

POESIA E CÓDIGOS NÃO-LITERÁRIOS

Rita de Cassi Santos

“O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / a vida presente” (DRUMMOND, 1992: 68). Fiel a esse posicionamento no tempo, Carlos Drummond de Andrade o mantém através de toda sua obra poética, dando-nos testemunho, simultaneamente, de sua experiência como poeta e como ser social. Coloca-se como o “ser” de que fala Heidegger, um “estar-no-mundo” que implica um “estar-com-os-outros”, cuja relação constitutiva implica uma relação de “solicitude” (HEIDEGGER, 1993: 92-94).

Levando-se em conta que o ser se realiza na história, ele é temporalidade. Desse modo, a lírica drummoniana faz-se “documento” histórico, na medida em que grande parte de sua obra poética des-figura fatos da experiência individual e/ou coletiva, como, por exemplo, nos poemas em leitura: “Ao Deus Kom Unik Assão” e “Diamundo”. Estes iniciam a obra *As impurezas do branco*, publicada em 1975. Nela, intertextualmente aparecem textos literários, não-literários e artísticos, em um processo de desautomatização do signo lingüístico, que é efetivado, muitas vezes, por meio das mutações do eu lírico. Tal procedimento desvenda facetas da modernidade na historicidade implícita da obra, como se poderá verificar, posteriormente, nos poemas acima mencionados, por meio da interação de códigos literários e não-literários.

Nesses poemas, como em outros da obra, o poeta se contrapõe a falsos valores. Por isso, vale-se de procedimentos diversos e recursos estilísticos variados. Ao mesmo tempo, denuncia ideologias¹ como falsa consciência e procura, através da singularidade poética, recuperar e despertar uma consciência crítica e reflexiva no leitor.

O poema “Ao Deus Kom Unik Assão” compõe-se de dezesseis estrofes, em um total de cento e quarenta e cinco versos. O ritmo é variado. Caracteriza-se pela densidade e variedade de procedimentos de sua tessitura. O título da composição lembra uma saudação, como de prece. Porém, a palavra “deus”, em minúscula, que aparece em alguns versos irônicos das primeiras estrofes,

¹O vocábulo “ideologia” é aqui usado no sentido geral de “... a consciência de uma classe, de um grupo, de um indivíduo, vinculada às condições concretas da existência humana como produto dessas condições existenciais” (LYRA, 1979: 39).

Eis-me prostrado a vossos peses

.....
Deus de buzina & da morfina

.....
Salve, deus compato
.....

leva-nos a considerar o poema um arremedo de oração. É nesse misto de saudação/oração que o eu lírico faz-se profundamente ambíguo, e conseqüentemente toda a mensagem.

O sujeito de enumeração lírico, em primeira pessoa, identifica-se com o “eu congregacional” de que fala Käte Hamburger em *A lógica da criação literária*, ou seja, um eu impessoal, pragmático e orientado para uma real relação com Deus ou com os deuses. Esse “eu congregacional” aponta para a posição anônima de milhões de receptores-consumidores e esconde o eu lírico no contexto que o define, poema em um livro de poesia; esconde também a intencionalidade que o situa em um sistema de enunciação da linguagem como manipulador do objeto, como ser individual, pessoal e, não como parece, portador de discurso anônimo. A intencionalidade é manifestada, no poema, pelo “registro valorativo”, ligado à posição subjetiva do autor e expresso na mensagem por meio de adjetivos e advérbios, visando a valorizar ou a denegrir o objeto (REIS, 1976: 293). É por meio desse “registro valorativo” que o “deus” vai sendo progressivamente des-velado.

A grafia fonética e fragmentada da palavra comunicação “Kom - Unik - Assão”, do título do poema, remete sonoramente o leitor a três supostos elementos: “com” (preposição), “unir” (verbo) e “ação” (substantivo). Esses possíveis elementos conotam dubiamente a problemática do poema, como discurso poético que engloba autor e leitor (“unir com ação”) em sua realidade mentada e para a mentação, e, ao mesmo tempo, indiciam o processo fragmentado de “realidades” da comunicação de massa.

Nesse poema, a linguagem aparentemente simples é, na verdade, profundamente complexa, densa, não só pela variedade de procedimentos ligados a neologismos, eruditismos e outros, como ainda, sem que se esqueça a riqueza dos campos semântico e lexical, ligados à idéia de som que vai recriando imageticamente o objeto do poema – o deus comunicação. Esses procedimentos vão revelando progressivamente a “verdade” desse deus.

O poema inicia-se tecendo uma pseudo-veneração do sujeito de enunciação ao objeto. É falsa essa veneração porque a linguagem em tom irônico e zombeteiro destrói essa impressão, como nos versos:

Genucircunflexado vos adouro
10 vos amouro, a vós sonouro
deus da buzina & da morfina
que me esvazias enchendo-me de flato

O lexema “genucircunflexado”, remotivado pela inserção do prefixo “circun-” no interior da palavra, distende o ritmo do verso e nos remete semanticamente a “prostrado”: “Eis-me prostrado a vossos peses” (v. 1). O sujeito está não só genuflexado, prostrado, mas envolvido (“circun-”). A idéia de envolvimento é ampliada rítmica e semanticamente através da “etimologia poética” de “adouro”, “amouro”, “sonouro”.

O sufixo “-ouro” semanticamente liga-se a “auriquilate” (v. 7). Contudo “auri-” apresenta-se dúbio. Aponta, ao mesmo tempo, para “de ouro”, do latim “auri-” e para “ouvido”, do latim “auris”, reforçando a ambigüidade da enunciação. A última acepção cria um lastro sêmico com a idéia de som presente nas duas primeiras estrofes de maneira muito evidente. Aparece principalmente pela presença marcante dos fonemas /o/ e /ô/, em “todo”, “pouco”, “louco”, “adouro”, etc. ; das palavras “buzina”, “flauta e fanopéia e fone”, “belibalentes”, sem falar na aliteração.

Após a irônica, zombeteira veneração ao “deus comunicação”, o eu lírico inicia uma minimização progressiva do deus, a partir da segunda estrofe em diante. A degradação irônica processa-se por meio das palavras “deus” (v. 11), “rex” (v. 22) e “senhor” (v. 39).

Na segunda estrofe, surge como “deus da buzina & da morfina / que me esvazias enchendo-me de flato” (vv. 11 e 12). É um deus que anula e denega o sujeito. Na terceira, passa de “deus” a “rex”, palavra latina que, aqui, é termo ambíguo. Em nível superficial, coloca-se como uma exaltação em tom menor à soberania do deus comunicação. Em nível profundo, coloca-se como ironia, já que é vocábulo de língua ultrapassada, morta, para o falar comum de hoje, e antagonico ao aqui e agora da comunicação de massa:

Salve deus compato
20 cinturão da Terra
calça circular
unissex, rex
do lugarfalar
comum.

Poeticamente, o lexema “rex” funciona também como revalorização do passado. Opõe-se, assim, à comunicação de massa que se caracteriza pelo “novo”, o aqui e logo mais esquecido.

A partir da sétima estrofe, o “deus” transforma-se em “senhor”. A degradação é maior, porque “senhor” é qualquer homem comum, enquanto “deus” ou “rei” são poucos. A minimização torna-se mais irônica pelas especificações:

Senhor dos lares
40 e lupanares
Senhor dos projetos

e do pré-alfabeto
Senhor do ópio
e do cor-no-copo

Depois da sétima estrofe, o termo “senhor” só vai aparecer na última estrofe do poema, nos derradeiros cinco versos:

Senhor! Senhor!
quem nos salvará
de vossa própria, de vossa terríbil
estremendona
145 inkomunikhassão?

Deles destacam-se os adjetivos “terríbil”, “estremendona” e a palavra síntese do poema – inkomunikhassão –, onde há um adensamento do “registro valorativo”, ou seja, a posição subjetiva e antagônica do sujeito de enunciação ao meio de comunicação de massa.

O lexema “terríbil” é um eruditismo que desautomatiza o comuníssimo “terrível”. Este perdeu a sua força expressiva e impressiva. Tornou-se clichê, enquanto “terríbil” recupera toda sua carga polissêmica como temível, invencível, estranho, insano e de resultados funestos. Com essas possíveis acepções, e aliado ao adjetivo “estremendona”, faz da “inkomunikhassão” o mito da polêmica e da voracidade.

Nas estrofes décima primeira e décima segunda, o objeto é desnudado das metáforas “deus”, “rex”, “senhor”, a nível lexical. É mostrado em sua potência expansionista e absorvente do e no homem - o “Meio” ou os “meios” de comunicação de massa:

O meio é a mensagem
O meio é a massagem
O meio é a mixagem
O meio é a micagem
A mensagem é o meio
de chegar ao Meio.
O Meio é o ser
80 em lugar dos seres,
isento de lugar,
dispensando meios
de fluorescer.

Nessa estrofe, apresentam-se dois momentos: o primeiro, o da definição de “meio”, vai do verso 73 ao 78; o segundo, o jogo entre o “Meio” e

os “seres”, do verso 79 ao 83. Nesses momentos, a palavra “meio” apresenta dois significados complementares: “meio”, como mensagem ou meios de comunicação de massa, grafado com minúscula; e “Meio”, o mito do século XX, a comunicação massiva e maciça, o supra-sumo, grafado com maiúscula.

Aqui, o ritmo varia de acordo com o momento. No primeiro, a repetição anafórica da palavra “meio” e a repetição dos fonemas /m/, principalmente, criam a impressão de coisa automatizada, repetida. Um outro aspecto é que todos os predicados de “meio” começam e terminam, em geral, com “m”, constituindo também paranomásia. Reinstaura-se, desse modo, a fanopéia aliterante e polissindética do verso 13 (“e flauta e fanopéia e fone e feno”) e conota-se, concomitantemente, a uniformidade gerada pelo “meio”.

As palavras que qualificam o “meio” são irônicas, humorísticas. Se, por um lado, “O meio é a mensagem”², por outro, “O meio é a massagem” (obtenção de vantagens), é “a mixagem” (barulho), é “a micagem” (repetição). “Meio” e “mensagem” fecham-se como um fim voltado para si mesmo, já que “é o meio / de chegar ao Meio” (com maiúscula), ao mito da comunicação.

O segundo momento coloca-se, diferentemente do primeiro, pela problemática do “Meio” e dos “seres”. A presença das vírgulas, no final dos versos 80 e 81, imprime a esses versos um ritmo pausado, levando o leitor a refletir. Já o *enjambement* dos versos 82 e 83 precipita o ritmo final da estrofe, destacando as palavras “meios / de florescer”, e cria, no leitor, a impressão de uma realidade adversa, pela contraposição rítmica aos versos anteriores.

Nos versos “O Meio é o ser / em lugar dos seres”, o “Meio”, equivalendo-se a seres, instaura padrões de uniformidade, indiciados na estrutura anafórica e na repetição de sons nasais, em oposição à diversidade dos seres (homens). Estes, em virtude da padronização, perdem a sua identidade e/ou a sua historicidade, porque “O Meio é o ser /... / isento de lugar”. Isso porque o que está em toda parte torna-se ambiente e deixa de ser percebido. Daí, sendo o “Meio” a-histórico, dispensa “meios de florescer”. Este “florescer”, em nível superficial, leva-nos a supor uma iluminação especial ou uma consciência pessoal. Remete-nos, também por associação paranomásica, a “florescer”, na acepção de frutificar. A possibilidade de se interpretar florescer como consciência ou frutificação, a nível profundo, não é descartada da perspectiva do sujeito de enunciação, mas da do “Meio”. Neste, não há lugar para o homem (ser), porque “O Meio é o ser”, “O meio é a mensagem”, como diz McLuhan, “porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas (1974: 23).

As “ações e associações humanas” são reclamadas antiteticamente na décima terceira estrofe:

²O verso “O Meio é a mensagem” é o título de um dos capítulos de McLuhan em *Os meios de comunicação de massa*.

Não quero calar junto do amigo.
 Não quero dormir abraçado
 ao velho amor.
 90 Não quero ler a seu lado.
 Não quero falar
 a minha palavra
 a nossa palavra.
 Não quero assoviar
 95 a canção parceria
 de passarinho/aragem.
 Quero Komunikar
 em código
 descodificar
 100 recodificar
 eletronicamente.

Nos dez primeiros versos que compõem a estança acima, o sujeito de enunciação lírico nega, a nível de expressão, valores humanos, como “calar junto do amigo” ou “dormir abraçado / ao velho amor”. Nas linhas seguintes, afirma o desejado: comunicar-se “eletronicamente”. O ritmo reflete os semas de negação/afirmação. Nos dez versos iniciais, o ritmo é, no geral, lento, travando pela presença de cinco pontos finais. Porém, esse ritmo lento, tipo andante, é acelerado pelos *enjambements* que, contendo em si um sema de precipitação, geram uma antítese rítmica na estrofe, iluminando a sua significação profunda. Recuperam, a nível rítmico, o que a nível de expressão nega o eu lírico, os valores humanos, pessoais. É recuperado também, em “canção parceria”, o desejo de fraternidade geral, já apontada nos versos 46 e 47 : “De nosso poema fazei uma dor / que nos irmane, Manaus e Birmânia”.

O ritmo dos últimos cinco versos é travado. Reflete certa uniformidade marcada pela reiteração e travamento fônicos da oclusiva /k/, neles presente. Usando-se grafia fônica similar a de Drummond na palavra “komunikar” (v. 97), ver-se-á a ratificação do elemento sonoro, densamente explorado nas primeiras estrofes. Temos, então:

Kero komunikar
 em kódigo
 deskodifikar
 100 rekodifikar
 eletronikamente

A uniformidade é ainda reforçada por meio das palavras derivadas de “código” – “descodificar”, “recodificar”. Nesses últimos cinco versos, o desejo

de comunicação é manifestação externa, impessoal, pois é o de comunicar-se “eletronicamente”.

Através das antíteses rítmico-semânticas, a estrofe décima terceira aponta para duas modalidades de comunicação: uma humana, interior, fundada na vontade pessoal; outra, exterior, eletrônica e conseqüentemente impessoal. Em outras palavras, a nível superficial, tem-se a expressão do “eu congregacional”, simbolizando os milhares de receptores eletrônicos. A nível profundo, o eu lírico denuncia a eletrônica daqueles e, simultaneamente, recupera a comunicação humanizada, na medida em que leva o leitor a refletir sobre os verdadeiros valores humanos na comunicação, através da dinâmica rítmico-semântica não só da estrofe, mas de todo o poema.

Em síntese, no poema, o “meio”, de emissor ativo, passa a receptor passivo, objeto questionado. Com isso, Drummond, como “um perito nas mudanças de percepção”, nega a delegação moderna do Logos dada ao Meio. Recuperar o no fazer poético, concretizado no poema.

O segundo poema, “Diamundo”, é o maior da obra, com sessenta e nove estrofes, trezentos e vinte versos, e um ritmo variado. O aspecto extensivo do poema ocorre em função do texto parodiado, o jornal, explícito no subtítulo do poema: “24 h de informação na vida do jornaleador”. Condensa, primeiro, ambigüamente, na justaposição contida no título – “Diamundo” –, o substantivo “dia”, período de vinte e quatro horas e o prefixo grego “dia-”, “através de”, ou seja, um dia de informação através do mundo. A aglutinação “jornaleador” sugere, por semantização fônica, o desdobramento da palavra em “jornal-e-dor”, como a indiciar grande parte do conteúdo do “poema-jornal”, conforme se verá mais adiante.

Nesses trezentos e vinte versos, o poeta enquadra todo o noticiário de jornal, indo da previsão do tempo, economia, assuntos de saúde pública e publicidades das mais variadas a assassinatos, notícias de morte, procura de empregados e muito mais. Aqui, o intertexto toma a feição de um processo de colagem como na pintura. Similar a esta, onde a colagem é feita com material estranho ao espaço pictórico, no poema, o material utilizado – números arábicos, abreviaturas, siglas, parte dos assuntos já mencionados – é também um produto a mais.

Observa-se, ainda, que o sujeito de enunciação lírico, em terceira pessoa, guarda certa similaridade com o emissor de jornal, vale dizer, “soa” anonimamente. Todavia o eu lírico, diferente do emissor de jornal, cria espaço para reflexão. Leva o leitor a um questionamento de seu “ambiente” na medida em que o “força” a perceber, por meio da leitura aprofundada do poema, sua própria realidade diária comercializada. Isso ocorre porque, nos periódicos, tudo e todos estão sob o signo de compra e venda, como “valores degradados”, tendo um preço no espaço gráfico do jornal. Nele, o homem aparece como um produto a mais.

Aprofundando a distância entre o poema drummondiano e o jornal, verifica-se que os procedimentos poéticos neutralizam a impressão primeira de texto-jornal, conduzem-nos progressivamente para a percepção do poema como texto-poético.

A linguagem aparentemente jornalística é simples. Distancia-se da de jornal pelo matizado das conotações, metáforas, ironias, ritmo, etc. O poeta mescla ainda a essa linguagem “jornalística” uma outra, a afro, presente nas estrofes quinquagésima e sexagésima quinta. O afastamento em relação à linguagem jornalística está, portanto, na estrutura significativa que abarca os mais variados procedimentos estilísticos.

Dentre os procedimentos, alguns já citados, destacam-se não só a forma em verso – menos significativa para a poeticidade –, mas também a opacidade e a ambigüidade da linguagem, o deslocamento de palavras no branco da página, a repetição anafórica ou não, comuns ao fazer poético e outros que serão vistos no decorrer da leitura.

Focalizando alguns aspectos desses procedimentos, veja-se este pseudo-anúncio de oferta de emprego:

Precisa-se com urgência
homens de venda
homens de venda
homens de venda
260 homens de venda
homens de venda

Nesses versos, o aspecto composicional mais expressivo é a símploce, que, imageticamente, parece envolver o homem na dubiedade da expressão “de venda”. Esta aponta para dois sentidos: “homens para vender alguma coisa” e “homens com vendas, cegos”. A duplicidade de sentido da expressão é reforçada pelo ritmo meio acelerado, devido à ausência total de pontuação e pelos fonemas sibilante /s/ e nasais /m/ e /n/, que fazem sobressair a última acepção. Denuncia, assim, a cegueira dos leitores de jornal.

Drummond critica e denuncia também o sensacionalismo hiperbólico das publicidades, destacando-o através do ligeiro deslocamento espacial dos versos, como em:

Liquidação de eletrodomésticos
ofertas de
115 perder o sono
derrubar por nocaute
matar de coração

ou pelo isolamento em dísticos: “Se Rui Barbosa desse aula em cursinho / seria neste aqui”.

Os dísticos e monósticos, intercalados ao longo do poema, funcionam como “informes” metafóricos ou não sobre acontecimentos ocorridos próximos ao momento da escrita do livro, como na referência à morte de Pixinginha (“Uma flauta emudece: Pixinginha”) ou na notícia sobre a instalação da fábrica da Fiat em Minas Gerais (“Vida encarece em Betim / com a notícia da fábrica da Fiat”).

Um outro procedimento, o uso de sintagmas nominais – comuns à lírica moderna – é utilizado de maneira enfática. São onze estrofes compostas só de sintagmas nominais, como:

Exercícios
para melhor desempenho sexual
do homem e da mulher
em todas as bancas

e dez estrofes predominantemente nominais, havendo apenas um verbo no início ou no final de estrofe:

Compre
18 graus de conforto da Lagoa Rodrigo de Freitas
De qualquer andar uma visão maravilhosa.

A exclusão parcial ou total de verbos na lírica moderna, no dizer de Hugo Friedrich, acentua “(...) não só a potência formal e sinteticamente o fragmentarismo desta poetização, mas também fortalece o isolamento do nominalmente mostrado e com ele sua alta tensão. O nome ganha uma intensidade e recalça sua significação corrente” (1974: 201). E o que é denunciado sutilmente nos exemplos acima é a manipulação do homem através de um impulso vital ou de sua vaidade. Assim, no primeiro exemplo, o poeta denuncia a utilização do apelo sexual para vender produto: “livro de exercícios”. No segundo, a exploração da vaidade é feita através do filtro subjacente de *status* e bem-estar, pois a região da Lagoa Rodrigues de Freitas é uma zona nobre da cidade do Rio de Janeiro e tem, ainda, o conforto de “uma visão maravilhosa”.

Procedimentos que também se destacam pela intensidade e expressividade são o uso de abreviaturas, números e siglas, códigos pouco ou quase nunca usados em linguagem poética. Eles se sobressaem não só pela aproximação com o tipo de texto parodiado, o jornal, mas principalmente por sua funcionalidade rítmico-fonético-semântica.

Ao utilizar-se de abreviaturas tradicionais, como 2º C, de números arábicos e de siglas, Drummond se coloca aparentemente nos parâmetros de

linguagem jornalística. Esta, diz McLuhan, “descobriu a forma icônica dos números” (1974: 130). No discurso poético, o número não só se apresenta, como imagem comprimida, traduzindo a realidade contemporânea icônica e visual, mas também imprime mudança rítmica, instaurando nova possibilidade de ritmo e de sentido ao poema. Isso ocorre porque “o número é auditivo e ressoante como a palavra falada”, e o poema, em geral, exige leitura em voz alta.

O ritmo, decorrente da leitura dos números, liga o leitor imagetivamente ao próprio sentido extensivo de jornal, observando o “dia” e o “mundo” no seu “Diamundo”, já que os meios de comunicação de massa são “uma extensão do homem”. Vejam-se os versos abaixo:

- 1 Tempo
nublado em Amsterdã, temperatura 2° C [dois graus centígrados]
.....
- 5 nublado em Moscou, menos 10° C [dez graus centígrados]
.....
- 12 bom no Rio de Janeiro, 40° C [quarenta graus centígrados]
Cariocas terão praia espetacular
.....
- 43 mantida a taxa anual de 10% [dez por cento]
.....
- 94 Imposto de Renda investiga
vida e luxo de 49.000 [quarenta e nove mil] sonegadores

Com a verbalização, entre colchetes, das abreviaturas e números, o ritmo virtual neles contido aumenta, devido ao maior número virtual de sílabas dos versos. Números e abreviaturas são forças motrizes na composição rítmica e, conseqüentemente, na significação.

A presença marcante de números em “Diamundo” assinala, além da visibilidade, a rapidez da era contemporânea, elétrica, eletrônica, e como “... a era da eletricidade reintegra o número -- para o bem ou para o mal -- na experiência visual e auditiva” do homem (McLUHAN, 1974: 130).

Drummond dá forma a essa “era da eletricidade” e a denuncia no discurso poético ao colocar o número par a par com a palavra poética no espaço branco da página. Mostra-se aquele contaminado por códigos estranhos à realidade lírica.

As siglas, formadas das letras iniciais das palavras que as compõem, constituem um processo moderno de criação vocabular. São, aqui, siglas de agências de notícias ou veículos de comunicação de natureza vária, mais conhecidos internacionalmente pelas próprias siglas do que pelas denominações completas. Essa internacionalização das siglas como vocábulos se coaduna

também com a rapidez e a visualidade contemporâneas, e, no poema, ganham dimensão nova. As siglas, como palavras-ícone, adquirem ritmo, e cada letra, como fonema, valor de sílaba, tal qual ocorre com os números e abreviaturas, na perspectiva dessa leitura. Embora as siglas sejam uniaxiais no poema (“IBM”, “LP”, etc.), tomar-se-á como exemplo a última estrofe que é também o último verso. É um monóstico formado só de siglas, separadas por hifens, conotando, simultaneamente, o espaço entre as palavras e preservando a identidade dos meios de comunicação de massa:

UPI-AP-AFP-ANSA-JB

A letra “jota”, na última sigla, “JB”, foi transcrita de modo similar à transcrição dos números e abreviaturas. Diferente do jornal de leitura silenciosa, já comentando, o poema pede, em geral, leitura em voz alta e tem ritmo interior perceptível pela entonação. Desse modo, a letra “j” (JB = /jotabe/) aparece foneticamente terminada em vogal /a/, mas seguida da bilabial /b/, não permitindo o surgimento da sinalefa, como na sigla AFP (/ae-fe-pe/). O ritmo do monóstico é tenso, em virtude da presença marcante das bilabiais /p/, principalmente, e /b/, gerando retesamento rítmico.

Essa última estrofe sintetiza não só a primeira, mas todo o poema. As siglas que a formam são agências e veículos de comunicação de cidades americanas, européias, asiáticas, etc., como, por exemplo, Rio de Janeiro (JB), Nova York (UP), Londres (AP). Essa recuperação metonímica da primeira estrofe torna o poema cíclico. Ratifica o prefixo grego “dia-”, “através de”, ao mostrar o voltar-se do poema sobre si mesmo, similar aos periódicos que veiculam a matéria jornalística pelo dia e pelo mundo.

No poema “Diamundo”, sintagmas nominais, números, siglas, etc., dizendo o jornal, negam-no pela subversão de sua estrutura e permitem que fale a voz do outro. Ao mesmo tempo, criam espaço para o repensar do leitor em relação à realidade de seu dia de “jornaleador” e à do mundo. O poema coloca-se como “anti-ambiente”, vale dizer, espaço para a reflexão do leitor. Denuncia, por meio de procedimentos diversos, a alienação e/ou reificação do homem contemporâneo. Cria, em geral, estranhamento pelo renovar contínuo de procedimentos, gerando maior expressividade e impressividade. Cria, ainda, concomitantemente, o espaço onde a visão de mundo do poeta se concretiza como contra-ideologia. Desse modo, o espaço poético une autor e leitor na descoberta da face oculta da ideologia dominante, controladora dos recursos tecnológicos.

A riqueza e a variedade de procedimentos, de recursos estilísticos que desautomatizam o signo lingüístico tornam mais evidente a negação do poeta a uma “cultura” reificante. Assim sendo, procedimentos e recursos retóricos funcionam, paralelamente, como fechamento e abertura na tentativa de desvendamento da mensagem poética. Iconizam e metaforizam todo o processo

de alienação e coisificação do homem pelos meios de comunicação de massa. Mostram, ainda, a luta do poeta, rejeitando o que desumaniza o homem: as “extensões tecnológicas”.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- FRIEDRICH, H. *La estructura de la lírica moderna*. Tradução por Ivan Petit. Barcelona: Editorial Sax Barral, 1974.
- HAMBURGER, Käte. Gênero lírico. In: *A lógica da criação literária*. Tradução por Margot P. Malnich. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução por Marcia de Sá Calvavante. Petrópolis: Vozes, 1993. parte 1.
- LYRA, P. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação de massa*. Tradução por Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix 1974.
- REIS, Carlos A. A. dos. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

