneto – expressa; uma continuidade a qual é rítmica e sonora. Dá-se o mesmo no caso de “onde amor”, em que há “onde”, advérbio o qual é ritmicamente idêntico e sonoramente quase idêntico ao substantivo “onda” e que ao evocar, sonora e ritmicamente, “onda” e, assim, atar intimamente o *advérbio* “onde” ao *substantivo* “onda”, evoca também os lugares sem onde do amor ao qual o soneto “Entre o ser e as coisas” diz respeito – o grande amor. Com efeito, *onde é onda*, o que significa que há uma pluralidade de ondas a qual é maior que a própria pluralidade de lugares geográficos através do planeta Terra, uma vez que o movimento de uma onda necessariamente chama aquele que depara com ela a lançar mão da criatividade e, assim, ao modo de uma onda, engendrar surpresa atrás de surpresa em vivas formas; uma onda necessariamente chama àquilo que ela necessariamente é: uma potente expressão do tempo, da vida, assim como o são o *vento* e o *sangue*. Que *onde* seja *onda* também significa que já ao ser indagado “onde amor” a resposta a essa indagação faz-se presente; realmente, a água escorrendo na pedra, ou a criativa onda desenhando no “largo vento” e/ou na “rocha imperativa”, ou, ainda, a água-ritmo-som-relação-sintática-sentido deslizando sobre a pedra-métrica, é um ato do grande amor.

Retorna-se ao fio condutor da presente dissertação. Doravante, nas nossas leituras de estrofe de “Contemplação no banco”, mostraremos somente uma interpretação possível, mas é claro, pelo já sustentado acima, que a cada vez existem possibilidades de infinitas interpretações outras; por exemplo, de métrica e de ritmo. Eis a estrofe seguinte de “Contemplação no banco” – a terceira:

Ah, não viver para contemplá-la! Contudo,
 não é longo mentar uma flor, e permitido
 correr por cima do estreito rio presente,
 construir de bruma nosso arco-íris.

Seu primeiro verso é um dodecassílabo, o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas primeira, segunda, quarta, *quinta*, nona e décima segunda sílabas poéticas. Ora, há paralelismo entre cinco das suas seis sílabas tônicas e cinco das seis sílabas tônicas que o último verso da estrofe anterior (o qual é de quinze sílabas poéticas) apresenta até a décima segunda sílaba: a quinta sílaba do dodecassílabo como sendo tônica expressa uma quebra rítmica sobre o verso anterior. De fato, trata-se de uma única quebra rítmica para ostentar a ferida do choque

sofrido pelo coração pulverizado no exato instante em que ele acredita haver se desprendido da necessidade de lidar com o intraespecífico-capitalizado. Com efeito, esse choque é perceber novamente que só viverá a tensão dialética entre o interespecífico-perspectivístico-drummondiano e o intraespecífico-capitalizado.

Após essa quebra rítmica, que a quinta sílaba do primeiro verso da estrofe ora em foco como sendo tônica faz sobre o verso anterior, o paralelismo entre sílaba tônica de tal primeiro verso e sílaba tônica do verso anterior volta na nona sílaba e dá-se até o final do verso, quando da conjunção adversativa “contudo”; além disso, com essa conjunção adversativa volta o intervalo de três sílabas entre tônicas da estrofe anterior. O verso imediatamente seguinte – “não é longo mentar uma flor, e permitido” – começa com uma sílaba tônica e, assim, apresenta o intervalo de uma única sílaba entre tônicas (dada, é claro, a última sílaba poética do verso anterior), apresenta, logo depois, um intervalo de duas sílabas entre tônicas, continua, na sequência, com dois intervalos de três sílabas entre tônicas e, finalmente, apresenta um intervalo de quatro sílabas entre tônicas. Ora, trata-se dos mesmos intervalos do segundo período da estrofe anterior – “E malaxado,/ embebido da fluida substância de nossos segredos,/ quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?” –, apenas com a diferença de que, agora, os intervalos de uma única sílaba, de duas sílabas e de três sílabas aparecem menos vezes, e em ambos os casos o intervalo de uma única sílaba ou a série de intervalos de uma única sílaba é antecedido(a) imediatamente por um intervalo de três e sucedido(a) imediatamente por um de duas, o intervalo de duas ou a série de intervalos de duas é antecedido(a) imediatamente por um intervalo de uma e sucedido(a) imediatamente por um de três e o intervalo de quatro é adjacente a um de três. Assim, o recorte “Contudo,/ não é longo mentar uma flor, e permitido” reergue o que havia antes daquele choque sofrido pelo coração pulverizado – choque sofrido no exato instante em que o coração pulverizado acredita haver se desprendido da necessidade de lidar com o intraespecífico-capitalizado, choque que é perceber novamente que só viverá a tensão dialética entre o interespecífico-perspectivístico-drummondiano e o intraespecífico-capitalizado. Tal reerguida recoloca o coração pulverizado como aquilo que com bravura está em subjetivação interespecífica, em nadificação criativa.

E, enquanto isso: apesar dos mortos, dos feridos e dos próprios corações feridos pelo intraespecífico-capitalizado e sua Guerra, o desejado ritmo pós-humanista que exala devires florais inteiramente novos, e sonha com uma Terra sem guerra, sempre pulsa, a pulsar ao modo da existência e da reexistência. Eis os versos seguintes, terceiro e quarto da estrofe:

correr por cima do estreito rio presente,
 construir de bruma nosso arco-íris.

O terceiro verso da estrofe é um hendecassílabo o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas segunda, quarta, sétima, nona e décima primeira sílabas poéticas; ora, neste verso, os intervalos entre sílabas tônicas são de duas sílabas com a exceção de um único intervalo de três e o intervalo de três é antecedido e sucedido por exatamente o mesmo número de intervalos de duas – dois. De fato, o menor intervalo entre sílabas tônicas que permite expressar pela repetição de um mesmo intervalo fluidez tal como a de um rio é o intervalo de duas sílabas – o intervalo de uma única sílaba entre tônicas não expressa fluidez tal como a de um rio senão quando associado a intervalo de duas ou mais sílabas, uma vez que a repetição do intervalo de uma única sílaba entre tônicas ostenta a força de uma marcha extremamente martelada, ou seja, sem fluidez alguma. Assim, o verso dá mostras de que traz a *estreita* fluidez do rio-mundo presente juntamente com uma força vital que corre por cima desse rio-mundo; e, então, essa força que corre por cima é expressa, justamente, pela quebra rítmica que o intervalo de três sílabas entre sílabas tônicas faz sobre o que seria uma série exclusivamente de intervalos de duas sílabas entre sílabas tônicas. Não à toa, a sílaba tônica a partir da qual há o intervalo de três é a da palavra “cima”: é o intervalo de três, efetivamente, o que corre *por cima* do estreito rio-mundo presente. Ora, tem-se que essa força vital é, justamente, a de um mar de conexões de um homem com outros homens, com o povo, com o novo, com os demais seres, plantas, bichos, minérios, com o ferro nas calçadas e nas almas, com o ferro a soar a badalada da dor³⁶ na praça do Rosário; com uma rosa continuamente elaborada numa estrada de Minas, pedregosa; em suma, tamanha força vital é o próprio sentimento.

O verso seguinte – quarto e último da estrofe – é um octossílabo o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas segunda, quarta, sexta e oitava sílabas poéticas. Nota-se, assim, que trata-se daqueles do verso anterior quatro intervalos de duas sílabas entre sílabas tônicas reunidos, agora, em um todo completamente regular quanto ao ritmo, ou seja, um todo que ritmicamente consiste numa série de quatro intervalos de duas sílabas entre sílabas tônicas. Dito isso, talvez se poderia dizer que a subjetividade drummondiana, após correr por cima do estreito rio presente, está agora voltando atrás, isto é, considerando que teria sido melhor se não tivesse

³⁶ “A badalada da dor” é o título dado por José Miguel Wisnik ao momento de seu livro “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração” dedicado ao poema “Relógio do Rosário”, da seção **A máquina do mundo**, de *Claro enigma*.

corrido por cima desse rio – talvez se poderia dizê-lo uma vez que, partindo da quebra rítmica feita por aquele intervalo de três sílabas do verso anterior, ela (a subjetividade drummondiana), agora, indiscutivelmente volta à regularidade rítmica completa. Mas notar-se-á que na verdade não se pode dizê-lo, precisamente porque há uma diferença de natureza entre um arco-íris e um rio; assim, a subjetividade drummondiana corre por cima do estreito rio presente para de mãos dadas com as forças vitais dos outros homens do mundo presente que cultivam o sentimento construir, com o próprio ritmo desse rio, esta novidade: nosso arco-íris, de bruma.

Eis a estrofe seguinte – a quarta:

Nossos donos temporais ainda não devassaram
o claro estoque de manhãs
que cada um traz no sangue, no vento.

O primeiro verso da estrofe é de treze sílabas e apresenta como as suas sílabas tônicas as suas primeira, terceira, sétima, oitava, décima e décima terceira sílabas poéticas; o segundo verso, um octossílabo o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas segunda, quarta e oitava sílabas poéticas; o terceiro, um decassílabo o qual apresenta como as suas sílabas tônicas as suas segunda, quarta, quinta, sétima e décima sílabas poéticas. A completa ausência de paralelismo a qual se dá entre as posições das sílabas tônicas do recorte de sete sílabas do primeiro verso “Nossos donos temporais” e as posições das sílabas tônicas do recorte de sete sílabas do segundo verso “o claro estoque de ma[nhãs]” mostra que há um certo claro estoque que nossos donos temporais, quer dizer, os donos temporais dos homens do mundo presente e, na medida em que há gananciosas explorações da natureza, dos seres não-humanos do mundo presente, não devassaram; imediatamente a seguir, a oitava e última sílaba do segundo verso, a sílaba tônica “nhãs”, de “manhãs”, mostra, com toda a força, que trata-se de um claro estoque de manhãs. Ainda a respeito desses dois versos, o potente paralelismo entre as suas respectivas oitavas sílabas como sendo tônicas – não à toa, as sílabas tônicas de “ainda” e “manhãs” – somado à oitava sílaba do primeiro verso como estando a um intervalo de uma única sílaba da sílaba tônica que a antecede mostra que até mesmo aqueles que desdobram manhãs possíveis, ditadas pelo tempo, não as conhecem completamente; com efeito, tudo e todos mudam sem cessar; assim, as manhãs possíveis vão qualitativamente se encorpendo sem cessar, o que

significa que faz-se impossível cumprir a exigência para um conhecimento de modo completo – a exigência de se congelar algo, isto é, de se congelar uma qualidade.

O terceiro e último verso da estrofe diz que tal claro estoque de manhãs é o claro estoque de manhãs “que cada um traz no sangue, no vento”. Este decassílabo apresenta como as suas sílabas poéticas tônicas as suas segunda, quarta, quinta, sétima e décima sílabas poéticas. De fato, o seu delicioso quase é trazer em si a possibilidade de uma redondilha menor (esta: “que cada um traz”) e a possibilidade de uma redondilha maior (esta: “que cada um traz no sangue”), completar-se no verso decassílabo que efetivamente é (“que cada um traz no sangue, no vento”) e, assim, ostentar que esse claro-estoque-enigma que cada ser traz no sangue, no vento é trazido em cada lugar do corpo de cada ser (assim como as referidas redondilhas de alguma maneira já fazem parte do corpo decassilábico ora em foco, podendo desdobrar-se a partir dele como versos separados), circulando pelo corpo de cada ser à medida que o sangue aí circule, ou não necessariamente o sangue, podendo ser qualquer outra forma circulante; por exemplo, o vento – que circula pelo corpo-mundo –, e, se repararmos bem, qualquer uma das formas naturais.

Além disso, considere-se o seguinte recorte de sete sílabas do verso ora em foco: “que cada um traz no sangue”. As suas duas primeiras sílabas tônicas – as segunda e quarta sílabas – estão em relação de paralelismo para com a posição das duas primeiras sílabas tônicas do verso imediatamente anterior e a sua sétima sílaba como sendo tônica está em paralelismo para com a sétima sílaba do primeiro verso da estrofe como sendo tônica; ora, tal paralelismo entre o verso ora em foco e o verso que lhe é imediatamente anterior ostenta que tal claro estoque de manhãs é, efetivamente, trazido por cada um no sangue, no vento; já a completa ausência de paralelismo entre o recorte do verso ora em foco “que cada” e o recorte do primeiro verso da estrofe “Nossos don[os]” ostenta que nossos donos temporais, efetivamente, não devassam esse claro estoque de manhãs; por fim, o paralelismo entre as referidas sétimas sílabas como sendo tônicas é não à toa entre as tônicas de “sangue” e “temporais”: não há elo de tal claro estoque de manhãs para com os donos temporais dos homens do mundo presente, mas há, certamente, o grande elo entre esse claro-estoque-enigma, que cada um traz no *sangue*, no *vento*, e o tempo, de que sangue e vento são duas grandiosas expressões; esse paralelismo, entre “sangue” e “temporais”, faz, ainda, com que se passe a dar ênfase sobre a sílaba poética de “traz”, tornando-a uma das tônicas do verso, uma vez que a quinta sílaba do verso, a qual é “traz”, como sendo tônica *traz* a possibilidade de uma relação de paralelismo para com a quinta sílaba do primeiro verso, “tem[porais]”, a qual, caso enfatizada, expressará com grandiosidade ainda maior aquilo de cuja palavra é a sílaba tônica: o tempo.

Eis a estrofe seguinte – a quinta:

Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar
nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados,
e olho para os pés dos homens, e cismo.

O seu primeiro verso apresenta como as suas sílabas tônicas as suas quinta, sétima, décima, décima primeira, décima segunda, décima terceira e décima quinta sílabas. A sua quinta sílaba como sendo tônica está em relação de paralelismo para com, da estrofe anterior, as sílabas poéticas tônicas de “traz” e “tempo”, também estas quintas sílabas de verso; respectivamente, do terceiro e do primeiro versos, da estrofe anterior. A quinta sílaba do verso ora em foco é a sílaba poética tônica da palavra “vida”; efetivamente, trata-se do profundo paralelismo que *traz* o tempo-vida. Tempo é pura vida.

Que o último verso da estrofe ora em foco seja um decassílabo faz com que se pare para pensar. Ora, quando se repara no seu primeiro verso, nota-se que se se ler o verbo “entoando” como dissílabo – “en-toando” –, então dele pode-se recortar um decassílabo; este: “Passarei a vida entoando uma flor”. E mais: há um paralelismo de posições de sílabas tônicas quase completo entre esse recorte possível e o decassílabo que efetivamente há na estrofe, sendo a exceção a primeira sílaba deste como sendo tônica. Conclui-se que, dado esse paralelismo, tal recorte possível do primeiro verso está profundamente atado ao último verso. Eis que então surge a seguinte pergunta: está profundamente atado como? Ora, entre ambos há a passagem em que a subjetividade drummondiana diz que não sabe cantar nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados. Divide-se, assim, a estrofe em dois momentos: o momento daquilo que essa subjetividade canta e cantará até o término de sua vida e o momento daquilo que ela não cantará jamais. Assim, tal recorte possível de decassílabo e o decassílabo que efetivamente há na estrofe constituem o primeiro desses dois momentos, sendo o outro momento tudo aquilo que se encontra entre eles. Portanto, a estrofe expressa que a subjetividade drummondiana passará a vida entoando uma flor, e olha para os pés dos homens do mundo presente, e cisma sobre até quando persistirá a guerra, o amor cruel, os ódios organizados.

O decassílabo que efetivamente há na estrofe encerra-a como a síntese maior dela. Esse verso – “e olho para os pés dos homens, e cismo” –, de fato, é a expressão de o que cantar o homem-flor da perspectiva do coração pulverizado significa. Cantar o homem-flor da

perspectiva do coração pulverizado significa justamente cantar o estado cismado de uma subjetividade toda retorcida, que *range* ao modo da sua angústia espiralante entre o prosseguimento do mundo de guerras presentes, de amor cruel presente, de ódios organizados presentes e um futuro outro, aquele *unicamente* de lugares sem onde do grande amor, futuro que é, *constitutivamente*, marcado pelo sentimento de mundos já sem o sentimento do mundo atravessado pela guerra, pelo amor cruel, pelos ódios organizados, com pluralidade de mundos ou manhãs possíveis realizadas a todo instante *e em toda parte*.

A diferença fundamental entre o mundo presente e o porvir é que no porvir não há pensar que não se identifica com o sentir: a espécie humana como um todo estará inserida no interespecífico pensamento-dança dos mais diversos seres, quer dizer, na interespecífica fraternidade entre tudo e todos. Todos os homens cultivarão o pensamento-sentimento, e não somente certas culturas humanas; todos os homens e os seres não-humanos pensarão-sentirão lado a lado. De fato, no mundo presente, somente parte das culturas humanas cultiva o pensar-sentir – como, por exemplo, a yanomami e todas as amazônicas. Ou seja, no futuro, a espécie humana voltará a como um todo aderir ao *genuíno* pensamento.

Sentir o pensar consiste em dissolver a couraça psíquica a que José Miguel Wisnik se refere em seu livro “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração”, precisamente quando lá expõe a respeito da chamada memória involuntária. A expressão “memória involuntária” é extraída, por Wisnik, de um texto de Walter Benjamin a respeito do tempo perdido e redescoberto em Marcel Proust e amplamente desdobrada no livro de Wisnik; por exemplo, na seguinte passagem:

Quando atravessam a camada anestesiada que resiste a eles, no entanto, os sinais (ou os sinos) da memória involuntária repercutem em conteúdos difusos, intensos, inconscientes, mais além da vivência factual e da recordação datada, chamando à tona, inteira, a aura não verbal do vivido, com todas as refrações que a compõem. (WISNIK, 2018, p. 33)

A memória involuntária, de fato, dissolve a camada anestesiada ou couraça psíquica que resiste ao fluxo de lembranças que ela é. A propósito do livro *Sentimento do mundo*, Drummond começa o seu primeiro poema, homônimo ao livro, com uma estrofe que mostra a memória involuntária em seu *escorrer*:

Tenho apenas duas mãos
 e o sentimento do mundo,
 mas estou cheio de escravos,
 minhas lembranças escorrem
 e o corpo transige
 na confluência do amor.³⁷

Ler-se-á, agora, formas da sexta estrofe, de “Contemplação no banco”. Ei-la:

Escultura de ar, minhas mãos
 te modelam nua e abstrata
 para o homem que não serei.

É uma estrofe constituída por três versos de mesma métrica – octossílabos – os quais, por outro lado, apresentam acentuações rítmicas diferentes entre eles. Eis tais acentuações rítmicas: no primeiro verso, as terceira, quinta, sexta e oitava sílabas poéticas são as tônicas; no segundo verso, as terceira, quinta e oitava; no terceiro verso, as primeira, terceira, sexta e oitava. Pelo fato de que a métrica é trabalhada pela subjetividade drummondiana para permanecer a mesma ao longo da estrofe e há, nesta, uma *mínima* variação rítmica verso a verso, a estrofe deixa que se note mais facilmente do que nas anteriores o profundo trabalho por *mínimos* gestos que é o trabalho por parte da subjetividade drummondiana ao longo de toda a sua contemplação no banco da alameda de chão de terra batida, sendo, assim, o trabalho constitutivo do poema “Contemplação no banco”. Na estrofe ora em foco, a subjetividade drummondiana – o coração pulverizado –, que procede por mínimos gestos, dá mostras de que modela a escultura de flor de ar com o extremo cuidado de quem deseja com todo o peso “nervoso ou retardado ou tímido” do *coração partido*³⁸ de sua condição, pulverizada, estar tão fiel quanto lhe é possível àquele futuro *constitutivamente* marcado pelo sentimento de mundos, quer dizer, *constitutivamente*

³⁷ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), p. 63.

³⁸ Nova referência ao livro “Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond”, de Davi Arrigucci Jr.. Enfatiza-se: o coração partido é o coração pulverizado.

marcado por mundos presentes sublimemente amorosos e criativos, “no dia vasto”³⁹, o sublimemente amoroso e criativo dia vasto a ser a condição do homem do porvir.

A subjetividade drummondiana está de alguma maneira fiel a tamanho futuro ao modo do trabalho árduo e minucioso da luta com palavras⁴⁰, luta essa para a qual o mínimo gesto é de importância máxima. Dito isso, adentra-se no detalhe, agora, a forma da estrofe ora em foco.

Entre os primeiro e segundo versos há um paralelismo de posições de sílabas tônicas no qual falta, no entanto, o acento na sexta sílaba do segundo verso, sendo precisamente essa falta o mínimo gesto a diferenciá-lo do primeiro verso. Ora, certamente essa falta quer dizer algo, isto é, tem um profundo significado. Qual é esse significado? A ausência de eco rítmico do pronome possessivo aí presente – “minhas” –, referente às mãos da subjetividade drummondiana, ou, em outras palavras, a ausência de paralelismo entre esse pronome possessivo e o segundo verso da estrofe, significa que está sendo dado um enfoque maior à escultura de flor de ar mesma, aí caracterizada como nua e abstrata, para ostentar, assim, que a subjetividade drummondiana não desempenha papel outro que o de estar, tanto quanto lhe é possível, fiel ao porvir, a que essa escultura se refere. Essa subjetividade, assim, coloca-se integralmente num lugar de estar permanentemente trabalhando para que essa escultura de ar se aproxime tanto quanto presentemente possível da forma mesma do homem-flor.

No terceiro verso, é a quinta sílaba que deixa de ser tônica. Ora, o que aí deixa de ecoar ritmicamente é a nudez da escultura de flor de ar. De fato, a nudez que essa escultura de flor de ar expressa ainda não é a nudez do homem-flor ou homem-arco-íris ou homem-rio, nudez da flor-homem ou arco-íris-homem ou rio-homem. Trata-se, sim, da nossa nudez, a nudez dos homens do tempo presente que são outros que as pessoas das culturas não-eurocêntricas, essas pessoas sendo, aliás, melhor chamá-las pós-humanistas. A nudez desses homens do tempo presente é a de, no mundo que constitutivamente não está liberto da urgência de se lutar por um mundo transformado, serem invariavelmente responsáveis pela guerra e a injusta distribuição. Assim, o coração pulverizado tanto quanto lhe é possível deixa, aí, de ecoar essa nudez, a nossa, para dar, por um momento, o máximo que lhe é possível de lugar à nudez não-eurocêntrica, uma nudez não-intraespecífica e a qual vai além do próprio drummondiano perspectivismo interespecífico do coração pulverizado – dá, por um momento, o máximo que lhe é possível de lugar, por exemplo, a uma nudez multinaturalista ameríndia. E dá, por esse momento, o máximo

³⁹ Cita-se o final do primeiro verso da quarta estrofe do segundo movimento de “Contemplação no banco”.

⁴⁰ Sempre que é dito a respeito da luta com palavras, lembrar do poema “O lutador”, do livro de Drummond *José* (1942), aquele poema que começa pelo verso “Lutar com palavras”.

que lhe é possível de lugar à nudez do porvir, aquela de corpos atravessados pela marca *permanente* de não haver mais mundo com guerra, amor cruel, ódios organizados.

Ler-se-á, agora, formas da sétima e última estrofe do primeiro movimento. Ei-la:

Ele talvez compreenda com todo o corpo,
para além da região minúscula do espírito,
a razão de ser, o ímpeto, a confusa
distribuição, em mim, de seda e péssimo.

Essa estrofe é constituída por dois dodecassílabos e, depois, dois decassílabos. Ora, os respectivos ritmos dos dodecassílabos são inusuais; já os respectivos ritmos dos decassílabos são usuais, sendo, o primeiro, um decassílabo heroico e, o segundo, um decassílabo sáfico. Chama a atenção o fato de haver, aí, um decassílabo sáfico, porque, assim, remete ao primeiro verso do poema – um decassílabo sáfico. Há, assim, um vínculo íntimo entre o primeiro e o último verso do primeiro movimento do poema. Indaga-se: que vínculo íntimo é esse? Ora, dado que ambos os versos são atados por um paralelismo de posições de sílabas tônicas completo, pode-se dizer que o coração pulverizado range ao modo da confusa distribuição, na subjetividade drummondiana, de seda e péssimo. A confusa distribuição de seda e péssimo não é senão a expressão do peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado.

A respeito dos dois dodecassílabos da estrofe, nota-se que o primeiro não seria de ritmo inusual não fosse pelo acento tônico na sua sétima sílaba e que o segundo não o seria não fosse pelo acento tônico na sua oitava sílaba. O que há com esses dois versos, por assim dizer, quebrados? Enquanto no segundo deles lê-se “região” como dissílabo – “re-gião” – justamente para mostrar, por esse mínimo gesto de sinérese (passagem de um hiato, no interior da palavra, a ditongo), o quão comprimida ou *minúscula* é a *região do espírito*, no primeiro deles lê-se “compreenda” como trissílabo – “compre-enda” – justamente para mostrar, por esse mínimo gesto de diérese (passagem de ditongo a hiato), o quão larga ou expansiva é a compreensão com todo o corpo. Tamanha compreensão é o que torna inusual ou quebrado o ritmo desse primeiro dodecassílabo; no segundo dodecassílabo, o adjetivo “minúscula” torna inusual ou quebrado o ritmo do verso. O primeiro dodecassílabo está lado a lado com o decassílabo heroico da razão de ser do homem do porvir e do seu ímpeto. Além disso, também está lado a lado com o

decassílabo sáfico, que não é um decassílabo heroico, mas isso não quer dizer que seja, no mais fundo (“o mais profundo é a pele”⁴¹), menos heroico ao expressar a confusa distribuição, no coração pulverizado, de seda e péssimo. Com efeito, o ranger meditativo espiralantemente angustiado da confusa distribuição de seda e péssimo do coração pulverizado é heroico. Mas de uma forma de heroísmo a qual subverte a forma tradicional personalizada. O herói agora traz o *vento* no próprio *sangue*, que irriga as células com o oxigênio de manhãs possíveis, é anúncio dos homens-flores, do porvir, é aquosamente pedra, pedregosamente água, corpo ele é, mas um corpo a um só tempo da pessoa e coletivo: o interespecífico perspectivístico corpo em devir-drummond.

*

E eis que de repente um homem do mundo presente se dá conta de que até aqui viveu uma vida de branco sem cores. Já se dá conta de alguma maneira da importância da mineração do outro. Reproduz-se, abaixo, o poema “Mineração do outro”, de *Lição de coisas* (1962), de Drummond.

MINERAÇÃO DO OUTRO

Os cabelos ocultam a verdade.

Como saber, como gerir um corpo
alheio?

Os dias consumidos em sua lavra
significam o mesmo que estar morto.

Não o decifras, não, ao peito oferto,
monstruário de fomes enredadas,
ávidas de agressão, dormindo em concha.

Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,
e cada abraço tece além do braço
a teia de problemas que existir
na pele do existente vai gravando.

⁴¹ Nova citação da frase de Valéry.

Viver-não, viver-sem, como viver
sem conviver, na praça de convites?
Onde avanço, me dou, e o que é sugado
ao mim de mim, em ecos se desmembra;
nem resta mais que indício,
pelos ares lavados,
do que era amor e, dor agora, é vício.

O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido.
Amor é compromisso
com algo mais terrível do que amor?
– pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde, ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.⁴²

Dado o exposto na presente dissertação, nota-se, em “Mineração do outro”, o perspectivismo interespecífico drummondiano (“arder a salamandra em chama fria”); nota-se também a ética existencialista sentimentalista de Drummond.

Por fim, pedimos licença para mostrar um poema.

⁴² Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), pp. 339-340.

Contemplação no branco

A cor-ação de um irisado instante
de surpresa ante o outro valer mais que o ouro
invade sem queixa a branquitude, mas queixa-se
uma e tantas águas, matas, mulheres, gente
(xap)irisante.

Ler-se-á, agora, o segundo movimento. Para tanto, proceder-se-á conforme procedeu-se no caso do primeiro, isto é, pelas mesmas etapas.

III. Segundo movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial

Reproduz-se novamente, mas agora exclusivamente, o segundo movimento.

Nalgum lugar faz-se esse homem...
 contra a vontade dos pais ele nasce,
 contra a astúcia da medicina ele cresce,
 e ama, contra a amargura da política.

Não lhe convém o débil nome de filho,
 pois só a nós mesmos podemos gerar,
 e esse nega, sorrindo, a escura fonte.

Irmão lhe chamaria, mas irmão
 por quê, se a vida nova
 se nutre de outros saís, que não sabemos?

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,
 na vasta integração das formas puras,
 sublime arrolamento de contrários
 enlaçados por fim.

Meu retrato futuro, como te amo,
 e mineralmente te pressinto, e sinto
 quanto estás longe de nosso vão desenho
 e de nossas roucas onomatopeias...

“Nalgum lugar faz-se esse homem...”: uma vez que o chão de terra batida da alameda é “malaxado,/ embebido da fluida substância de nossos segredos”, já principia, de alguma maneira, a elaborar-se a si, desse chão, um chão outro de calcário, sangue e porvir. Assim, aí já principia a elaborar a si o homem-flor. Pelo mesmo fato, também já principiam a elaborar a si,

no chão da alameda, o largo rio do porvir e o arco-íris do porvir, sendo que o homem do porvir também os é. Como vimos na leitura de formas da primeira estrofe de “Contemplanção no banco”, a maneira pela qual já principia a elaborar-se a si o chão calcário, sanguíneo é a da antecipação; ou seja, à medida que o homem-flor intensivo-virtual dita mais de si ao coração pulverizado, este vai enriquecendo o seu esboço, ou melhor, o próprio homem-flor intensivo-virtual vai fazendo isso no coração pulverizado e no ar da alameda, e, assim, ele, homem-flor, vai elaborando-se a si no chão estéril ao modo da antecipação.

Logo após expressar sua constatação de que “nalgum lugar faz-se esse homem”, a subjetividade drummondiana diz, a respeito dele, do porvir, em que ele nasce, cresce, ama. No porvir, “contra a vontade dos pais ele nasce,/ contra a astúcia da medicina ele cresce,/ e ama, contra a amargura da política”. Quer dizer, a partir de tamanho nascimento, passará a haver o crescer de um homem que ama com todo o corpo e constitutivamente marcado por uma identidade entre sentir e pensar a qual é emancipada da guerra.

“Não lhe convém o débil nome de filho”, “só a nós mesmos podemos gerar”, o homem do porvir “nega, sorrindo, a escura fonte”: de fato, já ao nascer ele é o que sempre será – constitutivamente marcado pela identidade entre sentir e pensar liberta da guerra, vivente d’ “a vida nova” quando já não há mais “nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados” e, portanto, é permitido o sorriso emancipado.

“Irmão lhe chamaria, mas irmão/ por quê”: “a vida nova/ se nutre de outros sais, que não sabemos”, então a subjetividade drummondiana não pode ser irmão do homem do porvir; de fato, o homem do mundo presente não pode ser irmão do homem do porvir. No entanto, os demais seres do mundo presente o podem, sim. Com efeito, embora os demais seres do mundo presente – a incluir, é claro, os pós-humanistas indígenas – não sejam libertos da Guerra, há razões para, dado o já exposto na presente dissertação, sustentar que nutrem-se, sim, dos mesmos sais que o homem-flor. E essa vida dos demais seres do mundo presente e do homem do porvir é justamente *nova* em relação à vida do homem intraespecífico do mundo presente, sendo este homem a “escura fonte” do homem do porvir – de suas pluralidades de formas. Além disso, é também a “escura fonte” do crescer constitutivamente marcado pelo grande amor *ante um arco-íris que “abrange a terra e se desata”*⁴³, arco-íris concreto como o não mais haver a Guerra. É a “escura fonte” do sorriso da maior das emancipações. De fato, a referência aos “outros sais” vem para sintetizar que até mesmo os elementos de que se nutre o homem do

⁴³ O grifo é nosso.

porvir são outros que o que quer que nutra qualquer homem do mundo presente. Mas não são outros que o que quer que nutra qualquer um dos demais seres que sejam no mundo presente. Isso dito, acrescenta-se: são saís que tendem a ser emancipados elementos ou saís de um mundo liberto para não ser senão mundos, num jorrar universal de criações, por parte de pós-humanistas, por parte de flores, por parte de homens-flores, por parte de florestas-flores, por parte de florestas-homens, entre outros infinitos.

“Ele é seu próprio irmão, no dia vasto”: o homem do porvir se nutre dos saís do sem guerra dia vasto⁴⁴. E sem o reagrupamento das formas naturais, isto é, sem a espécie humana novamente inserida como um todo no perspectivístico interespecífico entrelaçamento drummondiano dos mais diversos seres, não haveria a do porvir “vasta integração das formas puras,/ sublime arrolamento de contrários/enlaçados por fim”, não haveria o sem guerra dia vasto.

“E mineralmente te pressinto, e sinto”: É de modo *mineral* que a subjetividade drummondiana pressente o homem do porvir porque, ao imaginá-lo, já de saída admira-o ao modo da fixação do olhar no chão de terra batida da alameda. De fato, o olhar assim fixado é como pedra, é um olhar mineral. E esse pressentimento do homem do porvir, com efeito, não é unicamente por parte dessa subjetividade, mas sim também pelo próprio ferro nas calçadas e nas almas, pelo próprio sino da Matriz do Rosário a ressoar “no longilonge/ do tempo da vida”⁴⁵.

⁴⁴ Uma observação: já existe um dia vasto, o dia vasto cultivado nas e pelas comunidades dos povos originários.

⁴⁵ Do poema “O relógio”. Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo: Esquecer para lembrar* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017), p. 23.

IV. Segundo movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas

Na primeira estrofe do segundo movimento:

Nalgum lugar faz-se esse homem...
 contra a vontade dos pais ele nasce,
 contra a astúcia da medicina ele cresce,
 e ama, contra a amargura da política.

Seu primeiro verso é uma redondilha maior, seguido por um decassílabo, um hendecassílabo e mais um decassílabo. Ora, o primeiro dos dois decassílabos apresenta, entre outras, sua sétima sílaba poética como sendo tônica. Assim, pode-se recortar uma redondilha maior – do início desse decassílabo até sua sétima sílaba. Feito esse recorte, é para se observar qual a relação entre essa redondilha maior aí obtida e a redondilha maior que efetivamente há nessa primeira estrofe. Com efeito, nota-se que há paralelismo entre as respectivas quartas sílabas e também entre as respectivas sétimas sílabas. Assim, a princípio, parece haver paralelismo entre a vontade dos pais – a de que seus filhos, biológicos ou não, sejam efetivamente seus filhos – e a antecipação do homem do porvir (“Nalgum lugar faz-se esse homem...”). Contudo, o decassílabo a partir de que se obtém tal recorte possível começa pela sílaba poética tônica “con” de “contra”, de modo que se quebra tal aparência de paralelismo. Trata-se, de fato, de um mínimo gesto o qual, acrescentado ao que seria o paralelismo entre a vontade dos pais e a antecipação do homem-flor, torna a relação entre a vontade dos pais e o homem do porvir a de uma discrepância completa. A subjetividade drummondiana encerra esse primeiro decassílabo a dizer do nascimento do homem do porvir; assim, reitera tamanha discrepância (na estrofe seguinte, expressa assim: “Não lhe convém o débil nome de filho”) e o faz ao modo de passar a dizer desse nascimento.

De fato, no mundo presente, a partir do conteúdo malaxado, sanguíneo, do chão da alameda, “aí se elabora”, isto é, elabora a si ou elabora-se por si mesmo ou, ainda, “faz-se por si mesmo”⁴⁶, um esboço do homem-flor, e esse esboço é a expressão de o quanto a virtualidade

⁴⁶ Cita-se o último verso do poema de Drummond “Ser”. “Ser” é o poema que antecede imediatamente “Contemplação no banco” no livro *Claro enigma*. “Ser” e “Contemplação no banco” são, além disso, poemas gêmeos no tocante a seu conteúdo.

do homem-flor vai invadindo a subjetividade drummondiana, isto é, vai invadindo o coração pulverizado; em outras palavras, de o quanto no pulverizado coração perspectivístico interespecífico drummondiano, a virtualidade do homem-flor vai ditando de si. Incluindo o quanto vai, aí, dilucularmente⁴⁷ ditando de si. Depois, conforme a subjetividade drummondiana pretende sustentar pela dança de formas de sua contemplação no banco – a orgânica⁴⁸ dança do todo do poema “Contemplação no banco” –, haverá a passagem do esboço ao *nascimento* do homem do porvir, quer dizer, ele ganhará corpo.

Que o decassílabo cujo final diz desse nascimento tenha sílabas a mais que o verso que o antecede imediatamente mostra que tal nascimento justamente abre novos horizontes; por exemplo, novos horizontes rítmicos, sonoros, sintáticos e semânticos – novas pedras-métricas. De fato, a passagem de uma redondilha maior para um decassílabo é uma ampliação de horizonte rítmico, sonoro, sintático e semântico. Com o verso seguinte – “contra a astúcia da medicina ele cresce” –, a subjetividade drummondiana segue se referindo à abertura de novos horizontes, mostrando que o homem do porvir, ao crescer, segue abrindo novos horizontes de possibilidades. E esses horizontes são impossíveis de ser abrangidos pelo poder medicinal intraespecífico eurocêntrico-ocidental. Ora, também os horizontes dos homens do mundo presente que cultivam o pensar-sentir são inabrangíveis por essa medicina tradicional. Sem falar nos horizontes de um coração ameríndio, multinaturalista (uma só cultura, múltiplas naturezas). Daí o gesto, que consiste, mais uma nova vez, num mínimo gesto, de se expandir a pedra-métrica em simplesmente uma sílaba – de dez para onze – para então vir a haver um horizonte de variações rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas bastante novo e, assim, ser mostrado que já um mínimo gesto de expansão vital não é capturável pelo poder medicinal intraespecífico eurocêntrico-ocidental. A seguir, a estrofe é encerrada por um decassílabo heroico.

Com esse decassílabo, passa a haver na estrofe dois versos de mesma métrica; deste modo, a subjetividade drummondiana mostra que o crescimento “contra a astúcia da medicina” não só abre novos horizontes; de fato, também dialoga no interior dos horizontes já abertos por ele. E tal decassílabo heroico expressa: (i) que o homem do porvir segue dialogando com o momento do seu nascimento – expressa isso por haver, aí, um diálogo entre dois versos decassílabos – e (ii) um ritmo tradicionalmente heroico o qual aí se relaciona com um ritmo

⁴⁷ Dilucularmente ditando de si (no coração pulverizado) ao modo das “coisas diluculares/ que se moldam em nós, e a guarda não captura,/ e vingam.” (Antepenúltima estrofe de “Contemplação no banco”)

⁴⁸ Para lembrar, a expressão do todo do poema como forma orgânica foi extraída, pela presente dissertação, do livro “Coração partido”, aquele livro de Davi Arrigucci Jr. já mobilizado anteriormente, algumas vezes, no presente texto.

tradicionalmente menos usual, o do primeiro decassílabo. Mas o que um ritmo tradicionalmente heroico mostra de novidade na estrofe? Ora, conforme a sequência sintática da estrofe, tem-se que se, contra a vontade dos pais, o homem do porvir nasce, então, já ao nascer, ele “ama, contra a amargura da política”; dado isso, nota-se que a presença, na estrofe, desse ritmo tradicionalmente heroico ostenta que cada um dos seus três versos sem ritmo tradicionalmente heroico não é nada menos heroico – inclusive, seu ritmo não é nada menos heroico – que os ritmos tradicionalmente heroicos (decassílabo heroico e dodecassílabo heroico). Assim, tem-se que o homem do porvir dialoga com o momento do seu nascimento ao modo do reconhecimento de que toda forma sua é heroica, no sentido de heroísmo que subverte o heroísmo intraespecífico ocidental: um herói interespecífico sobre o qual talvez já possamos responder à pergunta por se é um herói interespecífico multinaturalista (uma só cultura, múltiplas naturezas), tal como os heróis ameríndios.

Debruçar-se-á, agora, sobre a segunda estrofe do movimento:

Não lhe convém o débil nome de filho,
pois só a nós mesmos podemos gerar,
e esse nega, sorrindo, a escura fonte.

Essa estrofe começa por um hendecassílabo e, depois, apresenta dois decassílabos. Esse hendecassílabo dialoga com o hendecassílabo da estrofe anterior – o hendecassílabo que diz que “contra a astúcia da medicina ele cresce” –, o primeiro decassílabo dialoga com o decassílabo que diz que “contra a vontade dos pais ele nasce” e o último decassílabo dialoga com o decassílabo que diz: “e ama, contra a amargura da política”. De fato, tal primeiro decassílabo apresenta as suas sílabas tônicas nas mesmas posições que as das sílabas tônicas do verso que diz que “contra a vontade dos pais ele nasce” e tal segundo decassílabo apresenta as suas sílabas tônicas nas mesmas posições que as das sílabas tônicas do verso que diz: “e ama, contra a amargura da política”. A respeito do hendecassílabo da presente estrofe, ele tende a um desfecho em verso decassílabo sáfico ou verso dodecassílabo constituído por três séries de quatro sílabas com acento tônico na quarta, mas essa tendência é anulada, uma vez que há, no momento derradeiro do verso, uma escolha por que ele tenha onze sílabas. Essa quebra de expectativa, de fato, vai radicalmente “contra a astúcia da medicina” como ciência no sentido tradicional eurocêntrico, porque tal quebra de expectativa dá-se semelhantemente a uma

mutação genética a qual seja absolutamente inesperada – com a diferença, ainda, de que tal quebra de expectativa dá-se como um mínimo gesto *de absoluta criação*. “Não lhe convém o débil nome de filho” porque trata-se de um gesto de absoluta criação. A seguir, há o decassílabo que apresenta paralelismo de posições de sílabas tônicas completo para com o decassílabo que diz que “contra a vontade dos pais ele [o homem do porvir] nasce”; ei-lo: “pois só a nós mesmos podemos gerar”.

“Pois só a nós mesmos podemos gerar”: de fato, tal paralelismo de posições de sílabas tônicas mostra que, por mais que o coração pulverizado faça um esboço ao modo da antecipação do nascimento do homem do porvir, tudo o que é desse esboço e tudo o que é do próprio homem do mundo presente não pode gerar concretamente o homem do porvir. Já o último decassílabo da presente estrofe, que diz: “e esse [o homem do porvir] nega, sorrindo, a escura fonte”, dialoga em paralelismo de posições de sílabas tônicas completo com o decassílabo que diz: “e [o homem do porvir] ama, contra a amargura da política”. “E esse nega, sorrindo, a escura fonte”: eis aí o sorriso da libertação, que há em se negar “a escura fonte” – o homem do mundo presente –, fonte a qual é escura justamente por implicar que o rio-mundo presente seja constitutivamente marcado pela necessidade de luta contra a guerra, o amor cruel, os ódios organizados. Ao se sorrir com o grande amor *e negar a escura fonte*, nega-se também “a amargura da política”, entendendo-se a política como implicando a amargura. Eis, agora, a terceira estrofe:

Irmão lhe chamaria, mas irmão
 por quê, se a vida nova
 se nutre de outros sais, que não sabemos?

Essa estrofe de três versos começa por um decassílabo heroico, após o qual há um hexassílabo e, finalmente, outro decassílabo heroico. Tal hexassílabo dá mostras de que está em íntimo diálogo métrico e rítmico com os dois decassílabos heroicos. Por exemplo, com as seis primeiras sílabas de um e com as seis primeiras sílabas do outro. Não à toa, em ambos os decassílabos heroicos há vírgula entre a sexta sílaba poética como sendo tônica e a próxima sílaba poética não-átônica do verso. Do primeiro dos dois decassílabos heroicos a conjunção adversativa “mas”, presente em “mas irmão”, mostra que na sequência a “mas irmão” virá algo em relação de oposição ao que havia sido dito antes desse “mas”. Ora, o que havia sido dito antes desse “mas” é “Irmão lhe chamaria”. Assim, nota-se que a forma do segundo verso – o

hexassílabo – está em relação de oposição para com a forma das seis primeiras sílabas da estrofe, que são as sílabas poéticas de “Irmão lhe chamaria”; além disso, também a forma do terceiro e último verso – o segundo decassílabo heroico – opõe-se à forma de “Irmão lhe chamaria”. Observando-se o hexassílabo, nota-se: há uma vírgula imediatamente após a sua segunda sílaba poética – “quê”, de “por quê” –, vírgula a qual expressa não somente uma ênfase sobre o perguntar “Irmão por quê”, mas enfatiza tal pergunta também como mostrada por forma poética. De fato, entre “Irmão [lhe chamaria]” e “por quê” há um paralelismo de posição de sílaba tônica completo, ao qual tal vírgula chama a atenção. Seguindo-se no hexassílabo, tem-se que esse então apresenta um certo paralelismo de posições de sílabas poéticas tônicas para com as seis primeiras sílabas poéticas do primeiro decassílabo heroico e a tal paralelismo acrescenta-se o surgimento da quarta sílaba poética do hexassílabo como sendo tônica; trata-se do paralelismo entre as segundas e entre as sextas sílabas poéticas, ao qual, de fato, acrescenta-se, no segundo verso, a quarta sílaba poética como sendo tônica. Ora, tal quarta sílaba poética como sendo tônica é a sílaba poética tônica da palavra “vida”. Trata-se d’ “a vida nova”. Daí que haja surgido uma sílaba poética tônica a mais no hexassílabo, em relação às seis primeiras sílabas poéticas da estrofe; trata-se, de fato, de uma forma nova no interior do horizonte das pedras-métricas de seis sílabas poéticas – considerando-se, é claro, o recorte possível das seis primeiras sílabas poéticas da estrofe como sendo uma pedra-métrica. A novidade dessa nova posição de sílaba poética tônica é ao modo da antecipação da novidade dessa vida. Eis que surgem as próximas seis sílabas poéticas da estrofe: “se nutre de outros sais”. Não à toa, tais seis sílabas poéticas contam com tônicas nas quarta e sexta sílabas, ecoando, assim, muito mais o hexassílabo do que o recorte possível que diz que “Irmão lhe [ao homem do porvir] chamaria”. Já há, assim, condições suficientes para se completar o último verso como um decassílabo heroico o qual efetivamente mostre o quanto “(...) a vida nova/ se nutre de outros sais, que não sabemos” e que, pelo tanto, não faz sentido chamar de irmão o ser vivente da vida nova.

Acrescenta-se, ainda, que esse último verso, além de ter o espírito do decassílabo heroico que ele é, tem também o espírito de um hendecassílabo; a saber, o hendecassílabo que podemos obter ao unirmos os recortes de verso “se a vida nova” e “se nutre de outros sais”. Com o espírito desse hendecassílabo intensivo-virtual, enfatiza-se ainda mais o caráter interespecífico do heroísmo da vida não-ocidental. Uma última observação: nesse último verso, após a última vírgula da estrofe há a oração subordinada adjetiva explicativa “que não sabemos”. Ora, dado o exposto, como não ler esse desfecho de verso (e de estrofe) como também podendo, após um hexassílabo, que, já por ser hexassílabo, tensiona o ritmo

decassílabo heroico, e após as seis primeiras sílabas desse último verso, que intensificam essa tensão, expressar um retorno ao espírito decassílabo heroico da tradição eurocêntrica, que justamente não sabe os “elementos encantados”⁴⁹ ou saís da vida não-ocidental, “que não sabemos”?

Eis, agora, a quarta estrofe:

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,
na vasta integração das formas puras,
sublime arrolamento de contrários
enlaçados por fim.

Essa estrofe de quatro versos apresenta uma sequência de três versos decassílabos heroicos, os quais apresentam diferenças rítmicas, sonoras e sintáticas entre si, a qual é seguida por um hexassílabo. Assim como na estrofe imediatamente anterior, o único verso que não é um decassílabo heroico é um hexassílabo. Novamente, tem-se um hexassílabo em íntimo diálogo métrico, rítmico, sonoro e sintático com os decassílabos heroicos aí presentes. O primeiro decassílabo heroico dessa quarta estrofe apresenta relação de paralelismo de posições de sílabas poéticas tônicas completo para com o último decassílabo heroico da estrofe imediatamente anterior, isto é, em ambos os casos as sílabas poéticas tônicas são as quarta, sexta, oitava e décima. Tal paralelismo completo mostra que, de fato, no dia vasto, a *vida*⁵⁰ nova, em cada um de seus saís, *outros*⁵¹ que os das culturas eurocêntricas e também outros que os do

⁴⁹ Do início do último terceto do soneto “Entre o ser e as coisas”, de *Claro enigma*, reproduzido e lido na íntegra acima na presente dissertação.

⁵⁰ “Vida” aqui em itálico para ser lembrado que é aquela palavra cuja sílaba poética tônica irrompe como a quarta sílaba poética do hexassílabo da estrofe imediatamente anterior como sendo tônica, tratando-se do mínimo gesto rítmico e semântico de tal hexassílabo, mínimo gesto o qual introduz “a vida nova”.

⁵¹ “Outros” aqui em itálico para ser lembrado que está presente no último decassílabo heroico e último verso da estrofe imediatamente anterior com a sua sílaba poética tônica aí irrompendo como a quarta sílaba poética do verso como sendo tônica, ou seja, “outros” ecoa, aí, “a vida nova” de forma intimamente atada ao substantivo “saís”, fazendo-se, assim, com que tal decassílabo heroico efetivamente carregue consigo “a vida nova”, carregando consigo tudo o que “a vida nova” traz de novidade rítmica a essa altura de “Contemplação no banco”.

A respeito de um verso *carregar consigo* muito das formas que o antecedam, vale conferir o excelente exemplo que disso dá o poema de *A rosa do povo* “Carrego comigo”, constituído unicamente por quartetos de redondilhas menores – quartetos de redondilhas menores os quais constituem, assim, uma rocha-métrica a qual abre um notável horizonte de articulações possíveis de água-ritmo-som-relação-sintática-sentido. A respeito do poema “Carrego comigo”, já o próprio título, ele próprio uma redondilha menor, explicita essa capacidade poética de transportar memórias métricas, rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas e ainda a capacidade de, por mínimo gesto, fazer verso a verso engendradas novidades rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas.

coração pulverizado, não é vivida senão por seres os quais são irmãos somente de si próprios. Também o verso imediatamente seguinte é um decassílabo heroico, mas há, aí, uma diferença: a partir dele não mais se transporta a quarta sílaba poética como sendo tônica. Ora, como então seguirá sendo transportada a memória daquilo por que o homem do porvir é seu próprio irmão? O elo para tanto mostra-se, aí, ser um elo de rima. Trata-se da rima entre “integração” e “irmão”, sendo o substantivo “integração” a palavra que introduz tal rima, substantivo o qual pertence, aí, ao decassílabo heroico a partir do qual deixa-se de carregar consigo a quarta sílaba poética como sendo tônica – mas não mais do que isso, uma vez que a presença de tal elo de rima preserva, sim, a memória de que o caráter de “irmão” aí presente dá-se, precisamente, como relação de si a si “no dia vasto”, isto é, n’ “a vida nova”. Com efeito, a “vasta integração das formas puras”, dada a rima entre “integração” e “irmão”, enfatiza o quanto o irmão no caso d’ “a vida nova” é, ele próprio, essa grande integração, pelo tanto sendo seu próprio irmão e o sendo no contexto d’ “a vida nova”, a nutrir-se “de outros sais, que não sabemos”. O terceiro decassílabo heroico da sequência de três apresenta como as suas sílabas poéticas tônicas as suas segunda, sexta e décima sílabas poéticas, diferenciando-se, assim, até mesmo do segundo decassílabo heroico – esse segundo decassílabo heroico, observa-se, em relação ao primeiro, mantém a *oitava* sílaba poética como sendo tônica. Mas eis que até mesmo o último dos três decassílabos heroicos é atado aos outros dois, seja por ainda tratar-se de um decassílabo heroico, seja pelo último verso dessa quarta estrofe – o hexassílabo que diz: “enlaçados por fim”. Ora, esse hexassílabo apresenta a terceira sílaba poética como sendo tônica e nenhum outro verso da estrofe a apresenta como sendo tônica. Talvez seja por isso mesmo que tal verso interrompeu-se na sexta sílaba poética, destacando-se dos outros três como não sendo um decassílabo heroico. De fato, que apresente a sua terceira sílaba poética como sendo tônica parece já bastar para que efetue um mínimo gesto em relação aos demais versos da estrofe. Mas qual seria tal mínimo gesto? Parece ser o de frisar que até mesmo aquilo que à primeira vista aparenta ser completamente desconexo do restante acaba por revelar-se, a um observador atento, conectável a todo o restante. De fato, embora não seja um decassílabo, muito menos um decassílabo heroico, o verso, já na medida em que é um hexassílabo, preserva a referência a um mesmo padrão rítmico – o padrão rítmico de um verso decassílabo heroico. Tal hexassílabo, assim,

No caso do poema “Carrego comigo”, não há novidade alguma no tocante a métrica nem no tocante a número de versos por estrofe, mas também esses dois tipos de novidade são possíveis em outros poemas que carregam consigo memórias métricas, de número de versos por estrofe, rítmicas, sonoras, sintáticas e semânticas não menos que o poema “Carrego comigo”. De fato, o próprio poema objeto da presente dissertação, “Contemplação no banco”, extremamente meditativo que é, carrega consigo verso a verso, estrofe a estrofe, movimento a movimento tudo aquilo que vai, através desses mesmos versos, estrofes e movimentos, modelando da “escultura de ar” aí presente.

trava íntimo diálogo rítmico, sonoro, sintático e, deve-se dizê-lo, métrico para com os demais versos dessa quarta estrofe, os quais constituem a sequência de três decassílabos heroicos.

De fato, esse(s) espírito(s) decassílabo(s) heroico(s) é radicalmente outro que o espírito decassílabo heroico da tradição eurocêntrica.

Imediatamente a seguir, eis a quinta e última estrofe do segundo movimento de “Contemplação no banco”, sobre a qual debruçar-se-á agora.

Meu retrato futuro, como te amo,
 e mineralmente te pressinto, e sinto
 quanto estás longe de nosso vão desenho
 e de nossas roucas onomatopeias...

Essa estrofe começa por um decassílabo heroico e, depois, é concluída por uma sequência de três hendecassílabos. Assim como, da estrofe imediatamente anterior, o hexassílabo que diz daqueles contrários “enlaçados por fim”, o decassílabo heroico da estrofe ora em foco apresenta, além de sua décima sílaba poética como sendo tônica, as suas terceira e sexta sílabas poéticas como sendo tônicas. Assim, ecoa-se, aí, tal hexassílabo e, com ele, justamente tudo aquilo que ele carrega consigo. Por tamanho eco, é dito de modo certo ao retrato futuro da subjetividade drummondiana “como te amo”, quer dizer, como o coração pulverizado ama o homem futuro – o homem do porvir. Imediatamente a seguir, começa a sequência de três hendecassílabos; o primeiro deles apresenta como as suas sílabas poéticas tônicas as suas quinta, nona e décima primeira sílabas poéticas. O verso, ao dizer que mineralmente presente o homem do porvir, não à toa apresenta as suas quinta e nona sílabas poéticas como sendo tônicas; de fato, trata-se da expressão de um recuo rítmico em relação aos decassílabos heroicos presentes no segundo movimento de “Contemplação no banco”, recuo rítmico o qual antecipa em uma sílaba poética a aparição das tônicas, isto é, os acentos caem sobre as quinta e nona, e não sobre as sexta e décima – tônicas principais de todo verso decassílabo heroico. Esse recuo rítmico trata-se, de fato, de um recuo para expressar justamente que há, aí, tal pressentimento: a forma dessas nove primeiras sílabas desse primeiro hendecassílabo *presente* as formas dos decassílabos heroicos do segundo movimento de “Contemplação no banco”, mesmo que tais decassílabos heroicos apareçam, no poema, antes de tal hendecassílabo; a forma das nove primeiras sílabas desse hendecassílabo presente

também (por que não?) as formas hendecassilábicas da antecipação do homem do porvir; a dança de formas da subjetividade drummondiana de “Contemplação no banco”, que é a dança de formas do próprio poema “Contemplação no banco”, *pressente* a dança de formas d’ “a vida nova” ou do homem do porvir de “Contemplação no banco”; “o coração pulverizado” *pressente* o “sublime arrolamento de contrários/ enlaçados por fim”.

Imediatamente após, há as duas sílabas poéticas finais desse hendecassílabo: “e sinto”, na sequência imediata das quais há o segundo hendecassílabo; este: “quanto estás longe de nosso vão desenho”. A primeira palavra desse segundo hendecassílabo – “quanto” – desloca o que seria um verso decassílabo heroico; a saber, este: “estás longe de nosso vão desenho”; de fato, trata-se de um deslocamento que expressa *quanto* (e é muito) as formas decassilábicas heroicas da antecipação do homem do porvir são vãos desenhos quando comparadas ao homem vindouro ele próprio – e daí nota-se facilmente que o mesmo vale para as demais formas dessa antecipação; por exemplo, para as hendecassilábicas. Uma última observação: são vãos desenhos também quando comparadas aos pós-humanistas do mundo presente – ameríndios, por exemplo.

Eis, agora, o último desses três hendecassílabos: “e de nossas roucas onomatopeias”. Nesse verso, há uma outra presença daquele mesmo tipo de recuo rítmico, em relação aos decassílabos heroicos do segundo movimento do poema – recuo rítmico o qual é de uma sílaba poética –, recuo rítmico o qual nesse caso dá-se unicamente pela quinta sílaba poética como sendo tônica ao invés da sexta. Além disso, há, nesse verso, também o oposto a tal tipo de recuo rítmico, uma vez que, ao invés de se antecipar em uma sílaba poética a tônica que num decassílabo heroico seria na décima sílaba poética, há um *retardamento* de tal tônica em uma sílaba poética. Assim, está em curso, aí, aquele recuo rítmico do pressentir o homem do porvir e, o seu oposto, uma extrapolação rítmica por parte da subjetividade drummondiana – a qual é rara, mas pode acontecer – motivada por seu desejo de estar na mesma vida que o homem do porvir. Uma vez que há tal extrapolação rítmica, justamente atrasa-se ou retarda-se a oportunidade de se estar no ritmo capaz de fazer jus à transição do homem do mundo presente para o homem do porvir o qual é o, de máxima importância para os homens do mundo presente, ritmo de um recuo de *pressentimento*. Não à toa a palavra correspondente a tal extrapolação rítmica é o substantivo “onomatopeias” e a correspondente a tal recuo rítmico é “roucas”, adjetivo atado, aí, a “onomatopeias”; de fato, por ser extrapolado o ritmo revela-se o quanto, no fundo, tal extrapolação não está senão a uma enorme distância de vir a antecipar o homem do porvir, assim como a falta de som de quando se está *rouco* está a uma enorme distância da

verbalização. De fato, extrapolar o ritmo significa, entre outras coisas, a não-verbalização da antecipação do homem do porvir. Agora, passar-se-á a uma leitura do terceiro e último movimento de “Contemplação no banco”. Proceder-se-á do mesmo modo que no caso dos dois movimentos anteriores, isto é, começando-se por uma leitura inicial a qual não se aterá a formas tanto quanto a leitura ulterior, esta sim detidamente voltada a formas através do movimento em questão. Reproduz-se o terceiro movimento novamente:

Vejo-te nas ervas pisadas.

O jornal, que aí pausa, mente.

Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.

Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.

Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam.

Dissolvendo a cortina de palavras,
tua forma abrange a terra e se desata
à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desorbitado,
para envolver tua efigie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre.

V. Terceiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura inicial

O terceiro movimento começa pela subjetividade drummondiana a dizer que vê esse seu “retrato futuro” “nas ervas pisadas”. De fato, as “ervas pisadas” fazem parte do chão malaxado, no qual romperá o homem-flor. Imediatamente após, irrompe o verso seguinte, em que ela diz que “o jornal, que aí pousa, mente”. Ora, o jornalismo não trabalha com o plano intensivo-virtual; contudo, o intensivo-virtual nascimento do calcário, sanguíneo homem-flor mostra-se ao coração pulverizado como de relevância extrema, justamente por tocar no ponto da vitalidade de lugares sem onde do grande amor emancipada da Guerra, do amor cruel, dos ódios organizados; assim, ao desconsiderar esse acontecimento do porvir, o jornalismo vigente acaba por manifestar o descompromisso para com as verdades mais profundas da existência. Eis a segunda estrofe:

Descubro-te ausente nas esquinas
 mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
 contudo nítido, sobre o mar oceano.

A subjetividade drummondiana diz que descobre esse seu “retrato futuro” como “ausente nas esquinas/ mais povoadas”: de fato, se o homem do porvir é o retrato futuro do coração pulverizado, é, por outro lado, muito diferente dele, ao modo de até mesmo o lugar mais povoado de encontros entre homens do mundo presente não implicar o romper concreto do homem do porvir; o coração pulverizado descobre esse homem vindouro como sob o aspecto do seu nascimento concreto ausente nas esquinas mais povoadas. Mas sob o aspecto da antecipação do seu nascimento o vê “sobre o mar oceano”, vendo-o incorpóreo, uma vez que ainda por ser concretizado, “contudo nítido”, uma vez que a subjetividade drummondiana sente, por seu devir mineral de pressentimento, quanto o seu retrato do porvir está longe de seu vão desenho.

O porvir é o futuro que o tempo presente, no mais fundo, pede que seja concretizado. E todo porvir é concretizado. Com efeito, por si só o desejo de um homem do mundo presente mentar uma flor, esboçando, aí, o corpo matutino do vindouro homem-flor, é o sinal de que “nalgum lugar faz-se esse homem...”, quer dizer, de que a sua chegada é certa.

Quando o porvir é visto, pela subjetividade drummondiana, “sobre o mar oceano”, isso lembra facilmente a onda do grande amor do soneto “Entre o ser e as coisas” (“onda e amor, onde amor, ando indagando”), o “largo vento” desse soneto (“ao largo vento”), o sangue e o vento de “Contemplação no banco” (“o claro estoque de manhãs/ que cada um traz no sangue, no vento”). Essa onda, esses dois ventos e esse sangue são marcas do perspectivismo interespecífico de Drummond, como se pode notar pelo seu entrelaçamento entre si nos versos e recortes de versos ora citados. E vendo, aí, o vindouro – ou melhor, a antecipação do vindouro –, o coração pulverizado talvez também chegue a vislumbrar uma dança perspectivística interespecífica que é ainda mais intensiva-virtual do que as do perspectivismo interespecífico drummondiano, como o são as danças amazônicas, em que há uma só cultura, múltiplas naturezas (multinaturalistas).

Uma última observação: o oceano expressa a preservação de todas as memórias, dançando entre si, das mais superficiais às mais profundas. Assim, expressa o tempo, a vida, sendo que todos os seres são constitutivamente temporais, a existência de cada um um incessante fluxo de memórias relacionando-se entre si. Eis a terceira estrofe:

Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.

Para um bom entendimento dessa estrofe, a qual é, deve-se dizê-lo, bastante enigmática, mobiliza-se aquele poema de *A rosa do povo* intitulado “Visão 1944” – ao qual já se fez referência anteriormente na presente dissertação, precisamente em uma das notas de rodapé.

“Visão 1944”: a rosa de um povo interespecífico

“Visão 1944” é um poema todo em quartetos de versos decassílabos heroicos, quartetos que começam com “Meus olhos são pequenos para ver”. A cada primeiro verso, segue uma ou mais imagens. Trata-se de imagens da Segunda Guerra Mundial, ou então do término dessa e de toda e qualquer guerra. Muitas das imagens da Segunda Guerra Mundial presentes no poema são imagens de morte – o que se nota muito claramente em versos tais como: “o corpo pegajento

das mulheres/ que foram lindas, beijo cancelado/ na produção de tanques e granadas”; “uma casa sem fogo e sem janela/ sem meninos em roda, sem talher,/ sem cadeira, lampião, catre, assoalho”; etc.. Há aí, entretanto, outras imagens da Segunda Guerra Mundial que mostram a força d’ “a *vida* – significante e significado tão caros a Drummond” (Bosi, 2017, p. 46)⁵² – desenhando resistência⁵³ ante a opressão da Grande Guerra, um desenhar que não desenha senão “outro mundo que brota”: que brota com “toda essa força aguda e martelante,/ a rebentar do chão e das vidraças,/ ou do ar, das ruas cheias e dos becos”; com “tudo que uma hora tem, quando madura,/ tudo que cabe em ti, na tua palma,/ ó povo! que no mundo te dispersas”; com, “atrás da guerra, atrás de outras derrotas,/ essa imagem calada, que se aviva,/ que ganha em cor, em forma e profusão”. Há, enfim, ainda imagens do cessar da Grande Guerra e de toda e qualquer guerra: “as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,/ os rios desatados, e os poderes/ ilimitados mais que todo exército”; “tuas [isto é, do povo] sonhadas ruas, teus objetos,/ e uma ordem consentida (puro canto,/ vai pastoreando sonos e trabalhos)”; “essa mensagem franca pelos mares,/ entre coisas outrora envilecidas/ e agora a todos, todas ofertadas”. Vale conferir no corpo da presente dissertação o poema “Visão 1944”, que, assim, reproduz-se na íntegra imediatamente abaixo:

VISÃO 1944

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

Meus olhos são pequenos para ver
luzir na sombra a foice da invasão

⁵² Cita-se, aqui, Alfredo Bosi naquele seu ensaio “Em torno de um poema de *A rosa do povo*” – a que já foi feita referência anteriormente na presente dissertação, precisamente em nota de rodapé anterior. Nesse ensaio, Alfredo Bosi, conforme já dito anteriormente na presente dissertação, lê justamente “Visão 1944”.

⁵³ A respeito de tamanha resistência: conforme Alfredo Bosi no referido ensaio. Cita-se do ensaio de Bosi: “Todo o segundo movimento do poema opera um deslocamento das figuras de morte para as da resistência vital (...)” (Bosi, 2017, p. 47).

Também no que se refere às imagens de morte presentes por todo o primeiro movimento do poema “Visão 1944”: conforme Alfredo Bosi no mesmo ensaio, em que usa a seguinte expressão: “figuras de morte” – (Bosi, 2017, p. 47).

e os olhos no relógio, fascinados,
ou as unhas brotando em dedos frios.

Meus olhos são pequenos para ver
o general com seu capote cinza
escolhendo no mapa uma cidade
que amanhã será pó e pus no arame.

Meus olhos são pequenos para ver
a bateria de rádio prevenindo
vultos a rastejar na praia obscura
aonde chegam pedaços de navios.

Meus olhos são pequenos para ver
o transporte de caixas de comida,
de roupas, de remédios, de bandagens
para um porto da Itália onde se morre.

Meus olhos são pequenos para ver
o corpo pegajento das mulheres
que foram lindas, beijo cancelado
na produção de tanques e granadas.

Meus olhos são pequenos para ver
a distância da casa na Alemanha
a uma ponte na Rússia, onde retratos,
cartas, dedos de pé boiam em sangue.

Meus olhos são pequenos para ver
uma casa sem fogo e sem janela
sem meninos em roda, sem talher,
sem cadeira, lampião, catre, assoalho.

Meus olhos são pequenos para ver
os milhares de casas invisíveis
na planície de neve onde se erguia

uma cidade, o amor e uma canção.

Meus olhos são pequenos para ver
as fábricas tiradas do lugar,
levadas para longe, num tapete,
funcionando com fúria e com carinho.

Meus olhos são pequenos para ver
na blusa do aviador esse botão
que balança no corpo, fita o espelho
e se desfolhará no céu de outono.

Meus olhos são pequenos para ver
o deslizar do peixe sob as minas,
e sua convivência silenciosa
com os que afundam, corpos repartidos.

Meus olhos são pequenos para ver
os coqueiros rasgados e tombados
entre latas, na areia, entre formigas
incompreensíveis, feias e vorazes.

Meus olhos são pequenos para ver
a fila de judeus de roupa negra,
de barba negra, prontos a seguir
para perto do muro – e o muro é branco.

Meus olhos são pequenos para ver
essa fila de carne em qualquer parte,
de querosene, sal ou de esperança
que fugiu dos mercados deste tempo.

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e de Quebec
sem notícias dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

Meus olhos são pequenos para ver
todos os mortos, todos os feridos,
e este sinal no queixo de uma velha
que não pôde esperar a voz dos sinos.

Meus olhos são pequenos para ver
países mutilados como troncos,
proibidos de viver, mas em que a vida
lateja subterrânea e vingadora.

Meus olhos são pequenos para ver
as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,
os rios desatados, e os poderes
ilimitados mais que todo exército.

Meus olhos são pequenos para ver
toda essa força aguda e martelante,
a rebentar do chão e das vidraças,
ou do ar, das ruas cheias e dos becos.

Meus olhos são pequenos para ver
tudo que uma hora tem, quando madura,
tudo que cabe em ti, na tua palma,
ó povo! que no mundo te dispersas.

Meus olhos são pequenos para ver
atrás da guerra, atrás de outras derrotas,
essa imagem calada, que se aviva,
que ganha em cor, em forma e profusão.

Meus olhos são pequenos para ver
tuas sonhadas ruas, teus objetos,
e uma ordem consentida (puro canto,
vai pastoreando sonos e trabalhos).

Meus olhos são pequenos para ver
 essa mensagem franca pelos mares,
 entre coisas outrora envilecidas
 e agora a todos, todas ofertadas.

Meus olhos são pequenos para ver
 o mundo que se esvai em sujo e sangue,
 outro mundo que brota, qual nelumbo
 – mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.⁵⁴

O poema “Visão 1944” é atravessado pela dialética entre o intraespecífico-mórbido e a interespecífica resistência vital. No tempo da guerra, do amor cruel, dos ódios organizados, a vida é um sonhar coletivo interespecífico que sonha o não mais haver “nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados” (“tuas sonhadas ruas”) e também resiste. À série de imagens de morte justapondo-se umas às outras justapõem-se as imagens da resistência da vida; e ao conjunto de imagens de morte e imagens da resistência da vida justapõem-se as imagens da sonhada emancipação do povo – as do povo sonhadas ruas, os do povo objetos, a do povo ordem consentida [...] são, de fato, a síntese que acontecerá após o conflito entre o intraespecífico-mortal e a interespecífica resistência vital.

Essa dialética, de fato, expressa como tese a máquina do intraespecífico-mórbido, as interespecíficas imagens ou figuras da resistência vital como antítese e, por fim, a culminação na emancipação do povo como síntese – inauguradora de poder (“os poderes/ ilimitados mais que todo exército”) uma *hora* do povo ser uma *rosa* de um povo libertado.

De fato, o poema “Visão 1944” mostra justamente uma *visão* drummondiana, isto é, conforme o que Carlos Drummond de Andrade entende por “visão” ao escrever esse poema. Ora, a visão de 1944 não pode ser, conforme o Drummond que escreve o poema “Visão 1944”, nem “o mundo que se esvai em sujo e sangue”, nem “outro mundo que brota, qual nelumbo”; com efeito, “visão” consta no título do poema e consta aí no singular – “Visão 1944” –, caracterizando, assim, o poema como integralmente não expressando mais do que uma única visão drummondiana. Assim, a mesma visão traz em si os dois mundos, discrepantes entre si. Ora, a visão não pode trazer em si mesma discrepantes entre si sem que, ela mesma, seja da

⁵⁴ Carlos Drummond de Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), pp. 184-7.

natureza do movimento. Tem-se, assim, que a visão drummondiana do poema “Visão 1944” é puro movimento e que trata-se também de um puro movimento o qual segue o ritmo do maquirar da resistência interespecífica-vital ao intraespecífico-mortal.

Em *Claro enigma*, contudo, Drummond constata razões para deixar de chamar visão essa pura dinâmica do coração pulverizado, o qual é dialético e testemunha a dialética do tempo presente, e, nela, a antecipação do porvir (também poderíamos dizer: do homem-nelumbo): o poeta mineiro se dá conta do peso de, no tempo presente, haver inúmeras ditas visões que são meramente ditas visões, quer dizer, que não são genuínas visões. Ora, para se ter a “Visão 1944”, é preciso abrir-se ao devir do vasto mundo, trabalhar com todo o corpo (e fazê-lo assiduamente) para pulverizar o coração intraespecífico-eurocêntrico, desejando com todas as suas forças entrelaçar-se no mais fundo (“o mais profundo é a pele”) com “as diferentes cores dos homens,/ as diferentes dores dos homens”, e com as diferentes cores dos demais seres, as diferentes dores dos demais seres. No entanto, entre os homens do tempo presente, muitos ainda não apresentam essa atitude – essa atitude cósmica, de artista cósmico do mundo terreno⁵⁵.

Assim, nota-se que quando a subjetividade lírica de “Contemplação no banco” diz d’ “as visões/ de que é cheio o mundo/ e vazio”, Drummond expressa, ao dizer que de visões o mundo é cheio e vazio, justamente que o tempo presente é cheio de homens que desejam um mundo transformado – desejam a emancipação do povo – mas ainda não nadificaram “a região minúscula do espírito”⁵⁶ eurocêntrico, na qual seus corpos ainda estão bastante presos.

Havendo sido efetuada a presente elucidação da terceira estrofe do terceiro movimento de “Contemplação no banco”, pode-se passar, agora, à sua quarta estrofe. Faremos somente um comentário final à “Visão 1944” e então daremos a sequência.

Esse outro mundo-nelumbo brota com a força mesma desatadora de rios de amor sublime vista pela subjetividade drummondiana. Ou, nas palavras das mãos que escrevem a presente dissertação (*nami* do corpo que a escreve): eis um brotar em devir-tsunami – além da “rocha imperativa”, por que não ler em Drummond também uma onda imperativa (“onda e amor, onde amor”)?

Eis a quarta estrofe:

⁵⁵ Aqui nos inspiramos no ensaio “Um poeta do mundo terreno”, de Samuel Titan Jr., posfácio a *Claro enigma*. TITAN JR., Samuel. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 111-124.

⁵⁶ Cita-se do segundo verso da última estrofe do primeiro movimento de “Contemplação no banco”.

Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam.

O coração pulverizado diz que quase pode tocar seu retrato do porvir e as “coisas diluculares que se moldam em nós”. Que é esse quase poder tocar tudo isso se não um delicioso quase? Se não o delicioso quase constitutivo da obra poética de Drummond?

Nem a guarda de Drummond, nem a guarda de nenhum outro de nós captura as *diluculares* manhãs possíveis que se moldam em nós, e que vingam no sentido de serem desdobradas. Isso significa que por mais que o coração pulverizado as desdobre, as desdobra sem capturar nada delas, e que, portanto, o genuíno desdobramento, aí, é inconsciente. Ora, que é o inconsciente do coração pulverizado se não um lugar povoado de sonhos, de sonhos que sonham, de sonhos que sonham entrelaçamentos multicoloridos, devires-drummonds, com o outro e não com o ouro⁵⁷? De fato, que o genuíno (o mais profundo⁵⁸) desdobramento de manhãs possíveis seja puramente inconsciente não espanta o olhar mais atento (e mais poético). O coração pulverizado é inconsciente por excelência.

No entanto, o coração pulverizado ainda é diferente do que existe nas comunidades ameríndias – elas sim, tocam com todo o corpo as coisas diluculares que nelas se moldam, e que, logo que se moldam, já vingam e, inclusive, vingam concretamente.

Dissolvendo a cortina de palavras,
tua forma abrange a terra e se desata
à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

⁵⁷ “[Os Brancos] dormem muito, mas só sonham consigo mesmos’ (p. 390). Esse é, talvez, o juízo mais cruel e preciso até hoje enunciado sobre a característica antropológica central do ‘povo da mercadoria’. A desvalorização epistêmica do sonho por parte dos Brancos vai de par com sua autofascinação solipsista – sua incapacidade de discernir a humanidade secreta dos existentes não humanos – e sua avareza ‘fetichista’ tão ridícula quanto incurável, sua crisofilia. Os Brancos, em suma, sonham com o que *não tem sentido*. Em vez de sonharmos com o outro, sonhamos com o ouro.” (Viveiros de Castro, 2015, p. 37-38)

⁵⁸ Lembrança de Valéry: “o mais profundo é a pele”.

Essa quinta estrofe imagina como será o romper do homem do porvir. Será um irromper no qual a emancipada da guerra dança de formas desse homem, efetivamente, dissoloverá “a cortina de palavras”, isto é, atravessará o âmbito das palavras, para então expressar-se na concretude da terra ou na concretude da rua: enfim, para então expressar-se na concretude do mundo. De fato, a liberta da guerra dança interespecífica do homem vindouro de “Contemplação no banco” expressando-se na concretude do mundo é uma expressão à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

Ora, o último verso dessa estrofe mostra que até a chegada do momento em que o porvir abrange a terra e se desata não há o término de toda guerra; mostra-se isso ao unir-se às expressões que são o frio, a chuva e o calor a expressão das lágrimas; com efeito, a expressão das lágrimas envolve, certamente, lágrimas de felicidade, mas mesmo essas não deixam de, no mais fundo, relacionar-se com lágrimas de tristeza, uma vez que o mundo presente é o mundo da guerra, do amor cruel, dos ódios organizados e, assim, mesmo momentos de intensa felicidade não efetuam o que seria um desenraizamento da condição do tempo presente, sendo impossível um ser presente deixar de estar relacionado com o sofrimento do mundo e deixar de ter a tarefa existencial de, sentindo o *sentimento do mundo*, reduzir esse sofrimento. Eis, agora, a sexta e última estrofe do terceiro movimento:

Triste é não ter um verso maior que os literários,
 é não compor um verso novo, desorbitado,
 para envolver tua efigie lunar, ó quimera
 que sobes do chão batido e da relva pobre.

Essa sexta estrofe começa ecoando, do último verso da estrofe anterior, aquele caráter triste com o qual toda lágrima, mesmo se de felicidade, relaciona-se. E essa estrofe diz: essa tristeza é fruto de o eurocêntrico homem do mundo presente “não ter um verso maior que os literários”. De fato, se a espécie humana estivesse como um todo inserida na grande dança interespecífica das pós-humanas formas naturais, já não haveria mais homem do mundo presente, mas sim somente pós-humanos, e pós-humanos versos maiores que os literários, como o são as palavras de um xamã yanomami falando na língua dos *xapiri* (espíritos da floresta). E tudo seria dança – e nada seria guerra.

Um verso maior que os literários é extremamente criativo e, assim, “desorbitado”. Um verso assim “desorbitado” realmente envolverá a “efígie lunar” do retrato futuro do coração pulverizado – retrato esboçado no ar da alameda na qual se situa a subjetividade drummondiana e a subir “do chão batido [isto é, do chão malaxado] e da relva pobre”. Doravante, lê-se da dança de formas do terceiro movimento de “Contemplação no banco”.

VI. Terceiro movimento de “Contemplação no banco”: Leitura de formas

A primeira estrofe do terceiro movimento apresenta dois versos; trata-se de dois octossílabos; novamente, ei-los:

Vejo-te nas ervas pisadas.

O jornal, que aí pousa, mente.

O primeiro dos dois apresenta as suas primeira, terceira, quinta e oitava sílabas poéticas como sendo tônicas; o segundo, as suas primeira, terceira, quinta, sexta e oitava. Assim, nota-se que há um paralelismo de posições de sílabas poéticas tônicas entre os dois versos, mas que há também uma diferença rítmica; esta: no segundo verso, irrompe a novidade de a sexta sílaba poética ser tônica. De fato, essa diferença é para mostrar que o jornal, embora esteja pousado nas ervas pisadas, não pertence ao malaxado âmbito das ervas pisadas, uma vez que não transmite o nascimento intensivo-virtual do retrato futuro do coração pulverizado, nascimento intensivo-virtual que pelas ervas pisadas é, sim, transmitido. Daí que o paralelismo rítmico entre os dois octossílabos apresente quebra; é a quebra o que mostra que o jornal não é pertencente ao mesmo lugar que as ervas pisadas. Eis, agora, a estrofe imediatamente seguinte, a segunda:

Descubro-te ausente nas esquinas

mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,

contudo nítido, sobre o mar oceano.

Essa segunda estrofe começa por um eneassílabo – verso de nove sílabas poéticas –, seguido por um decassílabo heroico e, enfim, um hendecassílabo. Ora, já no primeiro desses versos chama a atenção o seguinte: estabelece-se uma relação de rima. De fato, os primeiro e segundo versos dessa estrofe dialogam intimamente com os dois versos que constituem a estrofe anterior e esse diálogo dá-se por duas rimas: por ordem de aparição, as rimas entre “ausente” e “mente” e entre “povoadas” e “pisadas”. Assim, indaga-se: o que aí move a subjetividade drummondiana ao gesto de rimar? Com efeito, aí irrompem as duas rimas para mostrar, afinal, justamente que tais esquinas estão *povoadas* de homens do mundo presente; em outras palavras,

que tais esquinas estão *pisadas* por esses homens. As semelhanças sonoras entre, respectivamente, “ausente” e “mente” e “povoadas” e “pisadas” mostram *em si mesmas* como tais esquinas estão tão povoadas de semelhanças entre homens do mundo presente, as quais vão desde semelhanças entre dois ou mais desses homens, mas não necessariamente entre todos esses homens, até semelhanças que são necessárias entre quaisquer homens do mundo presente, sendo exemplar desse último tipo de semelhanças a condição do homem do mundo presente.

Além disso, tem-se que, uma vez que se trata de esquinas, não é à toa que as rimas aí presentes sejam rimas internas – isto é, rimas nas quais não será o caso que os dois sons que aí rimam encerram verso – as quais são, especificamente, rimas internas entre encerramento de verso e começo de verso. De fato, tais rimas internas são ao modo de esquina uma vez que aí o encerramento sonoro de um verso principia a articulação poética formal do verso seguinte. Ora, mas o que significa uma esquina se não a possibilidade de um contato extremamente profundo entre ruas? Um contato no qual tudo se conecta imediatamente, tal como no caso de uma rima interna o som que encerra um verso desdobra esse mesmo verso em um verso outro, mas o qual é engendrado a partir do mesmo som.

A essa profunda trama sonora entre versos, acrescenta-se uma leitura de formas de tal segunda estrofe no que concerne às suas diferentes métricas e no que concerne aos seus diferentes ritmos.

Dessa segunda estrofe o primeiro verso até a rima interna repete exatamente o ritmo das últimas cinco sílabas poéticas do verso imediatamente anterior (ou seis, se considerarmos as últimas sílabas poéticas, átonas, de “ausente” e “mente”). Esse paralelismo de sílabas poéticas tônicas entre “que aí pousa mente” e “descubro-te ausente” mostra que há, aí, uma forma poética à maneira de uma esquina; com efeito, há, aí, uma comunicação íntima entre os dois versos, na qual a partir da última sílaba poética tônica do primeiro e do ritmo das suas últimas cinco sílabas poéticas engendra-se, respectivamente, não a última, mas sim a quinta sílaba poética do segundo, que é tônica, e o ritmo das suas cinco primeiras sílabas poéticas. Imediatamente após as seis primeiras sílabas poéticas do primeiro verso da segunda estrofe, a incluir a sílaba átona que encerra a palavra “ausente”, há três sílabas poéticas, que expressam isto: “nas esquinas”. Ora, no verso imediatamente seguinte, as três primeiras sílabas poéticas – que expressam isto: “mais povoadas” – estabelecem uma rima com, do primeiro verso da primeira estrofe, “pisadas” e, além disso, repetem o ritmo das três sílabas poéticas que expressam “nas esquinas”. De fato, faz-se novamente um paralelismo de sílabas poéticas tônicas a mostrar que há, aí, uma forma poética à maneira de uma esquina.

Ora, se repararmos bem: conforme a presente dissertação mostra, constata-se que, na obra poética de Drummond, todo verso apresenta uma relação de esquina com o seu verso seguinte – de fato, como as presentes leituras de formas dos três movimentos de “Contemplação no banco” ostentam, toda métrica, todo ritmo, todo som, toda relação sintática e todo sentido expressos em um poema de Drummond são desdobramentos a partir dos métrica, ritmo, som, relação sintática e sentido que vieram imediatamente antes no poema, essa característica drummondiana dando-se até mesmo quando não há nem rima, nem paralelismo, nem nenhuma outra forma poética que a deixe evidente à primeira vista. Para finalizar este parágrafo, faz-se imprescindível uma última observação; esta: em um poema drummondiano, cada forma é um desdobramento a partir de toda forma do todo orgânico que é esse poema, e pode-se dizer também que, em um poema drummondiano, cada forma é um desdobramento a partir de toda forma do todo orgânico que é o livro a que esse poema pertença e do todo orgânico que é a própria obra poética drummondiana.

Dando continuidade à leitura de formas do segundo verso da segunda estrofe: ele é encerrado como sendo um decassílabo heroico. De fato, que a sexta sílaba poética desse decassílabo heroico seja a sílaba “ve” de “vejo-te” mostra que a subjetividade drummondiana aí torna a dizer a respeito da presença de seu retrato futuro, já não de sua ausência e do lugar dessa ausência – as esquinas mais povoadas.

O verso imediatamente seguinte apresenta as suas quarta, sétima e décima primeira sílabas poéticas como sendo tônicas e resulta de um decassílabo heroico deslocado. Ora, esse deslocamento associado ao decassílabo heroico que é o verso imediatamente anterior mostra, mais uma nova vez, que, seja sem deslocar o ritmo tradicionalmente heroico, seja deslocando-se o ritmo tradicionalmente heroico, as qualidades heroicas apresentadas no poema “Contemplação no banco” são invariavelmente expressas de maneira excelente. Eis, agora, a terceira estrofe:

Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.

Essa terceira estrofe apresenta duas redondilhas maiores e, depois, uma redondilha menor e, finalmente, um verso de três sílabas poéticas. A primeira das duas redondilhas maiores apresenta as suas segunda, quinta e sétima sílabas poéticas como sendo tônicas; a segunda, as suas primeira, quarta e sétima. Assim, há quase uma discrepância completa de posições de sílabas tônicas entre esses dois versos, havendo paralelismo unicamente no caso das sétimas. Imediatamente a seguir, há uma redondilha menor, o que quer dizer que se passa de um horizonte métrico de sete sílabas poéticas para um de cinco, e ainda nesse caso segue havendo quase uma discrepância completa de posições de sílabas poéticas; o paralelismo agora é unicamente entre a quinta sílaba dessa redondilha menor e a quinta da primeira redondilha maior, sendo a quinta da redondilha menor a sílaba “mun-” de “mundo” e a quinta da primeira redondilha maior “-são” de “visão”. De fato, esse paralelismo de sílabas poéticas tônicas é altamente relevante para a compreensão dessa terceira estrofe; por se tratar de um paralelismo entre as sílabas poéticas tônicas de “mundo” e “visão”, ata-se, aí, “o mundo” a “as visões”; compreende-se, assim, que “o mundo” presente está intimamente marcado pelas visões. Ora, conforme já exposto anteriormente na presente dissertação, para o Drummond do poema “Contemplação no banco”, embora o mundo presente esteja intimamente marcado pelas visões, ainda há inúmeros casos em que a visão não é desdobrada por corpo e mente – inúmeras ditas visões que, se repararmos bem, não são genuínas visões. Daí que o último verso da estrofe seja um verso de três sílabas poéticas em relação de paralelismo rítmico completo para com as três primeiras sílabas do verso que imediatamente o antecede – a redondilha menor; de fato, tal paralelismo rítmico completo apresenta as respectivas sílabas poéticas tônicas na posição da terceira sílaba poética e essas sílabas poéticas tônicas são “-zi-” de “vazio” e “chei-” de “cheio”. Ata-se, assim, “vazio” a “cheio” no sentido de que as visões que não são desdobradas por corpo e mente são, no mundo presente, muitas e, assim, o mundo está *cheio* de visões as quais são, na verdade, *vazias*.

Eis, agora, a quarta estrofe:

Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam.

Essa quarta estrofe começa por um verso de quinze sílabas poéticas, seguido por um dodecassílabo e, finalmente, um verso de duas sílabas poéticas. O verso de quinze sílabas poéticas apresenta as suas primeira, terceira, sexta, oitava, décima e décima quinta sílabas como sendo tônicas; ora, imediatamente após, há o dodecassílabo, que apresenta as suas terceira, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas como sendo tônicas. De fato, há, aí, paralelismo de sílabas poéticas tônicas, entre as respectivas terceiras, sextas, oitavas e décimas sílabas poéticas, paralelismo o qual mostra que há quase um paralelismo de sílabas poéticas tônicas completo entre os dois versos, não sendo completo uma vez que há a ausência de paralelismo tônico entre as respectivas primeiras sílabas poéticas e que há, no dodecassílabo, a décima segunda sílaba poética como sendo tônica. Ora, que a primeira sílaba poética do dodecassílabo não seja tônica mostra que a ênfase, aí, é dada ao que seria a subjetividade drummondiana a poder tocar o seu retrato futuro e ao que seria ela a poder tocar “as coisas diluculares/ que se moldam em nós (...)”; de fato, tal ausência de acento tônico significa que o “quase”, isto é, o quase poder tocar o retrato futuro dela e o quase poder tocar as coisas diluculares que se moldam em nós, deixa por um momento de marcar a sua presença. Essa presença deixará de ser marcada até o momento derradeiro do dodecassílabo – o momento do acento tônico na sua décima segunda sílaba –, que é quando o “quase” volta com toda a sua força, uma vez que aí é, justamente pela forma poética de a décima segunda sílaba ser tônica, forma poética a qual quebra, assim, a sequência de paralelismos de posição de sílabas poéticas tônicas entre os dois versos, mostrando que, na realidade, “a guarda não captura” as coisas diluculares que se moldam em nós e não captura o retrato futuro do coração pulverizado. Encerrando a estrofe, há um verso de duas sílabas poéticas; este: “e vingam.” Este verso refere-se às coisas diluculares que se moldam em nós; são tais coisas diluculares de que, aí, é dito que vingam. Ora, esse verso de somente duas sílabas poéticas não está em relação de paralelismo de sílabas poéticas tônicas com nenhum dos outros dois da estrofe, os quais o antecedem. De fato, os outros dois não apresentam segunda sílaba poética como sendo tônica. Dada essa completa ausência de paralelismo de sílabas poéticas tônicas, esse derradeiro verso salta aos olhos do leitor como mostrando que, de fato, as coisas diluculares que se moldam em nós vingam para lá da guarda, que não as captura. Eis, agora, a quinta estrofe:

Dissolvendo a cortina de palavras,
 tua forma abrange a terra e se desata
 à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.

Essa quinta estrofe começa por dois versos decassílabos heroicos e, imediatamente a seguir, é encerrada por um verso de quinze sílabas poéticas. Há uma variação rítmica entre os dois decassílabos heroicos, a saber, enquanto no primeiro há intervalos de três ou quatro sílabas poéticas entre tônicas, no segundo há intervalos de uma ou duas sílabas poéticas entre tônicas, sendo no primeiro as sílabas poéticas tônicas as suas terceira, sexta e décima e no segundo as suas primeira, segunda, quarta, sexta, oitava e décima. De fato, que no segundo decassílabo heroico os intervalos entre tônicas sejam de duas ou até mesmo uma sílaba poética é uma nova expressão da compactação a nível máximo do sangue do homem do mundo presente, compactação a nível máximo a qual dará, assim, origem àquela flor da grande emancipação ou grande flor-porvir retrato futuro do coração pulverizado, flor a qual “abrange a terra”. Com efeito, tem-se que é dessa compactação máxima que surgirá aquilo que abrangerá a terra e significará a grande emancipação. Ora, isso quer dizer também que o caminho para o irromper da emancipação global passa, sim, pelo coração pulverizado, pelo seu adentrar o chão, isto é, a imanência; o coração pulverizado, que range pela emancipação do mundo, “olha para os pés dos homens, e cisma”, e isso tem efeito.

O homem-flor, que é aí referido pela subjetividade drummondiana por “tua forma”, ao romper, não só “abrange a terra”, mas sim “abrange a terra e se desata”. E o poema diz que esse desatar é “à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas”. Chegou-se, assim, ao verso final da estrofe, o de quinze sílabas poéticas. Ele começa por dois intervalos de três sílabas poéticas entre tônicas e, assim, ecoa ritmicamente o recorte de verso que abre o primeiro decassílabo heroico; este recorte: “Dissolvendo a cortina”; de fato, há um paralelismo de sílabas poéticas tônicas completo entre “à maneira do frio” e “Dissolvendo a cortina”. Tem-se, assim, que precisamente por tal paralelismo completo mostra-se que a forma do retrato futuro do coração pulverizado dissolve toda e qualquer cortina, seja literalmente, seja metaforicamente uma cortina. Imediatamente a seguir no verso de quinze sílabas: “da chuva”, a retomar intervalo de duas sílabas poéticas entre tônicas; e, logo após “da chuva”, “do calor”, agora a expressar a sílaba poética tônica “-lor” de “calor” como separada da sílaba poética tônica anterior por um intervalo de quatro sílabas poéticas e, assim, a se conectar profundamente com o final do primeiro decassílabo heroico – “cortina *de palavras*⁵⁹”. Tem-se, assim, que pelo calor dissolve-se a cortina de palavras; com efeito, assim como o sangue, o vento, a onda, o oceano, também

⁵⁹ O grifo é nosso.

o calor é uma potente expressão para o tempo-vida, e que é o tempo, a vida, se não o que proporciona ao coração pulverizado o caloroso plano intensivo-virtual, de onde, afinal, romperá a aparentemente impossível flora de um homem-flor, aparentemente impossíveis manhãs possíveis sem o sol frio do capital, a girassolar fraternidade interespecífica entre os seres libertos da guerra em puro devir-Van-Gogh.

Finalmente, a encerrar o verso de quinze sílabas e, com isso, a estrofe: “e das lágrimas”, a retomar intervalo de três sílabas poéticas entre tônicas. Trata-se de uma desexpansão rítmica, para, por essa redução de intervalo de quatro sílabas poéticas entre tônicas para de três, chamar a atenção a que, no mundo histórico-cósmico presente, até mesmo as lágrimas de felicidade ainda não são emancipadas de lágrima de tristeza. Com efeito, a guerra está aí. Ler-se-á, agora, a sexta e última estrofe do terceiro movimento de “Contemplação no banco”. Ei-la, a última estrofe do poema:

Triste é não ter um verso maior que os literários,
 é não compor um verso novo, desorbitado,
 para envolver tua efigie lunar, ó quimera
 que sobes do chão batido e da relva pobre.

Essa estrofe começa por dois versos de treze sílabas poéticas e encerra-se por dois versos dodecassílabos. O primeiro dos dois versos de treze sílabas poéticas, “Triste é não ter um verso maior que os literários”, seria um tetrâmetro anapéstico – sequência de quatro unidades rítmicas chamadas anapestos, formadas por duas sílabas átonas e uma sílaba tônica em ritmo ascendente – não fosse por a sua última sílaba poética tônica ser décima terceira. É precisamente por após três anapestos haver sílaba poética tônica em décima terceira, e não em décima segunda, que o verso não é um dodecassílabo de ritmo usual, e sim um verso de treze sílabas poéticas. Ora, na história da Literatura, por muito tempo desconsiderava-se verso de mais de doze sílabas poéticas como possibilidade literária; tanto é assim que verso de mais de doze sílabas poéticas recebeu o nome de “verso bárbaro”. Tem-se, assim, que o verso que abre a estrofe – “Triste é não ter um verso maior que os literários” – é maior que o que por muito tempo na história da Literatura era concebido como limite máximo de sílabas poéticas para ter-se um verso literário; quer dizer, trata-se de um verso maior que os literários de várias épocas da história da Literatura.

De fato, é não à toa que esse verso que abre a estrofe apresenta treze sílabas poéticas, uma vez que precisamente por ser de mais de doze sílabas poéticas ele carrega consigo a historicamente já consolidada superação do não-reconhecimento da possibilidade de se fazer literatura com verso de mais de doze sílabas poéticas e, ao mesmo tempo, carrega consigo a expressão de que é realmente triste que o homem do mundo presente ainda não apresente algo como um verso que abranja a terra e se desate “à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas”, e trata-se de um verso de precisamente *treze* sílabas poéticas porque apresentando-se somente uma única sílaba poética a mais que o limite máximo da classe dos chamados versos não-bárbaros estabelece-se um mínimo gesto; este: o de por simplesmente uma sílaba poética a mais ostentar toda a superação daquilo que por muito tempo, na história da Literatura, impôs-se como limite métrico máximo e ostentar toda a existencial tristeza de “não ter um verso maior que os literários”.

Assim, é verdade que historicamente já se superou a restrição de número de sílabas poéticas por verso literário, mas, sobretudo, o coração pulverizado ainda não engendra versos pós-humanos, maiores que os literários de todas as épocas da Literatura ocidental. Quer dizer, não engendra “um verso novo”.

Também o segundo verso da estrofe – mais um de treze sílabas poéticas – apresenta uma quebra de sequência rítmica. Se o primeiro verso apresenta uma quebra em relação ao anapesto como o único tipo de unidade rítmica que apresenta até a sua penúltima sílaba tônica, o segundo verso apresenta uma quebra em relação à acentuação tônica a cada duas sílabas poéticas – sílaba sim, sílaba não. De fato, o segundo verso apresenta tal quebra na sua última sílaba poética tônica, décima terceira, e não a décima segunda que haveria caso o verso preservasse até o final a acentuação tônica a cada duas sílabas. Com efeito, a palavra expressa no momento de tamanha quebra, nesse segundo verso de treze sílabas poéticas, é esta: “desorbitado”. A subjetividade drummondiana diz, aí, a respeito de “um verso novo, desorbitado”. É a palavra “desorbitado” a que expressa tamanha quebra rítmica justamente porque deixa-se, aí, de possuir relação de semelhança rítmica para com todo o resto do verso, havendo, assim, a dessemelhança, quer dizer, a diferença, que nesse caso é nada mais, nada menos que a diferença qualitativa constitutiva do homem do porvir de “Contemplação no banco”; e também a das pessoas pós-humanas, não-ocidentais, como as dos povos originários; esta: a característica de ser “desorbitado”, isto é, a característica da potência criativa máxima, a característica da criação de mundos; a característica da identidade entre sentir e pensar. Passa-se, agora, à análise das

respectivas formas poéticas dos dois versos que encerram a estrofe, os quais são um novo verso de treze sílabas poéticas e, por fim, um dodecassílabo.

Esse novo verso de treze sílabas poéticas é visto como estando em profundo diálogo com o dodecassílabo, que é o último verso do poema. E, nesse profundo diálogo, também os outros (dois) versos de treze sílabas da estrofe comparecem; de fato, os três versos de treze sílabas da estrofe são uma referência à vitalidade dos seres pós-humanos do mundo presente – dos quais cada ser para a filosofia yanomami e toda a filosofia amazônica é uma pessoa – e, por fim, à vitalidade do homem do porvir, também ele um genuíno pós-humano (homem que, se repararmos bem, é pós-humano): homem que dissolveu a cortina eurocêntrica a qual uma vez existiu entre tantos corações e sua livre expressividade sublimemente amorosa a céu aberto, devolvendo a esses corações o bombear algo como um caloroso sangue-vento-onda, sempre junto dos seus. E os seus são os outros corações assim, das outras pessoas que compreendem com todo o corpo “*onde*⁶⁰ amor” (“*onda*⁶¹ e amor, onde amor, ando indagando”).

Assim, a essa referência a tudo quanto seja desorbitado, e ao porvir, acrescenta-se isto: “que sobes do chão batido e da relva pobre.” Ora, há, aqui, uma sílaba a menos que nos versos anteriores da estrofe para enfatizar que o homem do porvir, que já deixou a marca de que virá, ainda não rompeu concretamente – ainda não deixou sua marca concreta no chão de terra batida da alameda. Deste modo, o verso derradeiro salienta que a tarefa existencial do homem do mundo presente continua. Viva como nunca, ela continua.

Ode no columbário do poeta brasileiro

É como eu contemplasse alumbramento,
com meu corpo, num acontecimento,

e, em lugar de um horário, alguma rosa
me despertasse de uma dor raivosa,

⁶⁰ O grifo é nosso.

⁶¹ O grifo é nosso.

e me chamasse de uma nova vida,
em chamas de uma leve amanhecida,

tão leve, de uma estrela aparecida,
a iluminar a tarde enternecida

sob a solenidade de uma estrela.

É como eu contemplasse um mundo-tela

da hora mais bela, quando consta ao lado
o povo e seus semblantes constelados

de cores com que sonha o pó de tumbas,
de amores e de odes e de pombas.

Conclusão

Com efeito, a presente dissertação sustentou que há uma ética existencialista sentimentalista constitutiva em “Contemplação no banco”, de Drummond. O sentimento constitutivo dessa ética é, como vimos e foi sustentado, o sentimento da subjetividade toda retorcida do poeta itabirano do vasto mundo. Conforme a presente dissertação, também podemos chamar essa subjetividade toda retorcida de o coração pulverizado ou, ainda, de a subjetividade interespecífica drummondiana. De fato, é dado da poesia de Drummond haver nela um perspectivismo interespecífico. E nota-se: trata-se de um perspectivismo interespecífico drummondiano, e que atravessa todos os seres que povoam a obra poética do poeta mineiro, desde as pedras de “uma estrada de Minas, pedregosa”, até os homens e um boi que vê os homens⁶². A exceção é o homem do porvir, retrato do porvir do coração pulverizado, que, homem-flor, devolve uma imagem do coração pulverizado na qual este não se reconhece⁶³ e, ainda, transcende o perspectivismo interespecífico *drummondiano*, sendo uma aposta da presente dissertação a de que esse homem do porvir será multinaturalista (terá uma só cultura e múltiplas naturezas) ao modo das pessoas das comunidades ameríndias. O homem-flor virá como um amazônico.

Sustentou-se, também, que há uma dialética constitutiva da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, precisamente uma dialética entre os desdobramentos intensivos-virtuais pelo coração pulverizado, que range entre o intraespecífico-eurocêntrico-capitalizado e o interespecífico-decolonial-pensante-dançante, e o extensivo-atual-ocidentalizante.

Essa poesia que presenteia a nós todas, todes e todos com seus infinitos, e com seus infinitos devires-drummonds, essas formas poéticas de um poeta mineiro que viveu na patética confluência com o devir – a qual, como vimos já no início da dissertação, consiste em *páthos* de compaixão, *páthos* de ternura e *páthos* de angústia – e, “na confluência do amor”, viveu onde confluem o pessoal e o coletivo, o itabirano e o global, o privado e o público, a pedra e a água – porque Carlos Drummond de Andrade, com efeito, também é um poeta da água –, esse

⁶² Referência ao poema “Um boi vê os homens”, de *Claro enigma*, de Drummond.

⁶³ Novamente conforme a seguinte frase de Patrice Maniglier: “A antropologia nos devolve uma imagem de nós mesmos na qual nós não nos reconhecemos”. Como já dito anteriormente, Viveiros de Castro aprecia muito essa frase e a cita na página 21 das *Metafísicas canibais*.

poeta da confluência entre a *hora* do povo e a *rosa* do povo, e entre Carlos e Charlie, esse poeta, esse poeta brasileiro: eis um presente à descolonização do pensamento.

Bibliografia primária – fontes

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia/ Carlos Drummond de Andrade*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.
_____. 1996. v. 3.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e ninguém*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2004.
_____. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 24ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
_____. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11-41.

Bibliografia secundária

- ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
_____. **Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CAMILO, Vagner. **Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6ª edição. Ouro Sobre Azul, 2017.
- DE SOUZA, Oswaldo Braga. **Os Xapiri Yanomami sopram no Congresso Nacional**. São Leopoldo: Instituto Humanitas Unisinos, 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/605395-os-xapiri-yanomami-sopram-no-congresso-nacional>. Acesso em: 28 out. 2024.
- HANSEN, João Adolfo. Drummond e o livro inútil. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 251-279.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 5ª edição rev.. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
_____. **Conhecimento e identidade histórica em Sartre**. In: *Trans/form/Ação*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 43-64, 2003.

TITAN JR., Samuel. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 111-124.

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

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O pensamento-dança em Drummond⁶⁴

Eis uma pergunta que é, como veremos, bem drummondiana: Que é dança? Ora, diante dessa pergunta inicial, é natural indagarmos como a poesia de Carlos Drummond de Andrade relaciona sentimento e dança, existencialismo e dança, ética e dança. Assim, o primeiro passo é vermos o significado de sentimento para essa poesia, a desse mineiro da cidadezinha do interior que faz versos sobre o vasto mundo.

Conforme a obra poética drummondiana, tudo envolve dor, dor desdobrando-se de maneira cada vez mais dramática ou a possibilidade disso e algo outro que a dor ou a possibilidade de algo outro que a dor. Assim, temos que sentimento, aí, significa o ato e os efeitos de se estar na confluência com a dor de si e as dos outros (entre tais efeitos estão a angústia e a ternura, esta última algo outro que a dor). E, conforme essa obra poética, todos os seres são conectados numa verdadeira teia de relações em que há “o choro pânico do mundo,/ que se entrelaça no meu próprio choro,/ e compomos os dois um vasto coro”. Vasto coro de dor e de angústia, mas também de ternura. Um choro que não é pura angústia: expressa também ternura, muito embora seja choro. Eis aí, para usar uma expressão de José Miguel Wisnik, o “sentimento cosmopolita do vasto mundo”, em curso na poética profundamente filosófica de Drummond. Dito isso, acrescentamos que há, ainda, mais do que isso no sentimento drummondiano. Esse sentimento está estreitamente vinculado ao existencialismo dessa poesia. Ora, nela, a conexão de dor, angústia e ternura entre todos os seres é, no mais fundo (e, como quis Valéry, “o mais profundo é a pele”), ao modo dos devires. A conexão de dor, angústia e ternura entre os mais diversos seres é, aí, ao modo dos devires. De fato, nenhum ser presente em poema de Drummond tem essência, nem humanos, nem não-humanos. E, com efeito, Drummond sempre mobiliza bichos, plantas, minérios, ventos, onda e rocha, sendo o poeta da pedra que é também um sublime poeta d’água (“onda e amor, onde amor, ando indagando/ ao largo vento e à rocha imperativa”). Por exemplo, no livro *A rosa do povo*, expressa um elefante que é seu duplo, um inseto cavador que é seu duplo. Este inseto, um inseto cavador em devir-orquídea, que em seu trabalho miúdo, “de formiguinha”, sente o solo ao modo de uma orquídea terrestre, a qual nele firma sua raiz. E o poeta, também ele faz um árduo trabalho, o da luta com palavras, “de formiguinha” mesmo. Daí o inseto ser seu duplo. O inseto, que sente, e que cava

⁶⁴ Neste Apêndice, encontra-se a apresentação que realizei como abertura da sessão de defesa da dissertação em 25/04/2025.

orquideamente. Há em Drummond, de fato, uma ontologia plana, em que nenhum ser tem essência e todos estão em pé de igualdade ontológica no adentro do terreno da conexão inesgotável, do conectar infinitamente – para usar expressões de, respectivamente, Conceição Evaristo (a expressão “no adentro”, de seu verso “no adentro da íris”) e Hölderlin (“conectar infinitamente”).

Por fim, a ética. Ora, quanto mais um ser se apresenta no lugar sem onde da infinitude da conexão, tanto mais ético se apresenta. Com efeito, conectar infinitamente é estar no adentro de um perspectivismo interespecífico; assim, como não entender que eis justamente aí a oposição ao intraespecífico que quer engessar os seres humanos? que quer engessar humanos e não-humanos, sendo um projeto de capitalizar o cosmos? sem abertura para a diferença, para o intensivo-virtual, para “o claro estoque de manhãs/ que cada um traz no sangue, no vento”?

Dado o exposto, podemos, agora, retornar àquela pergunta inicial: Que é dança? De fato, Drummond tem muito a nos ensinar sobre dança. Ora, que é esse conectar infinitamente se não uma dança de entrelaçamentos? Deste modo, ao lermos versos de Drummond, podemos notar que eles sugerem afinidades com o perspectivismo interespecífico ameríndio, embora o perspectivismo interespecífico da poesia drummondiana ainda não seja multinaturalista (multinaturalista significa uma só cultura, múltiplas naturezas, opondo-se ao multiculturalismo, em que há múltiplas culturas por sobre uma só natureza como o seu fundo dado).

Os versos de Carlos Drummond de Andrade são como fotografias. Precisamente, como fotografias tiradas com arte. Essas pinturas, em que a tinta é o olhar do fotógrafo, da fotógrafa, são recortes. Mas são recortes que se, por um lado, são fisicamente estáticos, dizem, por outro, muito sobre a passagem do tempo. Se, por um lado, são recortes sem espessura, dizem, por outro, muito sobre o corpo. E essas fotografias provocam desdobramentos de sentido. E esse desdobrar nunca termina. Ora, também quem lê Drummond e o faz com poesia nos olhos vai, verso a verso (mas também sílaba a sílaba), desdobrando o sentido de modo não totalizável jamais. Assim, a um verso de Drummond podemos chamá-lo verso-fotografia. Vejamos um exemplo, da primeira estrofe de “Contemplação no banco”. Ei-la:

O coração pulverizado range
 sob o peso nervoso ou retardado ou tímido
 que não deixa marca na alameda, mas deixa
 essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,
 espiralante.

Os versos-fotografias de Drummond podem ser lidos de maneira dupla, tripla, e, no mais fundo, de infinitas maneiras. Conforme se vai desdobrando o sentido, nova maneira aparece. Por exemplo, o verso “que não deixa marca na alameda, mas deixa” pode ser lido em bloco com o verso seguinte: “essa estampa vaga no ar [...]”, respeitando, assim, a sequência sintática – da sintaxe tradicional; no entanto, pode ser lido também como se houvesse um ponto final após o “mas deixa”: “que não deixa marca na alameda, mas deixa”. Ora, neste último caso há uma sintaxe outra, que foge à tradição normativa, sentido expandido de sintaxe segundo o qual se permite, a um só tempo, ler o “mas deixa” absolutamente sem ponto final e “com” ponto final (“com”, entre aspas, justamente para mostrar que se trata de ler por um momento como se houvesse ponto final, suspendendo por um momento o elo com o próximo verso).

Assim, o peso nervoso ou retardado ou tímido o qual é ao modo do caráter meditativo espiralantemente angustiado deixa, no ar, a estampa vaga indicada pelo pronome demonstrativo “essa” e não deixa marca concreta na alameda (“o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa/ essa estampa vaga no ar”), mas, por outro lado, o deixar essa estampa vaga já antecipa que um dia o ser de que ela é um esboço irromperá, de fato, na alameda, e, assim, deixa-se, sim, justamente no sentido dessa antecipação, desde já a marca desse ser do porvir na alameda (“o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa”). Com efeito, um verso drummondiano desdobra-se seguindo uma multiplicidade de vozes. Ora, isso lembra o contraponto d’ *O cravo bem temperado*, de Johann Sebastian Bach. Num verso de Drummond, no entanto, não há horizonte totalizado, como há na obra do compositor alemão. Se um poema de Drummond pudesse ser performado ao piano, seria, certa e certamente, atonal. De fato, as vozes do poeta de Itabira do Mato Dentro, que é também o poeta do vasto mundo, são muito mais próximas das que povoam uma floresta indígena do que das de um compositor como Bach.

Eis, assim, que há num poema de Drummond uma verdadeira dança de formas – dança entre sintaxes (como vimos nessa primeira estrofe de “Contemplação no banco”), dança entre métricas, dança entre ritmos, dança de figuras de linguagem, dança de figuras sonoras (como naquele verso: “onda e amor, onde amor, ando indagando”), etc.. De fato, o conteúdo da obra poética desse Carlos admirador de Charlie (Chaplin) aparece nela ao modo da dança de formas dessa poesia.

Trata-se da dança perspectivística interespecífica desse poeta mineiro. Poeta mineiro que faz poemas que são verdadeiros planos intensivos-virtuais, claros estoques de manhãs. Ou, pensando no título do livro *Claro enigma*, claros-estoques-enigmas de possibilidades diluculares. Dilúculo é luminosidade de amanhecer.

Uma última observação, importantíssima: as mãos com que esse poeta do corpo escreve estão em um movimento de tensão dialética entre o intraespecífico-ocidentalizante e o interespecífico-perspectivístico. Conforme o poema “Contemplação no banco”, Drummond é o próprio coração pulverizado, que abre-se ao plano intensivo-virtual, abre-se a um perspectivismo interespecífico, mas ainda tem de dialogar estreitamente com as formas da tradição eurocêntrica. Esse diálogo é constitutivo de sua travessia rumo a um porvir sem guerra, sem amor cruel, sem ódios organizados.

E, é claro, esse diálogo drummondiano nos ensolara, no mundo em que está a pino o sol frio do capital. Eis, é Carlos, um presente à descolonização do pensamento.