

“História, coração, linguagem”*

Miquelina Barra

Universidade Federal de Minas Gerais

... um poema é uma resposta a outro poema,
como um poeta é uma resposta a outro poeta,
ou uma pessoa uma resposta a seus pais.

Harold Bloom¹

Pois a experiência de cada nova era exige uma
nova confissão, e o mundo parece sempre
esperar pelo seu poeta.

Emerson²

Já tenho uma palavra pré-escrita
que tudo exprime quanto em mim se turva.

Carlos Drummond de Andrade³

O poema “História, coração, linguagem” remeteu-me ao trabalho de Harold Bloom apresentado no livro *Um mapa da desleitura*, obra que trata da influência poética, que o autor compreende não como o legado de imagens e idéias de poetas maiores – ou fortes, segundo a sua expressão – para seus sucessores, mas como relações *entre* os textos, que dependem de um ato crítico, de uma “desleitura” ou “desapropriação”.

Proponho, pois, fazer uma leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade utilizando, principalmente, as instruções propostas por Bloom no estudo acima mencionado.

* O nome do estudo é o mesmo do poema de Drummond. A saber: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p.89.

¹ BLOOM, 1995.

² BLOOM, 1995. p. 16.

³ ANDRADE, 1980. p. 89.

Bloom baseia-se, para a proposta deste mapa, na teoria regressiva da criação formulada por Isaac Luria – mestre da especulação teosófica do século XVI – ao revisar a antiga teoria da criação emanativa da Cabala, bases do que Bloom denomina *revisionismo*.⁴

Como a própria palavra indica, trata-se de um *rever*, um ver outra vez com os olhos do poeta posterior inserido em seu tempo, o que leva a um *redimensionar*, *reavaliar*, *redirecionar*.

O *revisionismo* de Bloom encontra eco na idéia de *reversibilidade* de Bosi.⁵ Através do *rever*, o poder de ressuscitar a imagem e os sons de outrora. A reversibilidade passa-se dentro do sujeito quando este percebe que o que foi pode voltar. Mas é uma volta *redimensionada*, *reavaliada*, *redirecionada* na nova leitura, através de uma nova escrita.

No meu entender, o poema de Drummond em questão foi redimensionado, redirecionado principalmente com a utilização dos tropos a que se refere Bloom, o que leva a supor uma relação entre o texto de Drummond e o texto maior de Camões, através de um ato de desleitura.

Se no século XVI Camões era apenas um escritor que teve em seus últimos dias de vida somente a riqueza interior que lhe havia proporcionado a sua arte, os séculos posteriores o proclamaram o Bardo da língua portuguesa, e em Drummond ele continua a viver como a personificação de sua obra:

9 Tu és a história que narraste, não
10 o simples narrador.
(...)
29 és, mais que amador, o próprio amor
(...)
33 És a linguagem.⁶

O que era objeto, criação, transforma-se em sujeito: história, coração, linguagem.

Bloom emprega na interpretação de poemas, para o ato de *rever*, *reestimar* e *redirecionar*, os termos dialéticos, respectivamente: *limitação*,

⁴ BLOOM, 1995. p. 16.

⁵ BOSI, 1992.

⁶ ANDRADE, 1980. p. 89.

substituição e *representação*, que serão utilizados pelo poeta na forma de tropos.⁷

Estes são definidos segundo a concepção de Giambattista Vico, que os associava a “monstros poéticos e metamorfoses”, surgidos da necessidade imaginativa da criação de novas formas abstraídas de outras. Os tropos são recursos que usam de uma forma e de um sentido primeiro para alcançar uma outra forma, ou segundo sentido que se encontra mais além. São como flechas de um arco disparadas pelas mãos hábeis do poeta. O tropo é, pois, a figura de uma figura, e a influência é caracterizada como um tropo de sêxtuplo valor.

Os tropos “mestres” de Vico são quatro: a ironia, a metonímia, a metáfora e a sinédoque. Bloom acrescenta outros dois à poesia pós-iluminista: a hipérbole e a metalepse e, em seguida, organiza-os da seguinte forma, concentrando-os todos em dois grupos – os tropos de *contração* ou *limitação* e os tropos de *restituição* ou *representação*, assim distribuídos:

1. tropos de contração ou limitação:
 - 1.1. a ironia – “extraí significado por meio de um jogo dialético entre presença e ausência”;
 - 1.2. a metonímia – “reduz o significado por meio de um esvaziamento”;⁸
 - 1.3. a metáfora – “restringe o significado pelo infundável perspectivismo do dualismo, das dicotomias entre interior e exterior”;⁹
2. tropos de restituição ou representação:

⁷ Bloom diferencia figura de tropo. Tropo “é uma palavra ou sentença usada de modo não-literal; a figura é qualquer tipo de discurso que se afasta do uso comum. Os tropos substituem palavras por outras palavras, mas as figuras não precisam se afastar do significado normal”. (BLOOM, 1995. p. 103).

⁸ A distinção que Bloom faz entre metonímia e sinédoque, apesar de ele próprio afirmar que “o mesmo processo desfaz pela oposição o que foi feito antes leva, teoricamente, a uma difícil distinção entre os dois tropos. A principal distinção entre a sinédoque e a metonímia é que, nesta, há uma redução da parte para o todo ou do todo para a parte, e, naquela, a uma ampliação”.

⁹ Também para a metáfora a concepção do autor difere da habitual. Julga tratar-se de um tropo de limitação e, não, de representação, o que levaria a uma limitação e, não, como comumente se considera, uma ampliação. (Cf. op. cit., p. 82).

- 2.1. a sinédoque – “amplia da parte para o todo” ou do todo para a parte;¹⁰
- 2.2. a hipérbole – “intensifica”;
- 2.3. a metalepse – “supera a temporalidade por uma substituição do anterior pelo tardio”.¹¹

Através dos tropos, o poeta tardio, ou posterior, revisita o precursor e o “engrandece no próprio ato de falsificá-lo”.¹² Para o estudo das formas – a precursora e a tardia – Bloom toma, quase matematicamente, o conceito de *razão*: relação entre termos desiguais. Estes termos desiguais atuam nos poemas em pares correspondentes: *clinamen/tessera*; *kenosis/demonização*; *askesis/apophrades* segundo o padrão luriânico¹³ de limitação/ substituição/ representação, ou tropos teóricos: ironia/ sinédoque; metonímia/hipérbole; metáfora/metalepse.

Bloom propõe um exercício que procuro adaptar à “História, Coração, Linguagem”, no qual a dialética luriânica propõe as diretrizes de composição.

As raízes da argumentatividade e da imagística na criação do que Bloom chama de poemas tardios provêm de uma “visão inicial de perda ou crise”¹⁴ que Drummond expressou nos versos iniciais e que resultaram na textura do poema.

O ato criativo de um poeta tardio em relação a seu precursor pode ser visualizado com a imagem luriânica da quebra de vasos, a qual significaria a procura de uma imagem nova a partir da imagem dada. Quando o poeta, inicialmente, se desvia de seu pai poético, sua primeira ação é a tomada de significado do pai. Seu ato criativo traduz-se, porém, num afastamento do texto do precursor.

Como primeiro movimento, o poema de revisitação se inicia utilizando a ironia, dizendo uma coisa, mas querendo dizer outra ou até o oposto do que dizia o poema anterior. A releitura e a reescrita fazem

¹⁰ BLOOM, 1995. p. 94.

¹¹ BLOOM, 1995. p. 105-106.

¹² BLOOM, 1995. p. 105.

¹³ Segundo Isaac Luria. (BLOOM, 1995. p. 16).

¹⁴ BLOOM, 1995. p. 105-106.

surgir uma criação, mas a forma antiga permanece na forma nova como os laivos de um mármore. No poema de Drummond, os barões e as armas já não são mais aqueles do período áureo de Portugal, mas o poeta os toma para ironizar, para mostrar a distância que separam os barões e as armas dos dias de sua contemporaneidade. *Os Lusíadas* deixam-se entrever nas primeiras palavras do poema novo:

1 Dos heróis que cantaste, que restou	1 As armas e os barões assinalados
2 senão a melodia do teu canto?	2 Que da Ocidental praia lusitana
3 As armas em ferrugem se desfazem,	3 Por mares nunca dantes navegados
4 os barões nos jazigos dizem nada.	4 Passaram ainda além da Taprobana,

(*História, coração, linguagem*)

(*Os Lusíadas*)

O próximo movimento – ou movimento de resposta – compreendido entre o verso 9 e o 46, manifesta-se, no poema, através de uma substituição imagística na qual a parte remete ao todo e que acredito tratar-se da imagem do poeta anterior que o posterior amplia na visão da própria história, do próprio amor, da própria linguagem através de sinédoques (Tessera) que remetem ao título do poema, à guisa de síntese. O poeta utiliza a sinédoque por meio da substituição imagística do todo pela parte:

9 Tu és a história que narraste, não
10 o simples narrador.
(...)
28 Luís, homem estranho, pelo verbo
29 és, mais que amador, o próprio amor
(...)
33 És a linguagem.¹⁵

A metonímia (Kenosis), ou “deslocamento por contigüidade que repete o que é deslocado, mas sempre em tom diminuído”,¹⁶ como imagem inversa da sinédoque, divide o todo em partes, e que considero como a quebra de vasos ou a defração da luz na busca de uma imagem nova, manifesta-se, no poema em questão, na imagem do esmiuçamento do poema anterior reduzindo-o ao verso e, numa imagem posterior, mais esmiuçadamente ainda, em simples fonemas – consoantes e vogais – embaladas, porém, pelo “*balanço*”:

¹⁵ ANDRADE, 1980. p. 89.

¹⁶ BLOOM, 1995. p. 108.

5 É teu verso, teu rude e teu suave
6 balanço de consoantes e vogais,
7 teu ritmo de oceano sofreado
8 que os lembra ainda e sempre lembrará.¹⁷

A sinédoque ainda faz-se presente quando o macrocosmo é representado pelo microcosmo. A cadência e o ritmo d' *Os Lusíadas*, presentes em todo o poema de Drummond, são o pulsar do coração, impulso vital que permanece nas veias do poema, testemunha de que o poeta não morreu, pois podemos senti-lo ainda a bater no sangue do poema novo. A métrica – versos decassílabos, a cadência e o ritmo dos versos – acentos na 2^a/3^a, 6^a e 10^a sílabas – repetem *Os Lusíadas* de Camões:

a) N' *Os Lusíadas*:

As/ ar/mas/ e os/ ba/rões/ as/si/na/la/dos
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Que,/ da O/ci/den/tal /prai/a /Lu/si/ta/na,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Por/ ma/res/ nun/ca/ dan/tes/ na/ve/ga/dos
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Pas/sa/ram/ ain/da a/lém /da /Ta/pro/ba/na,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

b) Em "História, coração, linguagem"

Dos/ he/róis/ que/ can/tas/te,/ que/ res/tou
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Se/não/ a /me/lo/di/a/ do/ teu/ can/to?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
As/ ar/mas/ em/ fer/ru/gem /se/ des/fa/zem,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Os/ ba/rões/ nos/ ja/zi/gos/ di/zem/ na/da.¹⁸
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ritmo e cadência são, mais que procedimentos de retorno, elos de uma cadeia que atravessaram os séculos e emergiram neste poema como o sangue

¹⁷ ANDRADE, 1980. p. 89.

¹⁸ CAMÕES, 1969.

de um cordão umbilical que transmite a vida e dá a certeza de que o que foi não morreu: “Les morts ne vont pas vite.”¹⁹

Quase 500 anos se passaram desde a escrita de *Os Lusíadas* até a escrita de “História, coração, linguagem”. Adauto Novaes, na abertura do tomo *Tempo e História*, coloca questões que marcaram a história do pensamento humano como o que é humano? o que é liberdade? o que é moderno? São questões lembradas por datas-marcos como as de 1492, 1792 e 1922 e que continuam sem respostas precisas. Na verdade, estas e outras questões estarão sempre presentes nas preocupadas discussões da humanidade, e cada época dará a sua resposta. A memória acumulada dentro dos sujeitos históricos, o próprio tempo pode manifestar-se através das sementes do ontem e a presentificação dos fatos passados faz-se por meio da memória. Este é o princípio da reversibilidade do tempo a que se refere Bosi.

No poema de Drummond não estão mais “as armas e os barões assinalados/ Que, da Ocidental praia Lusitana,/ Por mares nunca dantes navegados/ Passaram ainda além da Taprobana”.²⁰ Camões cantava, em 1500, “o peito ilustre lusitano”²¹ mas hoje, 500 anos depois, o que restou, senão a melodia do seu canto? Hoje, as armas se desfazem em ferrugem e os barões emudeceram em seus jazigos. Portugal não é mais a soberana da Renascença. Restou a melodia. O pulsar. As batidas do coração dos versos. Pó e silêncio renascem na poesia, pelo poder da fantasia, pela memória historicizada. É a arte preenchendo os espaços vazios da memória.²²

Um outro movimento de criação imagística é apontado por Bloom como sendo a *askesis*, representada por metáforas hiperbolizadas, das quais são múltiplos os exemplos:

13 Bardo, foste os deuses mais as ninfas,
14 as ondas em furor, céus em delírio,
15 astúcias, pragas, guerras e cobiças,
16 lodoso material fundido em ouro.

¹⁹ Contra-voz do Conselheiro Aires, de Machado de Assis.

²⁰ CAMÕES, 1969. Canto I, vs. 1-4.

²¹ CAMÕES, 1969. Canto I, vs. 5.

²² BENJAMIN, 1985.

(...)

37 Que pássaro lascivo se intercala
38 no queixume sutil de tua estrofe
39 e não se sabe mais se é dor, delícia,
40 espinho, afago, morte, renascença?²³

Nos poetas fortes, as limitações impostas pela metáfora são restituídas por uma representação final, a metalepse (*apophrades*) ou transunção, o “tropo revisionista propriamente dito, e o recurso poético máximo da tardividade”.²⁴ Na metalepse, “uma palavra é substituída metonimicamente por uma palavra em um tropo anterior, e assim a metalepse pode ser chamada – o que é enlouquecedor, mas correto – a metonímia de uma metonímia”.²⁵ Sendo a figura de uma figura, ela passa a ser, não uma limitação, mas um alargamento, uma representação especial, havendo uma substituição de palavras anteriores por palavras posteriores, donde a sua inclusão no grupo dos tropos de restituição ou representação.

A tessitura do poema em *enjambement* pode ser considerada uma metalepse, uma vez que o ritmo do poema precursor é conservado e, as palavras, modificadas no poema posterior. A título de exemplo reportei-me a estes versos:

1 Agora tu, Calíope, me ensina
2 O que contou ao Rei o ilustre Gama;/
3 Inspira imortal canto e voz divina
4 Neste peito mortal, que tanto te ama.²⁶

Drummond abusa desta construção ritmada:

2 Multissexual germinador de assombros,
3 Na folha branca vieste demonstrando
4 O que ao homem,/ na luta contra o fado,
5 Cabe tentar, cabe vencer, perder,
6 E nisto se resume a irresumível

²³ ANDRADE, 1980. p. 90.

²⁴ BLOOM, 1995. p. 110.

²⁵ BLOOM, 1995. p. 111.

²⁶ CAMÕES, 1969. Canto III, Vs. 1-4.

7 Humana condição²⁷ / no eterno jogo
8 Sem sentido maior que o de jogar.
24 E quando de altos feitos te entedias
25 e voltas ao comum sofrer pedestre
26 do desamado, não te vejo a ti
27 perdido de saudades e desdêns.²⁸

Meu desejo, com este trabalho, traduziu-se em fazer um exercício de aplicação da metodologia de Bloom, seguindo seus passos como nos exemplos que apresenta no livro ao analisar as obras de Browning, Milton e de outros poetas fortes da literatura inglesa. Considero ter sido válido e positivo para os meus estudos este pequeno exercício. Nele pude observar que o poder da inventividade e da criatividade de um poeta forte não é diminuído pelo que ele toma do espírito do outro que o precedeu, mas a sua força está exatamente nisto: no poder de sua criação, de fazer do velho, o novo, e de dar à luz um novo ser, filho do passado. Lembro-me agora de Gibran Kalil Gibran, em seu livro *O profeta*, no capítulo “Os filhos”:

“Vossos filhos não são vossos filhos.
São os filhos e as filhas da ânsia da Vida por si mesma.
Vêm através de vós mas não de vós.
E embora vivam convosco, não vos pertencem.
Podeis outorgar-lhes vosso amor, mas não vossos pensamentos,
Porque eles têm seus próprios pensamentos.
Podeis abrigar seus corpos, mas não suas almas;
Pois suas almas moram na mansão do amanhã, que vós não podeis visitar nem
mesmo em sonho.
Podeis esforçar-vos por ser como eles, mas não procureis fazê-los como vós;
Porque a vida não anda para trás e não se demora com os dias passados.
Vós sois os arcos dos quais vossos filhos são arremessados como flechas vivas.
O Arqueiro mira o alvo na senda do infinito e vos estica com toda a Sua força
para que Suas flechas se projetem, rápidas e para longe.
Que vosso encurvamento na mão do Arqueiro seja vossa alegria:
Pois assim como Ele ama a flecha que voa, também ama o arco que
permanece estável.”²⁹

²⁷ Grifos meus.

²⁸ ANDRADE, 1980. p. 89.

²⁹ GIBRAN, 1976. p. 15-16.

A realidade do momento presente não fez com que a anterioridade fosse perdida. Pelo contrário, a tardividade resgatou o que poderia estar adormecido sob o pó do tempo fazendo aflorar a alma do poema, “arremessada na mansão do amanhã”,³⁰ “porque a vida não anda para trás e não se demora com os dias passados.”³¹

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMÕES, Luiz Vaz. *Os Lusíadas*. 1. ed. para o Brasil 7. ed. para Portugal. Porto: Porto Editora, 1969.

GIBRAN, Gibran Kalil. *O profeta*. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro: Catavento Distribuidora de Livros, 1976.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³⁰ GIBRAN, 1976. p. 15-16.

³¹ GIBRAN, 1976. p. 16.

Resumo

Leitura do poema “História, coração, linguagem” de Carlos Drummond de Andrade redigido segundo a proposta de leitura de Harold Bloom apresentada na obra *Um mapa da desleitura*.³²

Résumé

Lecture du poème “História, coração, linguagem” de Carlos Drummond de Andrade d’après l’étude de Harold Bloom présentée dans l’oeuvre *Um mapa da desleitura*.

ANEXO

História, coração, linguagem

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jazigos dizem nada.
É teu verso, teu rude e teu suave
balanço de consoantes e vogais,
teu ritmo de oceano sofreado
Que os lembra e sempre os lembrará.
Tu és a história que narraste, não
o simples narrador. Ela persiste
mais em teu poema que no tempo neutro,
universal sepulcro da memória.
Bardo, foste os deuses mais as ninfas,
as ondas em furor, céus em delírio,
astúcias, pragas, guerras e cobiças,
lodoso material fundido em ouro.
Multissexual germinador de assombros,

³² BLOOM, 1995.

na folha branca vieste demonstrando
o que ao homem, na luta contra o fado,
cabe tentar, cabe vencer, perder,
e nisto se resume a irresumível
humana condição no eterno jogo
sem sentido maior que o de jogar.
E quando de altos feitos te entedias
e voltas ao comum sofrer pedestre
do desamado, não te vejo a ti
perdido de saudades e desdéns.
Luís, homem estranho, pelo verbo
és mais que amador, o próprio amor
latejante, esquecido, revoltado,
submisso, renascendo, reflorindo
em cem mil corações multiplicado.
És a linguagem. Dor particular
deixa de existir para fazer-se
dor de todos os homens, musical,
na voz de órfico acento, peregrina.
Que pássaro lascivo se intercala
no queixume sutil de tua estrofe
e não se sabe mais se é dor, delícia,
espinho, afago, morte, renascença?
Volúpia de gemer, e do gemido
destilar a canção consoladora
a quantos de consolo careciam
e jamais a fariam por si mesmos?
(Amaldiçoado dia de nascer
que em bênçãos para nós se converteu.)
Já tenho uma palavra pré-escrita
que tudo exprime quanto em mim se turva.
Pelos antigos e pelos vindouros,
foste discurso de geral amor.
Camões – oh som de vida ressoando
em cada tua sílaba fremente
de amor e guerra e sonho entrelaçados...

Carlos Drummond de Andrade. *A paixão medida*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.