
Poesia, cânone, valor: figurações da pedra em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho

Celia Pedrosa

Resumo

Este ensaio se propõe a discutir a importância da permanente reflexão sobre o valor estético, a partir mesmo das diferentes questões a ele impostas pelo processo histórico de construção e desconstrução de cânones. Tal reflexão se apóia aqui na análise das relações entre a tradição moderna de poesia, a forma como ela se atualiza na poética drummondiana e seus desdobramentos no lirismo contemporâneo, de que a obra de Armando Freitas Filho é tomada como emblema.

Palavras-chave: poesia, modernidade, valor.

Nos últimos vinte anos, um dado significativo de nossa vida literária tem sido a intensidade com que nela vem se inscrevendo a produção poética. Isso decorre tanto da vitalidade demonstrada por veteranos de linhagens tão várias, como Haroldo de Campos, Manoel de Barros, Ferreira Gullar, Dora Ferreira da Silva, Waly Salomão, Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite, quanto da quantidade de novos escritores que marcam sua estréia literária pelo livro de poemas, exercitando-se em dicções líricas diversas. Uns e outros parecem nos dar motivos de sobra para relativizar o peso de avaliações pessimistas sobre a desimportância da poesia e a conseqüente migração do empenho lírico-poético para o espaço da canção popular em nossa cena cultural pós-anos 70 ou sobre a incompatibilidade natural entre valor poético e necessidades culturais alimentadas pela rapidez e imediatismo das formas de comunicação dominantes na sociedade globalizada contemporânea.

Essa produtividade autoral vem sendo sustentada pela crescente abertura de espaços de circulação legitimados seja pela Academia, seja pelo mercado editorial, muitas vezes atuando em inesperada harmonia. A esse respeito é emblemático o surgimento, ainda no início dos anos 80, da coleção *Cantadas literárias*, publicada pela Editora Brasiliense, de sólida reputação no meio intelectual. Através dela, alcançaram status literário poetas marginais até então associados apenas à dicção espontaneísta de poemas que circulavam em livrinhos artesanais pelos becos da contra-cultura. A essa coleção se seguiu a *Claro enigma*, publicada pela Editora Duas Cidades, cujo título parece indicar já o objetivo de sua organização: divulgar poetas inéditos de extração vária, em que a voz lírica se afirma, independente da adesão a um paradigma inequívoco, pelo retorno da preocupação com o verso e sua técnica, através da atualização do melhor da tradição modernista.

Já nos anos 90, começam a circular com regularidade inúmeras revistas dedicadas à divulgação e ao estudo da poesia, dentro e fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, como a *Inimigo Rumor* (RJ), *Poesia sempre* (RJ), *Medusa* (PR), *Gárgula* (GO), *Azougue* (SP), *Rangerede* (RJ) e *Babel* (SC). E esse panorama é ainda enriquecido pela publicação de antologias, como a *Esses poetas*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda para a Editora Aeroplano, as bilíngües *Outras praias/Other shores*, organizada por Ricardo Corona para a Editora Iluminuras, e *Nothing the sun could not explain*, organizada por Nelson Ascher e Régis Bonvicino para a Editora Sun & Monn Classics, de Los Angeles. Isso sem falar no recente sucesso editorial da *Os cem melhores poemas do século XX*, da Editora Objetiva, em que Italo Moriconi faz dialogarem clássicos da tradição moderna e representantes de várias gerações de poetas desde os anos 50, inclusive redimensionando a importância de contribuições como as de Cecília Meirelles e Vinícius de Moraes.

Ao mesmo tempo transformadoras e canonizantes, essas iniciativas editoriais contribuíram, e contribuem até hoje, para reorganizar antigas e criar novas evidências, indicar possibilidades de diálogo e apontar lacunas, aporias e caminhos alternativos para o pensamento crítico. Assim, a poesia dos anos 70 tem sido objeto de releituras que discutem inclusive a marginalidade que a identificava, positiva ou negativamente; o panteão

modernista tem sido revisitado por um olhar iconoclasta interessado em questionar a mítica da tradição da ruptura; o paradigma analítico cunhado como "cabralino-concretista" tem reconhecida sua importância mas também seu caráter exclusório; impõe-se a necessidade de repensar tanto antinomias já clássicas, como a que opõe experiência e experimentalismo, força lírica e rigor formal, quanto novas antinomias, como a que opõe arte e cultura, elitismo estético e democracia de mercado¹.

Tamanho investimento - a nível da produção, da circulação e da recepção crítica - na escritura poética e, por extensão, nas formas de encenação da subjetividade que nela se efetivam, dá o que pensar. Se, por um lado, desqualifica desde logo o anúncio da devoração da arte pela barbárie, por outro aponta para duas possibilidades antagônicas de avaliação do modo como ela se inseriria na vida cultural contemporânea, levando-nos a rever a célebre polarização apocalípticos/integrados colocada por Umberto Eco. Pois, de início, e bem ceticamente, podemos supor que tal investimento é mais um sintoma da "tirania da intimidade" denunciada por Richard Sennet no mundo moderno, em que a interação entre o público e o privado vai dando lugar a uma configuração cada vez mais narcísica da subjetividade individual e, ao mesmo tempo, a uma sua exacerbação coletiva que, paradoxalmente, funciona como mecanismo de esvaziamento e uniformização (SENNET, 1988). Nesse sentido, o culto contemporâneo à poesia poderia ser considerado em muito semelhante àquele denunciado por Mário de Andrade nas primeiras décadas do século XX, quando todo aspirante a escritor tinha seu "livrinho de versos inaugural" - prática que ele via como manifestação de vaidade egoísta, adesão à ordem sócio-cultural vigente e, em conseqüência, à função meramente ornamental que nela exercia o ofício poético (ANDRADE, 1974).

Mas, por outro lado, podemos também considerar que esse investimento lírico representa, ao contrário, uma estratégia de resistência ao esvaziamento e à uniformização, uma tentativa de, em meio ao cenário dominado pela exploração midiática da interioridade e pelos temas filosóficos da morte, da desconstrução e/ou da fragmentação do sujeito, extrair do próprio movimento narcísico uma força comunicativa em que a subjetividade se impõe e expõe, se problematiza e busca novos modos de interação entre o privado e o público, o individual e o coletivo. Nesse sentido, reencontraríamos na poesia aquela força a que o poeta e crítico francês Jean-Michel Maulpoix nomeia de "enlèvement" e reputa essencial ao lirismo, em sua dupla e ambígua significação de elevação e rapto do si mesmo, segundo ele contida já desde as figuras mitológicas de Ícaro e, principalmente, Narciso (MAUPOIX, 2000).

Na poesia de hoje, portanto, o reinvestimento na força narcísica do lirismo, mais que alienação beletrista e egocêntrica, representaria uma reorganização e uma intensificação dos dados da vida cultural, mediocrizada a partir mesmo da diluição e da homogeneização da interioridade e de sua relação com o que lhe é exterior. Se assim consideramos, concluímos que, então, a produção poética, assim como seus mecanismos editoriais de circulação e suas formas pontuais de recepção crítica, traça um caminho antagônico àquele que parece hegemonizar o debate acadêmico, pelo menos em suas manifestações em grande escala, de maior repercussão e alcance.

¹ A esse respeito cf. o ensaio: MORICONI, Ítalo. A volta do sublime. In: PEDROSA, Celia et al. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998 e o meu Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia Barros; PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

Pois este tem se atido menos à avaliação desse processo de reinvestimento e intensificação que à polarização entre afirmar e contestar a pluralidade, na relação que esta polarização por sua vez manteria com a existente entre desconstruir e afirmar cânones, uma e outra redutoramente compreendidas como manifestação de uma dicotomia entre e particularismo democratizante e universalismo elitista, conforme percebe de modo arguto Beatriz Sarlo (SARLO, 1977).

A produtividade crítica dessa ênfase, no entanto, pode ser relativizada na medida em que nos lembremos que, pelo menos desde a modernidade oitocentista, a pluralidade é uma reivindicação básica não só da arte como de toda reflexão sobre a cultura, evidentemente com as contradições próprias a qualquer tentativa de compreensão do homem e de suas realidades. Assim, desde o Romantismo até as diferentes vanguardas das primeiras décadas do século XX, sucederam-se propostas cujo objetivo ou resultado foi o de revelar o caráter negativo da essência do poético e, portanto, a transitoriedade de toda norma. Essa foi a trilha apontada pelas postulações de subjetivismo, livre imaginação, aproximação arte/vida, incorporação do primitivo e do popular, valorização das diferenças nacionais e regionais, abandono da retórica e das formas fixas de organização da linguagem poética, questionamento das estéticas da representação.

Evidentemente, tudo que dá para rir, dá também para chorar, ou, como lembraria mais elegantemente Michel Foucault, (FOUCAULT, 1971), toda prática discursiva é sempre o lugar simultâneo da afirmação e da negação, da inclusão e da exclusão, da liberdade e do interdito. E, no que diz respeito a esses discursos da arte e da cultura, a reivindicação da pluralidade sempre pode se tornar mecanismo de uniformização canonizante e excludente. Assim, o subjetivismo criou sua própria retórica; o primitivo, o popular e o nacional/regional se tornam clichês conservadores a serviço de todo tipo de ideologia; a liberdade de formas e ritmos e a adesão à vida cotidiana viram pretexto para o comodismo e a identificação com o óbvio cultural e político – como aliás de novo Mário de Andrade denunciou a propósito de determinadas práticas de nossos modernistas, às quais ele opunha a necessidade de um constante aprimoramento da consciência técnica (ANDRADE, 1972).

Inversamente, a reivindicação de cânones pode ser mobilizada por uma vontade de pluralidade. Não custa lembrar, a propósito, que as diversas estéticas da modernidade, inclusive as das vanguardas, se posicionavam contra o esvaziamento da arte que lhes era contemporânea, opondo-lhe como antídoto a releitura da tradição. E não necessariamente uma releitura paródica, mas justo aquela que visava alcançar nas obras do passado o que as tornava continuamente produtivas. A modernidade de Manet se inspirou em Ticiano e Goya. Baudelaire aspirava a fazer do transitório uma outra forma clássica de beleza. A revolução surrealista remetia seus artífices a Baudelaire, Sade e Swift, entre outros... Aqui, ao inaugurar nosso modernismo, Mário se assume passadista porque “Ninguém pode se libertar de uma só vez das teorias-avós que bebeu” (ANDRADE, 1972). Mais recentemente, Manoel de Barros declara ter aprendido a rebeldia com os clássicos. E até o “marginal” e “maldito” (categorias que por sinal ele mesmo relativiza) Glauco Mattoso afirma, a respeito, por exemplo, do soneto de Jorge de Lima, que “É um ponto

que ilumina a escuridão,/ e não, como o cometa, algo que desce/ ou passa, vanguardando a ocasião" (MATTOSO, p. 39, 1989). Todos elegem a tradição canônica como referência privilegiada, de onde se podem retomar aquelas obras que se tornam clássicas porque alcançam persistir como rumor onde predomina a atualidade mais incompatível e, ao mesmo tempo, relegar essa atualidade a mero barulho de fundo do qual, não obstante, não podem prescindir – segundo a precisa formulação de Italo Calvino (CALVINO, 1995).

Talvez pela dificuldade em trabalhar a relação com a atualidade dessa maneira problematizante, que impede diagnósticos ou respostas plenas – dificuldade diretamente ligada à necessidade de definir estratégias de luta para a defesa de espaços de saber e poder - o debate acadêmico parece empobrecer essas contraditórias demandas que forjaram a nossa modernidade, com e contra os cânones. Diante da falta de projetos e movimentos poéticos que se proponham a instituir uma relação unívoca e colonizadora com seu próprio tempo, essa forma hegemônica de debate tem reivindicado a tarefa de definir a melhor estratégia de compreensão do presente, no mais das vezes aprisionando ou pacificando a efervescência de sentido que o caracteriza – à revelia de um lento, inquieto e dubitativo trabalho de leitura que se desenvolve pontualmente, quase sempre sem espalhafato, em qualquer lugar onde se encontre um amante da literatura e da análise crítica.

Duas forças diversas, então, se confrontam hoje no campo dos estudos literários e, mais especificamente, no dos estudos sobre poesia. De um lado, assistimos ao esforço de totalização do presente enquanto pós-modernidade, caracterizada pela pluralidade decorrente da legitimação simultânea e desierarquizada de diferentes formas de identificação e função cultural e política. Tal pluralidade teria como consequência tão inevitável quanto louvável a desconstrução da estabilidade universalizante não só dos cânones artísticos e literários já instituídos, com também da própria idéia de cânone, demonizada e destituída de sua força contraditoriamente produtiva. A reboque dessa desconstrução, desqualifica-se a própria discussão sobre valor estético, considerado apenas enquanto manifestação de uma vontade de universalidade e totalização essencializante, metafísica, alienada do movimento transitório e múltiplo das práticas sociais e discursivas.

De outro lado, intenta-se totalizar o presente enquanto anti-modernidade caracterizada por uma pluralidade vista agora como anódina e inócua. Como antídoto a essa barbárie naturalizada, propõe-se então a retomada do cânone moderno da ruptura e da negatividade, cobrando-se da poesia ora a fidelidade a uma escritura abstratizante de extração mallarmaica, ora a referência a nossa especificidade social, característica da dicção modernista. Assim, não se leva em conta, por um lado, que "De absoluto há sempre o corpo (...)" e essa vontade à toa de ser só/ o que a janela mostra, um chão, um poste,/ uma paisagem áspera de rua" (BRITTO, p. 39, 1989) como aponta a mínima lírica de Paulo Henriques Brito. Por outro, que no mundo contemporâneo, feliz ou infelizmente, a idéia de nação e seus derivados só podem se apresentar como ausência esquiva, objeto de desejo irrealizado, como "arbitrária/ pátria que, pária/ procuro à toa", conforme os belos versos de Nelson Ascher (HOLLANDA, p. 42, 1998). E,

finalmente, que, segundo a clássica lição adorniana, a linguagem poética é o lugar de um singular concreto inesperado do qual emergem um abstrato e um coletivo ainda não pensados ou facilmente reconhecíveis.

Na esteira da primeira estratégia, vemos a crítica correr o risco de se transformar em mero inventário do existente, cuja diversidade empírica é tomada enquanto valor em si mesma. Na esteira da segunda, vemos a crítica incorrer na radical recusa do existente, em nome de um ideal de modernidade, ruptura e realidade paradoxalmente cristalizado. Em ambos os casos, assistimos à esterilização da própria idéia de crítica como combate à indiferença, proposta por Nietzsche em sua cruzada contra o ascetismo e a metafísica (NIETZSCHE, 1964). Em ambos os casos, recalca-se a tensa dinâmica inerente a todo pensamento vivo. E legitima-se o esquecimento de que a idéia de pluralidade pode ser monopolizada e atrelada à caracterização de diferenças ironicamente já pré-definidas e assimiladas pelo sistema cultural vigente, servindo ainda à cômoda aceitação do ecletismo indiferenciado. Ou, ao contrário, o esquecimento de que a negatividade e a ruptura modernas podem se tornar ironicamente clichês fatigados e fatigantes, funcionando como móveis de um processo de exclusão e imobilização dos discursos.

Desse modo, o pensamento se torna mais uma vez refém da dicotomia: entre o universal e o particular, entre o canônico e o anti-canônico, entre o uno e o múltiplo. E o simplismo da dicotomia, como sempre, leva o pensamento a reproduzir aquilo mesmo que em princípio busca combater: o particular se impõe como universal, o anti-canônico, como novo cânone - ironia pós-moderna -, ou, ao contrário, o universal se circunscreve a uma de suas manifestações históricas, a ruptura e a negatividade se tornam afirmativos atemporais - ironia moderna. E, a reboque da dicotomia, o retorno do mesmo: neo-positivismos, neo-esteticismos, a ideologia do novo, a ideologia da tradição.

Na tentativa de encontrar uma trilha que aponte uma alternativa à necessidade de escolher entre duas polarizações tão antagônicas quanto insatisfatórias, talvez seja produtivo sugerir a ativação de um outro retorno - o de um passado ainda recente na história dos estudos teóricos sobre arte e literatura. Suas possibilidades de desdobramento, longe de esgotadas, indiciam uma prática crítica capaz de trabalhar e relativizar essas já clássicas antinomias, de modo a configurar uma compreensão do estético aberta à inquietante e contraditória dinâmica potencializada pelo pensamento moderno. Refiro-me aos *Escritos sobre estética e semiótica da arte* de Jan Mukarovsky, cuja 1ª edição data de 1975.² Neles se discute o caráter social da função e do valor estéticos, surpreendido inclusive na própria demanda por autonomia que motiva a produção artística após o século XVIII. Neles aprendemos que a história dessa função e desse valor é uma história de revoltas contra normas e cânones e, mais ainda, que normas e cânones existem em íntima conexão com a possibilidade de sua violação. Daí decorre o fato de que a prática de produção e recepção artística sempre estará vinculada a uma relação simultânea de conformidade e desconformidade, a um efeito simultâneo de prazer e desagrado, pelo menos desde a Modernidade, solo do estético como tensão e convulsão que nos remete ainda a um outro retorno, o

² Em língua portuguesa, a 1ª edição é da Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

do sublime esboçado por Longino no interior mesmo do cânone clássico e retomado por Kant num movimento que abre espaço para a revolução romântica.

Num contexto em que a idéia de norma supõe a de violação, em que se confrontam sempre inúmeros cânones, o valor estético se constituiria, segundo Mukarovski, não como estado, mas como processo, resultante de uma vontade de reordenação de valores extra-estéticos, aos quais não se opõe, portanto, antes pelo contrário intensifica, problematiza, inoculando a inquietude e a interrogação na prática pacificada da vida e dos discursos que tentam lhe dar sentido. Nas palavras do autor,

O domínio do valor estético sobre os demais valores distinguíveis na arte é, pois, mais que uma mera superioridade exterior. A influência do valor estético não consiste, absolutamente, em absorver e reprimir os outros valores mas sim que, apesar de arrancar cada valor particular ao imediato contato com o valor vital correspondente, põe todo o conjunto dos valores, contidos como unidade dinâmica numa obra de arte, em contato com o sistema geral daqueles valores que constituem as forças motrizes da prática da vida na coletividade receptora (MUKAROVSKI, p. 84, 1975).

Assim, visando à reorganização precária e tensa do vivido e do dito, o valor estético pode ser considerado o lugar em que se atualiza, a nível da produção poética, o percurso encetado pela filosofia moderna em busca de uma forma de linguagem através da qual o estar no mundo possa ser compreendido como interação entre existência e essência, múltiplo e uno, particular e universal. A experiência poética da linguagem, dominada pelo valor estético, se constituiria então como movimento de iniciação ao que ainda não somos, essência negativa, aberta por sua vez aos mistérios do mundo, desse mundo. A experiência em busca da essência, melhor dizendo, a experiência da busca da essência, encenação sem dúvida da ordem de um sublime sem nenhuma pretensão ao metafísico, faz da poesia o lugar em que o poeta, e com ele seu leitor, se afirme como o "engendrador do possível, o girador da unanimidade rumo à substância do inexistente", nas palavras de José Lezama Lima (LIMA, p. 200, 1996).

A esse universal apenas possível, que nos acena como miragem e nos atiga o desejo e nos coloca em processo de contínua produção imaginante e crítica, Merleau-Ponty, que o procurava com a filosofia e o encontrou na arte, chama de "universal oblíquo", tecido da tensão entre diferentes tempos e espaços, desestabilizando toda pretensão ao limite e à identidade. "Coesão sem conceito" figurada como lampejo na precária unidade produzida na experiência estética da arte, essa universalidade possível nos distancia das contingências apenas para que nelas possamos de novo imergir abertos ao ainda bruto e selvagem da existência e do pensamento (CHAUI, 1981). "Já consultamos demasiado os mapas poeirentos / já traçamos as linhas mais sábias para cobrir e descobrir enigmas com a conivência das ciências respeitáveis. / Basta! É hora de partir" nos incita Dora Ferreira da Silva, no belo poema "As palavras partiram" (SILVA, p. 58, 1999).

Essa demanda do estético por uma universalidade outra que não a já sacramentada pela ideologia ou pela metafísica é também desenvolvida por

Mukarovsky. Para ele, aspiração à universalidade e busca, nunca concluída, da perfeição, são fundamentais à atividade de todo artista, funcionando como energia viva, em constante renovação, através das formas de recepção dessa atividade. Essa colocação é retomada por Silviano Santiago, no interessante ensaio *Para além da história social*, justo para identificar a especificidade de compreensão exigida pela poesia. Aí, Silviano faz ressalvas à tradição de leitura realista, representada no Brasil pela vertente crítica de inspiração sociológica e marxista, que, segundo ele, se revela atenta somente para aquilo que no texto literário releva da relação com seu próprio presente, deixando intocada a questão da perenidade e da universalidade do valor através do qual determinados textos alcançam transcender as circunstâncias específicas de sua produção. A esse propósito nos remete ainda a Octavio Paz e a suas considerações sobre o caráter contraditoriamente social e histórico do literário, mais propriamente do poético, e do poético moderno, sintetizado na afirmação de Carlos Drummond de Andrade: "O poeta não se situa em nenhuma república. O poeta se situa como poeta" (SANTIAGO, 1989).

A partir dessa mirada filosófico-poética, podemos repensar o sentido de se fazer e ler poesia, no Brasil, hoje, reativando ainda a antiga e sempre nova questão das relações entre estética e política. Walter Benjamin, ao avaliar a cena cultural moderna e nela enfatizar o jogo entre economia capitalista, exacerbação da técnica, crescimento da indústria cultural, hegemonia do valor de mercado, desaturação da arte - jogo apenas intensificado em nossos dias -, colocou-nos diante da já célebre opção entre estetização da política e politização da estética. Se nos damos conta que, em sua reflexão, a "iluminação profana" identificada no surrealismo é considerada um dos últimos lampejos da inteligência crítica européia já imersa nesse contexto de dominação do capital, da técnica e do mercado, e que, portanto, a interferência da imaginação artística no cotidiano tem função de resistência e transformação, podemos concluir que sua proposta nos leva para bem longe do simplismo ideológico da oposição entre estético, de um lado, e político-cultural, de outro.

Para politizar a estética e mobilizar a força que nela se potencializa, não devemos, conseqüentemente, recalcar a discussão sobre o valor estético, considerado ilusão essencializante, em nome da adesão a valores sócio-culturais contingentes, aceitos passivamente como evidências de uma realidade presente irrecusável, ou, ao contrário em nome da adesão a um valor estético cristalizado em torno de uma concepção de novo e de ruptura paradoxalmente imobilista. A oposição estético/cultural e a oposição canônico/anti-canônico servem ambas ao recalque dessa força. Desrecalcar a história dos vencidos, como queria Benjamin, é trazer de novo à tona a inquietude, a produtividade subjetiva pacificadas por discursos da verdade mas presentes, à espera da leitura amorosa e crítica, no interior do cânone e fora dele, onde quer que a curiosidade e o desejo se lancem à procura do valor estético.

É essa a lição que pode ser apreendida da leitura da poesia brasileira contemporânea, se nos dedicamos a ela sem pressa, despidos de velhas e novas convicções. Na intensidade com que nela se reinstala a vontade lírica

e subjetiva, para a qual abre, lenta mas incansavelmente, um espaço em meio à barbárie da massificação, recusando chaves de codificação e decifração imediata, subsistindo apesar da ausência de projetos e plataformas tronitroantes em que se apóie - nessa intensidade podemos surpreender o retorno do estético como valor capaz de fazer do mundo, da linguagem e de nós mesmos, de novo um claro enigma.

Reencontramos aqui a imagem drummondiana que vem acompanhando solerte essa nossa reflexão. Canônica? Anti-canônica? Revolucionária? Conservadora? Autenticamente moderna? Classicizante? Mais que isso, importa ela poder ainda funcionar como uma seta na direção, digamos sem medo, da essência, energia viva, do valor poético. Direção que o próprio poeta nos aponta, no belo poema "Legado", despindo-se de glórias passageiras, e remetendo de novo ao claro enigma da poesia que devemos aprender com o passado e com o presente, na forma antiga e sempre nova de um soneto:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Na poesia de Drummond, a imagem da *pedra*, associada à do caminho percorrido ao longo da experiência lírica de inquirição sobre o estar no mundo, tem presença discreta, mas marcante. Ela aparece já em seu primeiro livro, *Alguma poesia*, de 1930, no emblemático poema "No meio do caminho", ele mesmo retomado já no sétimo livro, *Claro enigma*, de 1951, e escolhido como legado do poeta para a posteridade, como aquilo que em meio à fugacidade das coisas, pelo poeta tantas vezes cantada, pode e deve permanecer. Indicando a vontade de permanência, e aí associada, portanto, não só a determinada contingência como também ao poema que a tematiza, a *pedra* funciona como signo do percurso existencial de Drummond e do de sua poesia, compreendido este enquanto movimento próprio a sua fatura mas também à forma de sua recepção presente e futura, conforme bem indica Marlene de Castro Correia no ensaio "A poética da pedra".³ Essa vontade é reafirmada no também fundamental poema "Eterno" - do livro seguinte,

³ In CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Fazendeiro do ar, de 1954 - em que à passagem do tempo e de si mesmo, o poeta contrapõe o desejo de que reste pelo menos uma *essência*, figurada não como plenitude imóvel e atemporal, mas como "precisão urgente de ser eterno" que "bóie como uma esponja no caos/ e entre oceanos de nada/ gere um ritmo", impreciso, sempre à beira da dissolução de que se embebe.

As marcas dessa vontade e desse ritmo por ela gerado podem ser perseguidas em vários momentos de sua produção, e justo através da polissemia que nela e em suas leituras é atribuída à imagem da pedra. O próprio Drummond se preocupa em registrar esse processo, organizando o interessante livro *Uma pedra no meio do caminho - biografia de um poema*, onde reúne referências positivas e negativas as mais diversas provocadas pelo poema desde 1924 a 1966.⁴ Inaugurando a série, antes mesmo da publicação do poema, em carta ao poeta (que a ele inclusive irá dedicar seu primeiro livro), Mário de Andrade considera que a pedra no meio do caminho é o mais forte e psicológico exemplo conhecido de cansaço intelectual, avaliação mais tarde ampliada na medida em que vê como a experiência psicológica, aí colocada e ao mesmo tempo transfigurada, alcança a condição de *universal*, valorizado porque constituído a partir do mais humilde cotidiano (OLIVEIRA, 1990). No outro extremo da cronologia, Roberto Schwarz, em texto dedicado à análise d' *O amanuense Belmiro*, inverte sua perspectiva crítica, quase sempre condicionada pelo narrativo, e faz da dicção lírica de Drummond o caminho de compreensão do romance de Cyro dos Anjos, nela identificando a fórmula extrema da *contingência essencial*, paradoxo inerente ao que é ao mesmo tempo uma coisa comum entre infinitas coisas comuns, mas inesquecível (DRUMMOND, p. 90, 1967).

Ambos os críticos, em momentos e situações bem diversos, ressaltam portanto a tensão entre fugacidade e permanência, particularidade e universalidade, contingência e essência como eixo de compreensão da poesia drummondiana. Nessa tensão se enraíza também outra característica básica de sua dicção lírica, aquela que a faz capaz de figurar um espaço em que interioridade e exterioridade se entretecem, como na própria pedra - acontecimento do dentro e do fora mediados pelo olhar fatigado, dentro e fora do sujeito, dentro e fora do próprio poema, onde a concretude do visível interage com a concreção de linguagem, funcionando ambas, por sua vez, como suporte tautológico da emoção-surpresa, conforme percebe Haroldo de Campos, em texto que define o concretismo como desdobramento de proposta indiciada pelo poema de Drummond (1967, p. 86). Assim, o trabalho lírico no limiar entre o dentro e o fora do sujeito e da linguagem, ao mesmo tempo que serve à definição da poética drummondiana, serve também como força centrípeta de organização de sua recepção crítica e literária, articulando, sempre em torno da imagem da pedra, antecessores como Mário de Andrade a sucessores como Haroldo de Campos e, segundo este, João Cabral de Melo Neto. O poeta que se assume educado pela pedra, e que dedica a Drummond seus três primeiros livros, chega a se perguntar, inclusive, em carta dirigida ao mestre e também amigo: "Será que aprenderei algum dia aquela linguagem de seu livro, tão infinitamente marcada por aquela presença *au-delà de soi* (SUSSEKIND, p. 165, 2001) ...?"

Em *Rosa do povo*, seu terceiro livro e aquele mais contaminado pelo apelo da contingência imediata, simultânea e intensamente individual e

⁴ Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967. Apresentação de Arnaldo Saraiva.

coletiva, onde convivem a carta a Stalingrado, o telegrama a Moscou, a visão de 1944, a narrativa da morte do leiteiro e a do caso do vestido, Drummond figura essa presença ausente, essa interioridade exposta ao aberto e outro, através da imagem do *elefante* que, no poema de mesmo nome, se constitui imponente e frágil, permanente e fluida, de madeira e algodão, cola e nuvem – “eu e meu elefante/ em que amo disfarçar-me”. Decorrente de um esforço cotidiano de construção, a cada novo dia recomeçado, assim como da vontade de eternidade e universalidade, de “um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”, a integridade dessa força frágil e fluida que é a do elefante, do sujeito lírico que nele se disfarça, e do próprio poema que lhes abre espaço, tem um caráter mítico, de realidade a mais incontornável, pois que feita de vontade, desejo, dúvida, e da imaginação que os costura diferenciadamente a cada gesto ou palavra tramado na “usura da pedra/ em lento solilóquio” - realidade como a d’ “o menino em nós/ ou fora de nós/ recolhendo o mito”, do belo poema “Interpretação de dezembro”, do mesmo livro. E essa força mítica é a mesma da pedra, que ainda em *Rosa do povo* aparece claramente para representar a própria palavra poética, “uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro”, como em “Consideração do poema”; objeto de “mil faces secretas sob a face neutra” a rolar num rio difícil, como em “Procura da poesia”.

Ao mesmo tempo forte e delicada, simples e multifacetada, móvel e permanente, a pedra, como a poesia, indica ainda e também duplamente, uma experiência de vida e de linguagem em que o apelo da matéria e do presente não se confunda com fastio e descrédito, mas que, ao contrário, seja capaz de produzir quimeras a partir mesmo do chão batido e da relva pobre, como afirma o poema “Contemplação no banco”, já de *Claro enigma*. Ainda nesse mesmo livro, essa experiência é figurada como a da invasão da treva e do mistério na claridade aberta da praça, na marcação objetiva do tempo presente, de modo a neles perceber a invisível e imemorial “dor da cousa indistinta e universa”, vislumbrada e rapidamente perdida, mas resgatada, no poema “Relógio do Rosário”. Vislumbrar e perder, vislumbrar na própria perda, o invisível do visível, o sublime do chão, o eterno do instante, assim se revela através da poesia o conhecimento da Máquina do mundo, numa estrada de Minas, não por acaso pedregosa, também nesse livro em que a poética de Drummond parece comparecer mais apurada, oferecendo-se a nós na contraluz de evidências sensíveis, racionais ou espetáculo-midiáticas.

Nessa experiência lírica, vida e linguagem se interpenetram para a configuração de uma subjetividade que, elidida com seu objeto, redescobre-se também enquanto pedra, por carregar consigo um indescritível sempre procurado, e que é o que propriamente a constitui, coisa pesada, fardo sutil, palavra mágica cuja busca constitui a palavra e o poeta, como no poema “A palavra mágica”, de *Discurso da primavera e algumas sombras*, ou em “Carrego comigo”, de *Rosa do povo*: “Ai, fardo sutil/ que antes me carregas/ do que és carregado,/ para onde me levas? ... Não estou vazio,/ não estou sozinho,/ pois anda comigo/ algo indescritível”. Para Drummond, então, a pedra no meio do caminho, que nos deixa como legado, indicativo de um caminho, que aqui retomamos, para a produção e a leitura de poesia hoje, é a experiência

das coisas e de sua transfiguração através do esforço estético, visando a um universal outro que não o da metafísica institucionalizada. Busca que aviva retinas fatigadas, convulsiona inteligências e sensibilidades rarefeitas, transformando o sujeito, o mundo e a linguagem, de simples coisas em Coisa interceptante, que nunca se resolve, mas “Barra o caminho e medita, obscura”.

Claro enigma, força delicada, contingência essencial, a pedra drummondiana – e com ela a subjetividade que se constitui ao olhá-la, a poesia que se afirma no configurar tenso do visível vivido – releva ainda de uma outra duplicidade: peso e leveza, obstáculo e incitação ao movimento, como nos sugere Gaston Bachelard ao analisar o imaginário da rocha na cultura ocidental⁵. E essa duplicidade indica justo a forma por que é vivenciado o legado de Drummond pelos poetas que carregam o inevitável fardo de sucedê-lo, a ele e também ao próprio cânone moderno de poesia e valor nele consubstanciado. Abordando esse problema, Wilberth Salgueiro vai buscar na *angústia da influência* tematizada por Harold Bloom em sua teoria da poesia a chave para a compreensão da imagem da pedra como metáfora da autoridade paterna/ obstáculo intransponível/ percurso inevitável a ser necessariamente experimentado por aqueles que buscam uma outra identidade poética⁶.

Se no meio do caminho tem uma pedra, é fundamental discernir que, ao mesmo tempo, a pedra pode funcionar como indicativo de um caminho: “pedra lume/ pedra lume/ pedra/ esta pedra no meio do/ caminho/ ele já não disse tudo,/ então?” Nesse pequeno poema, Ana Cristina César consegue sintetizar a duplicidade do legado do poeta que, apesar de parecer já ter dito tudo e assim impor silêncio à sua posteridade, por outro, por isso mesmo, pedra, funciona como iluminação e a faz capaz de perceber outra pedra, *esta pedra*, aqui e agora, em função da qual se constitui então seu olhar, sua compreensão do mundo, sua dicção poética. Não por acaso, Ana Cristina adquire relevo no panorama da poesia brasileira do século XX por seu empenho em construir uma linguagem lírica cujo caráter estranho, provocativo, simultânea e paradoxalmente coloquial e sofisticado, se desentranha do próprio diálogo com o melhor da tradição moderna e modernista, da certeza do valor diferencial do estético e de sua importância para um mergulho transfigurador nos abismos da subjetividade. É isso num momento em que esse panorama parece dominado, de um lado, pela dicção vanguardista concreta em que se aliam a morte do verso e a do lirismo, pela entronização de um João Cabral tornado símbolo exclusivo de rigor intelectualista e metalingüístico; de outro, pela retomada simplificadora da dicção modernista coloquializante, proposta por poetas em cuja concepção de marginalidade o apego à vida exigia o desapego à biblioteca, o interesse pelo afetivo-existencial parecia condicionado pela afirmação alegremente ligeira do ego.

⁵ Ivo Barbieri comenta essa análise de Gaston Bachelard em sua leitura da poética da pedra em João Cabral. In: BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

⁶ Cf. Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho. *Contexto*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória, n. 7, p. 2000.

A poesia de Ana Cristina, na esteira da de Drummond, provoca um curto-circuito nessas dicotomias, é certo. Mas não é nela que vamos agora nos deter, até porque, além de sua fortuna crítica ir já bastante alentada, preferimos privilegiar seu caráter indicativo. E, ativando a reconhecida intertextualidade motriz de sua escritura, seguir o caminho que ela aponta, através da imagem da pedra, na direção não só de uma releitura de João Cabral, mas principalmente da leitura de um poeta seu contemporâneo, amigo e interlocutor, responsável inclusive pela edição póstuma de sua obra – poeta cuja força e constância (7 livros publicados a partir de 1960) há muito o fazem merecedor de uma atenção crítica maior: Armando Freitas Filho. Na intensidade lírica de sua produção, pelo atalho aberto por AC, podemos não só reencontrar a lição de coisas drummondiana, como confirmar a crença na importância do estético como valor de transfiguração e resistência, ao mesmo tempo com e contra o cânone, na poesia brasileira de hoje.

Para Ana Cristina, a poesia de Armando se definiria, entre outras tantas tensões, especialmente pela que se estabelece entre “o deslizante verso discursivo” e a “lucidez dos sobressaltos”, entre a linguagem lisa da prosa e a da poesia, feita de pedras, segundo a distinção estabelecida por João Cabral, em poema-homenagem a Pierre Reverdy (FREITAS FILHO, 1982). Aí a pedra assumiria para Cabral um sentido um pouco mais amplo e ambíguo do que parece ser dado a ela na maioria das leituras de sua obra, pautadas pela ênfase na associação entre concretude, clareza e rigor intelectual. Ao remeter sua pedra à do surrealista Reverdy, esse João Cabral lembrado por Ana Cristina nos convida a exercer sobre ele uma leitura em que essas qualidades não excluam aquelas decorrentes da experimentação sobressaltada da vida e da linguagem como enigma e imprecisão. Afinal, ao comparar o escrever com o catar feijão, Cabral já usara a pedra como índice daquilo que evita a leitura deslizante, fluvial, exige a atenção metódica, grão a grão, palavra por palavra, mas não exclui o indigesto, o imastigável, o risco. A pedra se torna então, signo do visível cotidiano transfigurado por uma iluminação que reorganiza imagens tanto precisas quanto instáveis, incorporando ao lógico algo da dimensão do mágico, ao objetivo algo indireta mas fortemente subjetivo e dramático. É essa faceta que começa a aparecer recentemente em estudos como o de Silvano Santiago, sobre a marca autobiográfica em *A escola das facas*, o de Flora Süssekind, sobre a instabilidade e a temporalização na poética cabralina, o de Alcides Villaça, sobre o modo como nela dialogam “a determinação consciente de um limite para a arte e a expansão dos ritmos, imagens e afetos de que a linguagem ainda não quis ou não pôde se livrar”.⁷

A esse João Cabral mais drummondiano, por assim dizer, o próprio Armando nos remete inesperadamente também quando, apesar de dizer que prefere “de olhos fechados, o claro/escuro de Drummond à claridade cegante”⁸ do outro, descreve aquele que em sua opinião abriu para sempre uma estrada pedregosa para todo poeta vindouro como “O *gauche*. O uma faca só lâmina de olhos azuis atrás de óculos de aço”⁹. Estranha definição, *blague* aparentemente inconseqüente, como tantas encontradas em sua poesia, forma bem sua de perturbar clichês, desestabilizar dicotomias – e eis que se encontram o engenheiro e o *gauche*, o rigor e a dúvida, a perseverança e a

⁷ Cf. respectivamente As incertezas do sim. In: SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral. In: SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: EDUFMG, 1998; Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

⁸ Cf. a entrevista de Armando a Mário Rosa, no Suplemento Literário de Minas Gerais de 10/11/2000.

⁹ Cf. Três mosqueteiros: depoimento de Armando. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

inquietação, diversos desdobramentos da pedra, do que se sobrepõe ao tédio das coisas consideradas sem ênfase e incita frescor no olhar fatigado. Afinal, a faca só lâmina da linguagem de Cabral, conforme reza o próprio poema a que dá título, é feita de ausência e de fome de coisas tão violentamente existentes quanto completamente infensas à plena apreensão, o que a aproxima, como desejo e carência, do diálogo inconcluso com a entreaberta e entrefechada máquina do mundo identificada por Drummond na relação de sua poesia com a realidade.

A interação entre os dois poetas, sugerida de início apenas por essa blague descritiva, reaparece ainda mais enfaticamente num poema de Armando inserido em seu primeiro livro, *Palavra*, de 1963, que segundo o próprio poeta se inspira no seminal "No meio do caminho" de Drummond mas se intitula cabralinamente "Dois movimentos da pedra". Cabralina é aí a ordenação serial, que divide o poema em dois segmentos inclusive numerados como que para enfatizar a duplicidade de registro da pedra, entre o repetir e o desdobrar, entre o estático e o instável. Cabralina é ainda a concentração num objeto, no caso a pedra, que parece reter e ao mesmo tempo externar toda potencialidade significativa, prescindindo inclusive de uma perspectiva que a contextualize, ao contrário da pedra drummondiana, definida como obstáculo no caminho do olhar de um sujeito lírico. Essa concentração, embora descritiva, tem como efeito uma visualidade por assim dizer visceral, que nos expõe objetos como que habitados por uma dinâmica interna explosiva – a emoção e a dramaticidade *au-delà de soi*, aprendidas com Drummond, mas realizadas por Cabral segundo uma maneira própria. No poema de Armando, que vale a pena transcrever aqui por inteiro, essa dinâmica é garantida através de um hábil jogo de similaridades e dissonâncias que se organiza desde o nível fônico das imagens até a estrutura díplica de cada parte, fazendo com que da *pedra* se desentranhe ao mesmo tempo a *treva* e o *alvor*, assim como do *aguardar impulso* o *ganhar ímpeto*, da *difusa espera* o *livre salto*, confundindo assim o sucessivo e o simultâneo e fazendo da pedra a própria alegoria do paradoxo, da presença do insuspeitado no cotidiano mais chão:

1

A pedra treva
(fera imóvel)
dorme seu sono
informe.

A pedra aguarda
seu brusco impulso
em difusa espera
de matéria e sombra.

2

A pedra alvor
ganha ímpeto
se distancia
(corpo escalando ar).

A estrutura
fura o espaço
em livre salto
E se empenha em forma.

Drummond, o claro enigma da pedra, treva e alvor, matéria e sombra, é também ao mesmo tempo, de novo, obstáculo e movimento, sono e salto, fera imóvel onde se gesta o empenho de uma forma potencialmente outra. E essa duplicidade do impulso preso à pedra o poeta designa outra vez com uma blague ao definir-se em entrevista como um animal híbrido, caranguru misto de caranguejo e canguru, cujos saltos à frente se tecem de vários passos para trás.¹⁰ E esses passos são freqüentemente tematizados em sua poesia, na qual o poeta inscreve uma forte marca pessoal feita de relações intersubjetivas – jogo do dentro e do fora – considerando-se como parte de um *nós* fundado na tradição moderna mais canônica, como no poema “Última forma”, do livro *De cor*, já de 1988: “Poe.Pound. Pós./ Baudelaire entra no ar/ como uma bandeira./ Somos esses passos/ perdidos no deserto:/ neste lugar-comum nenhum/ em pedaços”. E isso porque “igual ao que as pedras pesam/ os livros lidos, relidos e idos/ me carregam, não sei se mais/ ou menos, do que aqueles que não”, conforme o poema “Escritório”, do livro *Duplo cego*, de 1997.

O jogo entre o para trás e o para frente, de que se alimenta o outro, entre o dentro e o fora, tem talvez como referência mais importante a poesia de Rimbaud: “Com Rimbaud na cabeça, este outro, penso, sou eu, e ele é difícil, infelizmente”, diz Armando na entrevista acima referida. E no poema “Com óculos Rimbaud”, também do livro *De cor*, fazendo de novo um instigante trocadilho, nos mostra como a poesia do precursor francês funciona como óculos/ modo de olhar através do qual se distancia/ se aproxima de si mesmo e do mundo a sua volta, aprendendo a ver melhor porque sob uma luz entrecortada, feita de claro e escuro, da qual brota sua escrita como movimento, num barco livre de papel, de “iluminações sobressaltadas”, imagem onde ecoa, via Rimbaud, de novo a leitura cabralina de Pierre Reverdy relida por Ana Cristina. Nessa tensão claro/escuro, eu/outro, pedra/barco, sono/ímpeto, a poesia de Armando faz-se necessariamente enquanto “emergência da vida: um retesamento que salta e arranha a matéria, o tempo de dias e noites, o escrever. Com os nervos tensos, o poeta dispara sobre a paisagem de si ou à sua volta, e comunica a vibração do perseguir dificultoso, mas urgente, do homem ao real opaco”, conforme percebe com acuidade Viviana Bosi.¹¹

Através da imagem do retesamento, decorrente da consciência do perseguir dificultoso, Viviana nos lembra que a poesia de Armando é de ação e reflexão, entre o disparo agressivo e a meditação lírica, “entre sensação e sentido”, conforme título de um poema do livro *Duplo cego*, em que a luz é pensada e sentida como “a de dentro/ da desordem, é a que se desperdiça/ concentrada,/ é a que sobra/ e que de tão acesa se apaga”. Essa luz ambivalente, ao mesmo tempo retesada e difusa, se contamina o dizer poético e seu modo de relacionar-se seja com sua própria subjetividade seja com a dos antecessores com quem dialoga, contamina também toda a paisagem – e a poesia de Armando é uma poesia em que a paisagem de sua cidade, o Rio de Janeiro, tem papel fundamental. Nela, a reconstrução poética da cidade, encenada em princípio a partir mesmo de seus clichês de sol, mar e montanha, vai se fazendo outra e nova a partir da semântica da pedra. Assim, as

¹⁰ Cf. entrevista já referida.

¹¹ Cf. Já não é a alma que fala, in *Jornal de resenhas, Folha de São Paulo*, fevereiro de 2001.

montanhas se tornam “escarpas de perfis agudos”, “arrepiauíssimos despenhadeiros”, o sol é “aresta”, fabricante de “dias de pedra”, o mar se debate, “temperado em heróica e lírica consonância” com o céu, “tentando subir se salvar/ mas resvala na pedra/ isolado”, recusando-se a qualquer bucolismo, fazendo do “verão dos sentidos” sempre o prenúncio do “inverno da perda”, conforme analisa Luiz Costa Lima.¹²

Nas imagens acima, extraídas todas do livro *Números anônimos*, de 1994, o poeta reafirma, pela pedra, sua opção por uma poesia feita de recusa do vôo, de apego ao chão, ao chão de sua cidade, ao chão de si próprio, um e outro experimentados como lugar de busca e não de remanso, de exílio e não de identificação, em relação aos quais o poeta é filho legítimo e bastardo – “sou a sombra, sou a sobra/ que não se passou a limpo”, como diz o poema “De olhos abertos”, do livro *Cabeça de homem*, de 1991, “Filho feito do que a rua apura/ E junta sem refugar: ectoplasma de panos sujos, de sacos de mercado/ e latas...”, como em “A um passante”, preto e réplica à cidade e ao sujeito com que Baudelaire ajudou a criar a poesia moderna.¹³ Experimentação de duplicidade que, mais uma vez encenada, reenvia à duplicidade da relação da poesia de Armando, da poesia hoje, com o melhor da tradição e do cânone, visando ao reencontro transfigurado do claro enigma, da iluminação sobressaltada, do brilho fugidivo do estético. Esse reencontro o poeta arma com o trabalho de cotidiana cirurgia, de cotidiana relembração, como no poema “Na mesa”, de *Cabeça de homem*. Nele, a instigante imagem do *lagarto*, utilizada para figurar a subjetividade lírica como dentro de si e fora de si simultâneos, identidade de réptil, constituída de peles e perdas sucessivas, constante reescritura de si mesmo e dos outros, se remete à imagem diferencial do *espelho* como espaço do trabalho poético, sugere ainda um outro sucedâneo da mesa, a pedra. Pedra no caminho sobre a qual dorme, sonha, nasce e renasce o poeta, cirurgião de si mesmo e do mundo, um e outro reescritos à luz de um sol frio e espasmódico, cuja claridade se alimenta do dentro, do drama, de sua própria possibilidade de escuridão: “Opero no espelho./ Corto por dentro e ao contrário./ Reescrevo de novo sob luzes frias/ com seus espasmos de réptil: letargo, lagarto, largado de mim/ mas logo um látego!”

¹² Cf. Poesia da hora recente. Prefácio a *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Esse texto de Costa Lima vai ser comentado por Luiz Fernando Medeiros de Carvalho em sua análise da poesia de Armando, que também enfatiza o processo de desertificação da paisagem. Cf. A poesia no risco da paixão. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). *Prismas em torno da poesia*. Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo, 1999.

¹³ Poema transcrito na entrevista de Armando a CULT – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, n. 40, nov. 2000.

Abstract

This essay intends to discuss the importance of a continuous reflection on aesthetic value, based on several questions imposed on it by the historic process of canons' construction and deconstruction. This reflection is here supported by the analysis of relations between the modern tradition of poetry, the ways in which it is updated in Drummond's poetics and its developments in contemporary lyricism, of which Armando Freitas Filho's works are taken as an emblem.

Keywords: poetry, modernity, value.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*. Apresentação de Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.
- ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins: INL, 1972.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BOSI, Viviana. Já não é a alma que fala. *Folha de São Paulo*, fev. 2001. Jornal de resenhas.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. A poesia no risco da paixão. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). *Prismas em torno da poesia*. Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo, 1999.
- CÉSAR, Ana Cristina. O livro, a viagem: prefácio. In: FREITAS FILHO, Armando. *Longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CHAUI, Marilena. Experiência do pensamento (homenagem a Merleau-Ponty). In: _____. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CORREIA, Marlene de Castro. A poética da pedra. In: _____. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- FREITAS FILHO, Armando. Entrevista. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 40, p. , nov. 2000.
- _____. Entrevista a Mário Rosa. *Minas Gerais*, 10 nov. 2000. Suplemento Literário.
- _____. *Três mosqueteiros*. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- LIMA, José Lezama. A dignidade da poesia. In: _____. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. Poesia da hora recente: prefácio. In: FREITAS FILHO, Armando. *Cabeça de homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MATTOSO, Glauco. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

- MORICONI, Ítalo. A volta do sublime. In: PEDROSA, Celia et al. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La généalogie de la morale*. Paris: Gallimard, 1964.
- OLIVEIRA, Abigail de (Org.). *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia Barros; PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia e contemporaneidade*: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.
- SALGUEIRO, Wilberth. Pedras que se tocam: um poema no meio do caminho. *Contexto*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória, n. 7, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. Para além da história social. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. As incertezas do sim. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARLO, Beatriz. O lugar da arte. In: _____. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1997.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Dora Ferreira. As palavras partiram. In: _____. *Poesia reunida*. Topbooks: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.
- _____. (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.