

Drummond: do corpo ao *corpus*

O amor natural toma parte
no projeto poético-pensante



Maria Amélia Dalvi

Maria Amélia Dalvi

Drummond, do corpo ao corpus:

O amor natural toma parte
no projeto poético-pensante

Maria Amélia Dalvi

Drummond, do corpo ao corpus:

O amor natural toma parte
no projeto poético-pensante



EDUFES

Vitória

2013

REITOR

Reinaldo Centoducatte

VICE-REITOR

Maria Aparecida Santos Correa Barreto

SUPERINTENDENTE DE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Ruth de Cássia dos Reis

SECRETÁRIO DE CULTURA

Orlando Lopes Albertino

COORDENADOR DA EDUFES

Washington Romão dos Santos

SECRETÁRIA DO CONSELHO EDITORIAL

Fernanda Scopel Falcão

CONSELHO EDITORIAL

Cleonara M. Schwartz , Eneida Maria Souza Mendonça

Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva,

Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira,

Maria Helena Costa Amorim

Sandra Soares Della Fonte, Sergio Henriques Saraiva

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

REVISÃO

Maria Amélia Dalvi

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Pedro Godoy

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Av. Fernando Ferrari, 514 - CEP 29075-910 - Goiabeiras - Vitória - ES

Tel: (27) 3335 7852 ediufes@yahoo.com.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Dalvi, Maria Amélia.

D152d Drummond, do corpo ao corpus : o amor natural toma parte no
projeto poético-pensante / Maria Amélia Dalvi. - Vitória, ES : EDUFES, 2013.

164 p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-128-3

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - História e crítica. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

SUMÁRIO

Abertura	13
Capítulo 1 - “E a cada instante se criam novas categorias do eterno” – brevíssimo panorama da produção poética drummondiana e de sua recepção crítica	27
Capítulo 2 – “Cintilação da ordem no desencontro” – a poesia de Carlos Drummond de Andrade: um projeto poético-pensante?	71
Capítulo 3 – “Isto nos deste, verso a verso, e só depois o soubemos claramente” – por uma análise de <i>O amor natural</i>	93
Palavras finais	151
Referências bibliográficas	157

Drummond, do corpo ao *corpus*:

O *amor natural* toma parte no projeto poético-pensante

Minha gratidão a
Letícia Malard, Lino Machado e Raimundo Carvalho;
e, ainda, a mamãe, papai e a família que me dei.

Drummond, do corpo ao *corpus*:

O *amor natural* toma parte no projeto poético-pensante

Para Wilberth, João Gregório e Batom,
com todo o amor que houver nesta vida.

Drummond, do corpo ao *corpus*:

A literatura (...) é também a infinita passagem entre dois corpos, a passagem tangível de um *corpus* a outro: do *corpus* do autor ao da obra. A escrita e o movimento na escrita apenas emergem no momento em que dois corpos afloram, quando dois corpos de escrita ressoam um através do outro.

(Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari)

Drummond, do corpo ao *corpus*:

ABERTURA

I

Antes de qualquer coisa, preciso dizer que concordo com Armando Freitas Filho: “Drummond é o cara”. Mais que o gosto pessoal, tomo como fiel o que Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira Cury apontaram no prefácio a *Drummond: poesia e experiência*: “Falar de Drummond é uma tarefa complexa (...). Tal complexidade se deve não apenas à extensão de sua produção ininterrupta durante sete décadas, mas também à abrangência do seu universo temático, (...) à riqueza e à variedade dos seus mecanismos de composição poética”¹.

Estou consciente dos senões que se poderiam opor à opinião de que Drummond é o maior poeta público do Brasil, da irregularidade de sua produção, e, claro, de que “o projeto mitificante de erigir um altar e nele fazer figurar, isolado e inatingível, o poeta Drummond, transformando-o em ‘poeta nacional’ (...) não passa de uma leitura ideológica interessada”² – mas não se pode negar que a poesia drummondiana concretiza a natureza da literatura, de que fala Roland Barthes³. Entretanto, esta abertura não servirá apenas para dar mostras conspicuas de minha admiração pela produção literária de Carlos Drummond de Andrade.

1 WALTY; CURY, 2002, p. 7.

2 CARVALHO, 2002, p. 352.

3 “(...) A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (...) a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 2000, p. 18).

No artigo “O centenário Drummond”, Raimundo Carvalho assinala que

Incensada e vuduzada, a poesia de Drummond perde a força. Pois, uma obra extensa como a dele, a adesão do leitor (...) deve ser sempre crítica e seletiva, valorizando o que realmente conta e minimizando o episódico, aquilo que, com o tempo, perdeu a consistência, pois nem tudo o que escreveu Drummond é bom⁴.

Todavia, este trabalho enxerga, na esteira do que pensa Leticia Malard, *inclusive* o episódico como parte do que tenho chamado de projeto poético-pensante; se o episódico toma parte no projeto poético-pensante de Drummond, não o faz para invalidar a afirmação do crítico de que “nem tudo o que escreveu Drummond é bom”; ao contrário, o faz na tentativa de assegurar uma adesão “crítica e seletiva”, que permita compreender o todo da produção drummondiana em seus próprios termos, em sua organicidade.

O fato de a produção poética em pauta implicar sempre uma crítica aos poderes constituídos e às ideias fixas, no dizer de Luiz Costa Lima, dá a ver um processo de corrosão que desgasta seres e coisas. Assim é que se pode afirmar: consoante ao diagnóstico dos padres jesuítas à época de sua expulsão do internato católico, ainda na adolescência, o signo a ser retido da trajetória poético-existencial de Carlos Drummond de Andrade é o da “insubordinação mental” – e isso tem que ver com permitir-se uma trajetória acidentada, variada, imprevisível.

Feitas estas considerações, devo dizer que este trabalho, fruto de versão bastante reduzida de minha dissertação de mestrado, é uma ampliação – sob novos parâmetros – do projeto de pesquisa desenvolvido já desde meu curso de graduação em Letras, com orientação do prof. Dr. Raimundo Carvalho, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica 2004/2005 (Ufes/PRPPG). Na vigência daquele Programa, o objetivo principal foi estudar a produção poética de Carlos Drummond de Andrade, na perspectiva teórica do erótico, tomando como ponto de partida o livro *O amor natural*, investigando os vínculos entre Corpo e História,

4 CARVALHO, 2002, p. 351.

Sexualidade e Ideologia, Amor e Poder, para que se pensassem as relações acerca do trinômio poesia-erotismo-história.

Houve uma mudança de enfoque na nova etapa, a pós-graduação, da qual resulta este livro: permaneceram Drummond e *O amor natural*, mas mudaram os objetivos. Não se quis mais ter como norte o estudo sob a perspectiva do erótico; antes, o estudo da produção poética drummondiana – e *O amor natural* como uma espécie de “coroação”⁵ deste conjunto – a partir do pressuposto de que, se, como Ítalo Moriconi afirma em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, a obra de Drummond é central na história da poesia brasileira, é nela mesma que se hão de encontrar relações capazes de explicar como e por que a poesia drummondiana é clássica e reitera-se constantemente, num movimento incessante de dobre da obra sobre si.

Recordando Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* – um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer –, *O amor natural* não somente se enquadra na definição, como também retoma inúmeros outros autores e obras que merecem o mesmo epíteto, criando uma rede de referências incessante, em consonância com aquilo que Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma em *Teoria da Literatura*: “Todo texto literário se situa, de modo mais ou menos visível, num espaço *intertextual*”⁶.

O conjunto dos 40 poemas eróticos que compõem *O amor natural* – situado no espaço intertextual de que fala Aguiar e Silva – aparece epigrafado por poemas ou fragmentos de Ronsard (1524-1585), Camões (1524-1580), Whitman (1819-1892), Apollinaire (1880-1918) e Salinas (1892-1951); os poemas “A moça mostrava a coxa” e “Adeus, camisa de Xanto” vêm epigrafados, respectivamente, por trecho do libreto musicado por Carl Orff (1895-1982), *Carmina Burana*, e por fragmento de “A Camisa de Xanto”, de Eugênio de Castro (1869-1944); o poema “A língua francesa” traz, logo abaixo do título, a seguinte observação: “À margem de *La Défense et Illustration de la Langue Française*, de Joachim du Bellay, e *De la Préexcellence du Langage Française*, de Henri Estienne”;

5 O uso que faço da palavra coroação, neste trabalho, não tem conotação valorativa; não se deseja pôr *O amor natural* e *Farewell* na condição de livros superiores ou melhores que os precedentes; deseja-se apenas chamar a atenção para sua singularidade, na qualidade de livros póstumos.

6 AGUIAR E SILVA, 1979, p. 34.

vários poemas, inclusive o de abertura e o de encerramento do livro, fazem menção a Ovídio e a Platão; etc.: e o que se avultou, num primeiro momento, como perspectiva de estudo, para mim, era a representatividade de todas essas referências para além da óbvia vastidão cultural-literária de Drummond.

Todavia, se, por um lado, me vi impelida a abandonar o projeto inicial de rastrear esse imenso conjunto de referências (que, como era de se supor, só faria engordar à medida que o estudo avançasse) e de pensá-lo à luz do suposto projeto drummondiano, por outro, descobri que minha hipótese de trabalho (ou seja, as tais referências, evidentes ou não, do poeta a si mesmo e a outros poetas em *O amor natural* não são gratuitas e querem dizer muito a respeito da metarreflexividade da obra em questão) não era absurda. Digo isto porque tomar ciência da existência do livro *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, de John Gledson, veio amainar, ao menos parcialmente, o sentimento de chateação diante da vacância crítica que eu supunha. Além de *Influências e impasses*, ainda outras importantes publicações tentam dar conta de uma aproximação comparativa entre Drummond e certo cânone literário, como é o caso de *Drummond, leitor de Dante*, de Eduardo Dall’Alba; de *Pedro Nava leitor de Drummond*, de Raquel Guimarães; de *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*, de Maria Lúcia Milléo Martins; e de *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*, de Gilda Salem Szklo – embora os livros de Dall’Alba, Gledson, Guimarães, Martins e Szklo não tratem do assunto especificamente em relação a *O amor natural*.

Ainda devo dizer que, anos depois, continua a me parecer que há absoluta consciência do poeta quando escolhe as referências que faz à própria obra antecedente, e a um ou a outro confrade. O livro todo está literalmente “costurado”: as referências, as explícitas e as não, ligam-se umas às outras – tentar rastrear tais referências e ligações visaria a uma leitura de *O amor natural* para além de um livro tão-somente libertino: obra que, em conjunto com *Farewell*, “arremata” um projeto poético-pensante, inserindo-se numa tradição e, ao mesmo tempo, estendendo-a.

Sorte é que um livro do quilate do eleito permite muitas entradas. Parcialmente, a hipótese de leitura rascunhada acima ainda vive no trabalho que se tem em mãos. Como se há

de ver principalmente no terceiro capítulo, vejo *O amor natural* como muito mais que um livro licencioso de um dos nossos maiores expoentes literários. Quero defender a tese de que – embora fosse já suficientemente bom que se tratasse de um livro licencioso de um dos nossos maiores expoentes literários – *O amor natural* se insere em um projeto que é, também, uma revisão da trajetória artística de um sujeito que muito bem se sabe inserido na história da poesia do século XX.

Se há absoluta pertinência nas referências que Drummond faz, em todo o livro, a um ou a outro poeta, a uma ou a outra obra, há, acredito, também, pertinência quando se refere a si mesmo, o que viria a caracterizar parcialmente a natureza do projeto poético-pensante de que falam, explicitamente, Sant’Anna e, implicitamente, Arrigucci Jr. (“traços de coerência profunda vão apontando mesmo nos poemas breves, de corte humorístico, no início”)⁷, por exemplo.

Como se verá, o desenvolvido aqui, se carrega o inconveniente de diferir bastante do originalmente previsto, parcialmente apresentado acima, também guarda com ele traços de grande afinidade. Um ganho que me parece significativo foi o primeiro capítulo: gostei de haver escavado a recepção crítica que Drummond angariou ao longo dos anos, porque ela consolidou uma imagem do poeta e de sua obra e talvez tenha sido responsável por moldar os rumos que a poética drummondiana tomou.

II

Quando Mikhail Bakhtin conclui seu ensaio acerca dos problemas da poética de Dostoiévski, assinala que a originalidade do romancista russo como artista está em ter contribuído com novas formas de visão estética. Penso que se pode dizer o mesmo da produção poética drummondiana. Na verdade, penso que se pode dizer o mesmo de toda a produção literária drummondiana, e não apenas a poética. Mas minha

7 ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 15.

ideia não é original ⁸.

Antonio Candido, no artigo “Drummond prosador”, já identificou “um único Drummond” disseminado pela poesia, pela crônica e pela ficção; a distinção entre os gêneros, na opinião do crítico, dá-se, principalmente, pela diferenciação de intensidade com que o autor penetrou nos “meandros da humana contingência” ⁹. Também Davi Arrigucci Jr., em *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond* ¹⁰, defende que a complexidade da produção drummondiana reside no modo inédito como se articularam, ali, as contradições de toda ordem e a diversidade estilística. Porém, se é possível dizer que o todo da produção literária drummondiana contribuiu a seu modo com novas formas de visão estética, falta ainda quem lhe debulhe, em definitivo, a prosa. Portanto, restrinjo-me à poesia de Drummond. Este é meu primeiro recorte.

A tese bakhtiniana é de que as formas de visão estética engendradas a partir da criação do romance polifônico por Fiódor Dostoiévski permitem “ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida” ¹¹. Também a produção poética de Drummond trouxe à luz facetas nossas, de nossas vidas, insuspeitadas. E penso assim não apenas porque “sua trajetória literária e intelectual, fundada na travessia de tempos e espaços, na migração da periferia para o centro, da tradição para o moderno, apresenta um complexo roteiro de lugares por onde se insinuam as práticas discursivas da modernidade cultural no Brasil” ¹². Ou porque, de acordo com Merquior ¹³, a *démarche* drummondiana teria coincido, oportunamente, com o movimento (político, social, ideológico) de passagem do cenário rural e oligárquico para o urbano e industrial. Há mais desdobramentos que os previsíveis frente a este intrincado jogo.

Tomemos um exemplo do que digo. Ítalo Moriconi, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, lista 14 livros de poesia que considera os mais importantes do século passado. Dentre os 14, quatro são de Drummond: *A rosa do*

8 Desenvolvo este raciocínio com um pouco mais de acuidade em DALVI, 2007, p. 144 a 167.

9 CANDIDO, 1993, p. 18 e 19.

10 ARRIGUCCI Jr., 2002.

11 BAKHTIN, 2002, p. 273.

12 SAID, 2005, p. 13 e 14.

13 Cf. MERQUIOR, 1976.

povo (1945), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954) e *Lição de coisas* (1962). Explica que o objetivo da lista é apontar para um apogeu: “um apogeu coletivo. Um apogeu que ficou marcado no tempo. O apogeu da geração modernista. O coroamento, o ponto de chegada da evolução iniciada em 22. Um grupo de obras excepcionais que se consolidaram como parâmetro inescapável de toda a poesia futura”¹⁴.

Discordemos ou não do elenco arregimentado por Moriconi (tanto em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, quanto na antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*¹⁵, onde figuram, dentre 100 poemas, nove de Drummond), se os poemas de Drummond – feitos um “parâmetro inescapável de toda a poesia futura” – permitem ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida, caracterizando o que Bakhtin chamou de evolução do pensamento artístico da humanidade, é porque “nenhum outro poeta brasileiro se lançou tanto fora das páginas”¹⁶. Lançar-se fora das páginas pode traduzir-se, mas apenas em primeira instância, talvez, por haver testemunhado “a Semana de Arte Moderna, a ascensão e o ocaso da era getulista, as duas grandes guerras, a Poesia Concreta, a ditadura militar, a tecnologia irrefreável, os novos inocentes do Leblon”¹⁷; e, sabemos, não apenas testemunhado, mas vivido – e estetizado – cada tempo presente ao sabor das vicissitudes que lhe são próprias.

Acerca da forma de pensamento a que o teórico russo quis denominar “artístico polifônico”, pode-se sistematizar o seguinte: ultrapassa os limites de gênero; atinge as muitas facetas do homem (e, assim, atinge a consciência pensante do homem, o campo dialógico do ser)¹⁸. Mesmo se nos apegarmos apenas a alguns dos clichês que se propagam no entorno da produção de Carlos Drummond de Andrade, veremos muito em comum a se dizer da obra de ambos, o romancista russo e o poeta brasileiro – considerando que exerceram o dito pensamento artístico polifônico.

Mas todo este texto passa longe de Bakhtin, e muito mais longe ainda de uma possível aproximação entre

14 MORICONI, 2002, p. 68.

15 Cf. MORICONI (Org.), 2001.

16 SALGUEIRO, 2005, p. 1 (cf. também SALGUEIRO, 2007).

17 SALGUEIRO, 2005, p. 1.

18 Cf. BRAIT, 2008a e 2008b.

Drummond e Dostoiévski. A ideia aqui é analisar o livro *O amor natural* à luz de um suposto projeto drummondiano (a que, com Affonso Romano de Sant’Anna, todavia em outra dicção, resolvi chamar “projeto poético-pensante”). Para isso, recorro principalmente a certa seleção da crítica e da ensaística nacionais; e, lateralmente, ao pensamento de Martin Heidegger em *A origem da obra de arte*.

III

E por que o legado de Drummond não pode ser ignorado? Ninguém nega, que se saiba, a multiplicidade de temas, recursos, pontos de vista, estilos ou estratégias presentes na produção drummondiana, menos ainda sua importância fulcral em nossa já substanciosa história literária. Testemunho indelével disso é o número quase incontável de resenhas, ensaios, artigos, dissertações, teses e livros a que se tem dado à luz desde que foi publicado o celebérrimo “No meio do caminho” – dois anos mais tarde, em 1930, incluído no livro de estreia, *Alguma poesia*. Pudera: são, ao menos, 21 livros de poemas e 18 livros de prosa, entre contos, crônicas e ensaios, além de 9 traduções, que vão de Mauriac a Molière.

De uma Babel de resenhas, ensaios, artigos, dissertações, teses e livros sobre a poesia de Drummond, vi-me obrigada a selecionar alguns textos específicos, e a organizar sua leitura e, mais, sua participação neste trabalho. Assim surgiu o primeiro capítulo, “E a cada instante se criam novas categorias do eterno’ – brevíssimo panorama da produção poética drummondiana e de sua recepção crítica”. Nele, resenho textos panorâmicos acerca da produção poética do itabirano, cotejando-os entre si, para extrair disto a matéria do capítulo seguinte, “Cintilação da ordem no desencontro’ – a poesia de Carlos Drummond de Andrade: um projeto poético-pensante?”. É aí que exponho a possibilidade de se ler a produção poética de Drummond como um projeto. Assinalando uma coerência interna, que se constrói na “multifacetação”, convoco argumentos que façam

desse conjunto um todo, planejado em sua desordem. Por fim, entendendo a produção poética drummondiana como um projeto poético-pensante, vejo a “dobradinha” *O amor natural e Farewell* como sua “coroação”¹⁹ – por isso, vou procurar no primeiro as razões de minha suspeita, deixando o segundo, por ora, em suspenso. Digo isto porque o terceiro e último capítulo, “‘Isto nos deste, verso a verso, e só depois o soubemos claramente’ – por uma análise de *O amor natural*”, enfoca aspectos de *O amor natural* que, em uma primeira leitura, mereçam destaque. Penso agora, por exemplo, no título, nas ilustrações de Milton Dacosta; na recepção que o livro teve (já antes e, claro, depois de sua publicação); nas epígrafes escolhidas por Drummond; e, evidentemente, nos 40 poemas.

IV

Relendo o prefácio de Affonso Romano de Sant’Anna à primeira edição de *O amor natural*, intitulado “O erotismo nos deixa *gauche?*”, deparei-me com o incentivo de que precisava para justificar o desabuso do que aqui se afigura (e digo desabuso porque pode parecer desmedido de minha parte querer remexer o baú de um poeta ao que parece virado ao avesso como nenhum outro no Brasil, pela fina flor de nossa crítica e ensaística). Diz Sant’Anna:

Este [*O amor natural*] é um livro que perturbará alguns, decepcionará outros e em outros mais reafirmará a admiração por Drummond. (...) Para os cultores de Drummond, no entanto, *O amor natural* será a oportunidade para prolongar análises feitas em sua vasta bibliografia e adicionar novas leituras interpretativas num jogo de espelhos onde à fantasia do texto se somam as alucinações (objetivas?) dos críticos.²⁰

19 Conforme já alertado anteriormente, o uso que faço da palavra coroação, neste trabalho, não tem conotação valorativa; não se deseja pôr *O amor natural e Farewell* na condição de livros superiores ou melhores que os precedentes; deseja-se apenas chamar a atenção para sua singularidade.
20 SANT’ANNA, 1993, p. 7

É assim, então, que me ponho: disposta a prolongar, ludicamente, se for possível, as análises já dadas da bibliografia poética drummondiana, adicionando a elas a minha leitura interpretativa de *O amor natural* à luz do conjunto que vai de *Alguma poesia* a *Farewell*. Dito isto, confesso não saber como alojar este trabalho frente à questão suscitada por John Gledson: “[há uma tendência cada vez mais frequente de se] desistir da interpretação global da poesia [de Drummond], já tentada principalmente por Sant’Anna e Merquior, e [de se voltar] (...) ao estudo ‘parcial’”²¹. Não sei se me solidarizei, aqui, mais com o desejo impossível evidenciado nos muitas vezes mal falados projetos de Sant’Anna e Merquior (digo, projetos de se empreender uma leitura global da poesia drummondiana); ou se optei por correr o risco de ser malfadada em uma leitura tanto menos ambiciosa quanto mais segura, porque restrita a um *corpus* sumário. Temerosa, penso que a indecisão me pôs desde o início numa corda bamba estendida entre as duas pontas do abismo.

Por um lado, a intenção primeira (e suficientemente trabalhosa) sempre foi ler *O amor natural*; por outro, pareceu muito nítida a impossibilidade de ler o livro em pauta como – sem intenção de menosprezo – “apenas mais um” dos muitos livros de poemas de Drummond, suficiente em si mesmo. *O amor natural* é, sem sombra de dúvida, um livro, na falta de palavra melhor, especial: haja vista ter o poeta procedido ao longo de décadas sua feitura e, propositadamente, o destinado à publicação póstuma.

E, dentre os mil delírios críticos possíveis já vaticinados, o primeiro é tentar escapar de uma questão a que insistentemente os analistas e leitores do Drummond de *O amor natural* têm, ingenuamente, parece-me, se submetido:

Este [*O amor natural*] é um livro inquietante. Inquietante porque nos faz pensar os limites (quais?) entre a pornografia e o erotismo. Neste sentido, esses poemas remetem para fora da obra de Drummond e colocam em questão²² não apenas o poeta, mas o leitor, seus conceitos e preconceitos.

21 GLEDSON, 1981, p. 16.

22 SANT’ANNA, 1993, p. 8.

Pouco importa, penso, o que há de erótico ou de pornográfico em *O amor natural*. Corrigindo-me: não é que pouco importe, é que não importa mais que todas as outras coisas que lá estão, no livro. A temática do amor, do corpo, do gozo, do prazer está difusa, profusa, óbvia em toda a produção poética drummondiana – e é isso o que (mais) importa. Se não se pode pôr em segundo plano o erótico ou o pornográfico em *O amor natural* é porque não se pode pô-los em segundo plano em qualquer dos outros livros de poemas do autor. Nesse sentido, o evidenciamento da temática erótica ou pornográfica aí – bem como o evidenciamento da temática da morte em *Farewell* – vem tão-somente coroar o desenrolar de uma história que começa muito antes; vem jogar, quem sabe, a última cartada de Eros contra Tântalos, reatando (as) duas pontas da vida.

Sob este prisma, *O amor natural* não tem nada novo: não é nenhuma exceção do ponto de vista temático (ao menos do ponto de vista temático mais evidente); daí que analisar o livro exclusiva ou principalmente a partir da armadilha do erótico ou do pornográfico – ou mesmo a partir da armadilha do novo – é uma ingenuidade e, penso, um crime de lesa-livro²³.

Explico. Comentando *Claro enigma*, Vagner Camilo, em *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, sustenta a tese de que

(...) diante de uma conjuntura histórica marcada pela frustração da utopia revolucionária e de todo empenho participante, o sujeito lírico [de *Claro enigma*], que, segundo alguns intérpretes, acabaria por abandonar a “praça de convites”²⁴ para supostamente recolher-se ao isolamento de sua torre-de-marfim, estaria, na verdade, operando uma retirada estratégica (...).

A atitude [de abandonar a “praça de convites”], portanto, nada tem de meramente demissionária. É, antes, produto de uma percepção mais ampla e distanciada da História, que abarca além do “estreito rio presente”. (...) A essa conversão da História em Natureza associam-se outros aspectos decisivos para a devida compreensão do livro de 51 [*Claro enigma*]. São eles a concepção de tempo cíclico, a retomada do mito e o senso de fatalidade ou destino (...). Acrescente-se a essa herança (...) o *sentimento de culpa*²⁵.

Devo dizer que *O amor natural* também me soa uma “retirada estratégica”, entretanto decorrente de outros

motivos (aos quais seria mais justo nomear como motivos complementares, ao invés de intrinsecamente divergentes), diferentes dos apontados por Camilo para justificar sua tese em relação ao livro de 51. Não se trata (mais) de um sujeito lírico que opta por recolher-se ao isolamento na torre de marfim tendo em vista a conjuntura histórica desfavorável, ou o trágico reconhecimento da História como regida por atos recorrentes em uma cega destinação – na feliz expressão de Luiz Costa Lima. Trata-se de um sujeito lírico que sabe ser necessária uma retirada estratégica, uma vez que se avizinha o fim, a morte e com eles o abandono forçado de qualquer “praça de convites”.

A fim de reforçar esta hipótese, tomemos como certo por enquanto que a concepção de tempo cíclico, a retomada do mito e o senso de fatalidade ou destino reaparecem em *O amor natural*, tanto quanto apareceram, antes, em *Claro enigma*. Se este é o livro que marca o grande salto poético drummondiano, aquele talvez seja, realmente, seu ápice. E há uma razão, pelo menos, para sustentar como não totalmente disparatada a ideia: o salto poético drummondiano de *Claro enigma* para *O amor natural* fez-se na superação do sentimento de culpa²⁶ e do ar de gravidade com que, às vezes, se abordou o assunto no livro de 51.

Todavia, constatar a superação do sentimento de culpa em *O amor natural* não permite, por si só, prever uma trajetória de aperfeiçoamento, uma trajetória ascensional que vá dos primeiros rumo aos últimos livros. Mesmo que fosse indiscutível a superação do sentimento de culpa em *O amor natural*, a constatação disto não sustentaria a tese de uma trajetória contínua e não permitiria, ainda, sustentar a imagem de uma maturação paulatina e ininterrupta do escritor e de

23 A este respeito, pense-se, por exemplo, que já no terceiro poema de *Alguma poesia* lemos: “Lá embaixo / suspiram bocas machucadas. / Suspiram rezas? Suspiram manso, / de amor. /// E os corpos enrolados / ficam mais enrolados ainda / e a carne penetra na carne.” (ANDRADE, 1992, p. 6).

24 A expressão “praça de convites” foi inicialmente empregada por Drummond na antologia poética de 1962, para definir seus poemas de cunho mais abertamente social. Aqui, todavia, a expressão é usada metonimicamente, para referir-se a tudo o que na poesia drummondiana extrapola o ensimesmamento.

25 CAMILO, 2001, p. 19, grifo do autor.

26 Caso interesse um aprofundamento no tema, o sentimento de culpa como traço da poética drummondiana foi extensamente estudado em “Inquietudes na poesia de Drummond” (CANDIDO, 1995).

seu ofício. Constatar esta superação não tem aqui o propósito ingênuo de dar a *O amor natural* um status ao qual não faça jus. Se o livro póstumo aponta para um apogeu, é exatamente porque se *deslocou* e se *descolou* na e/ou da noção tradicional de tempo. Sua temporalidade é formada por vários passados e por vários presentes justapostos e entrecruzados. E quem dá a munção é o próprio poeta: “(...) meus livros são coleções de trabalhos esparsos, que foram se acumulando com o tempo e depois tomaram essa forma, após a seleção de textos”²⁷. Que dizer de um livro que foi decantado ao longo de mais de 30 anos?

Em outras palavras, o que faz da obra póstuma uma preciosidade é, como eu gostaria de fazer suspeitar, não sua camada mais superficial, evidente – a tematização do erótico, do pornográfico –, mas o fato de trazer inscrita em si a história descontínua de uma poética, de um pensamento artístico polifônico, ou seja, um pensamento enfeixado nos muitos desdobramentos estéticos que um poeta como Carlos Drummond de Andrade é capaz.

27 ANDRADE, 1980 (em entrevista a Cremilda Medina, para *O Estado de São Paulo*).

Drummond, do corpo ao *corpus*:

CAPÍTULO I

“E A CADA INSTANTE SE CRIAM NOVAS CATEGORIAS DO ETERNO”

BREVÍSSIMO PANORAMA DA PRODUÇÃO POÉTICA
DRUMMONDIANA E DE SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

Tudo é possível, só eu impossível.
(Carlos Drummond de Andrade)

I

Não se pode dizer que seja uma tarefa ingrata, mas panoramizar a obra de Carlos Drummond de Andrade e a sua recepção crítica pode tornar-se, se quisermos, um sisifismo. Daí que a opção pelo gesto panorâmico é também a opção por um *glissando*. E um *glissando*, como se sabe, tem sempre um quê de brincadeira. Na música, é o efeito de passar os dedos rapidamente por teclas ou cordas de instrumentos; no *jazz*, especificamente, é a ágil passagem pelas notas da escala nos instrumentos de sopro. Etimologicamente remete a escorregar, resvalar, deslizar – que é a ideia aqui. Escorregaremos pela produção poética drummondiana e por sua recepção crítica visando a pinçar traços aí destacados, que à frente permitam o desenvolvimento da ideia de que a produção poética drummondiana constitui-se no que se tem chamado “projeto poético-pensante”.

Embora corrente, é insuficientemente clara a noção de que seja fazer um panorama de qualquer coisa; não há critérios *a priori*. No entanto, são úteis, por exemplo, as antologias, que

podem ser consideradas uma dentre outras muitas espécies possíveis de panoramas. Lembremos que Drummond, ao completar 60 anos, em 1962, lançou sua *Antologia poética*, na qual “distribuiu os poemas em nove seções, designadas segundo o ‘ponto de partida’ ou a ‘matéria de poesia’ predominante em cada uma delas”²⁸. Temos assim uma chave: segundo o próprio poeta, os nove núcleos temáticos de sua poesia são: “1. *o indivíduo*: ‘um eu todo retorcido’; 2. *a terra natal*: ‘uma província: esta’; 3. *a família*: ‘a família que me dei’; 4. *amigos*: ‘cantar de amigos’; 5. *o choque social*: ‘na praça de convites’; 6. *o conhecimento amoroso*: ‘amar-amaro’; 7. *a própria poesia*: ‘poesia contemplada’; 8. *exercícios lúdicos*: ‘uma, duas argolinhas’; 9. *uma visão, ou tentativa de, da existência*: ‘tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo’²⁹.

No entanto, desde Platão, o poeta, mesmo morto, é sempre o maior suspeito. Por isso, para o panorama que se quer delinear a seguir, foram selecionados artigos, ensaios ou resenhas – textos, portanto, relativamente curtos – que tematizam, cada um à sua maneira, a produção poética drummondiana panoramicamente. A exceção é o texto de Mário de Andrade, que se debruça também sobre a poesia de Manuel Bandeira (em *Libertinagem*), Augusto Frederico Schmidt (em *Pássaro cego*) e Murilo Mendes (em *Poemas*). Resolvi trabalhar com artigos, ensaios ou resenhas especificamente porque exigem concisão, e a minha ideia era extrair os traços que, em poucas páginas, se pode apontar a respeito da poesia de Drummond. Todavia, ora e outra recorrerei a livros autorais que se dedicam à poética de Carlos Drummond de Andrade.

Na seleção dos textos ficou estabelecido um critério duvidoso: considerar apenas textos já publicados, deixando de fora, perigosamente, dissertações e teses que não tenham se tornado livro. E, embora o critério seja duvidoso, não é de todo desarrazoado: esse limite foi estabelecido dada a dificuldade de acesso a muitos desses trabalhos país a fora.

A resenha e os comentários que se fazem de cada um dos textos compõem uma pretensa revisão de fortuna crítica. Embora existam mil outros trabalhos que deveriam constar

28 ACHCAR, 2000, p. 13 e 14.

29 ACHCAR, 2000, p. 13 e 14.

aqui, por sua importância capital, não puderam ser deixados de lado devido à sua qualidade e/ou à sua representatividade em nossa tradição crítica e ensaística os enumerados abaixo (até porque tais textos estabeleceram diretrizes críticas e analíticas do que, a *posteriori*, se disse sobre a poesia de Drummond):

1. “A poesia de 1930”, de Mário de Andrade [em *Aspectos da literatura brasileira*] – 1930;
2. “Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade”, de Antônio Houaiss [em *Seis poetas e um problema*] – 1947;
3. “Rebelião e convenção I” e “Rebelião e convenção II”, de Sérgio Buarque de Holanda [em *O espírito e a letra II*] – 1951;
4. “Drummond, mestre de coisas”, de Haroldo de Campos [em *Metalinguagem & outras metas*] – 1962;
5. “Inquietudes na poesia de Drummond”, de Antonio Candido [em *Vários escritos*] – 1965;
6. “Tentativa de comentário para alguns temas de Carlos Drummond de Andrade”, de Paulo Rónai [em *Pois é*] – 1969;
7. “Silêncio e palavra em Carlos Drummond de Andrade”, de João Alexandre Barbosa [em *A metáfora crítica*] – 1971;
8. “Drummond e o mundo”, de José Miguel Wisnik [em *Poetas que pensaram o mundo*, organizado por Adauto Novaes] – 2005.

Um dos critérios adotados na seleção dos textos acima foi que fizessem parte de livros autorais. Há outros textos dos mesmos autores que não entraram na seleção. Fixei-me neste critério – os livros autorais – e achei que seria importante respeitá-lo. No entanto, há, mais uma vez, como é previsível, uma exceção à regra: “Drummond e o mundo”, de José Miguel

Wisnik; recentíssimo, impressionou-me deveras, ao iniciar este estudo, e achei por bem incluí-lo na seleção. Um segundo critério utilizado na seleção, menos arbitrário, foi acompanhar ao longo das décadas as transformações na recepção crítica da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Por isso foram incluídos textos produzidos na década de 30, nas décadas seguintes, até chegar aos 2000. Há, contudo, como se deve notar, uma lacuna entre os anos 80 e a atualidade (justa exceção ao texto de Wisnik), que será parcialmente suprimida no segundo e no terceiro capítulos deste trabalho, bem como nas sugestões bibliográficas das notas de rodapé³⁰.

Penso que foi importante, embora limitador, estabelecer um número restrito de analistas a compor o grupo dos textos a serem resenhados detidamente. O número é aleatório. Não há nenhuma pretensão de esgotamento. O caso é que, se eu não tivesse me submetido a essa restrição, certamente a revisão bibliográfica ficaria mais ampla e talvez menos injusta, mas sairia do rumo que lhe foi traçado. Além disso, em momento nenhum este trabalho promete debruçar-se amplamente sobre a recepção da poesia drummondiana – não é este seu mote. Quer apenas e tão-somente dar uma ideia de como se construiu a “imagem” do Drummond poeta que temos hoje, situar antes o próprio analista que o possível leitor, a fim de pavimentar o caminho que há de conduzir à sistematização do dito projeto poético-pensante.

Além dos textos já elencados, há outros trabalhos – livros autorais que se dedicam especificamente à poética de Carlos Drummond de Andrade – capitais para a formatação da pesquisa a que me propus. Muitas das ideias neles contidas foram incorporadas às minhas ideias, é claro, inclusive porque tecem diálogos cujas fontes primeiras ou primárias são, na maioria dos casos, de impossível rastreamento. Quando achei necessário citar ou parafrasear algum trecho, dada sua especificidade ou originalidade, vem explícita a indicação.

Uma última coisa que penso que deveria dizer sobre o assunto: este trabalho tem como ponto de partida um livro de

30 Há, ainda, duas outras razões talvez menores para a lacuna entre os anos 80 e 2000: a primeira, o fato de que o “núcleo rígido” da poesia de Drummond não ultrapassa a década de 70; a segunda, o fato de que o poeta faleceu em 1987, depois de quase uma década de oscilações de saúde, razão pela qual a afetividade em torno de seu nome poderia interferir nas análises críticas.

um autor canônico. Assim, na tentativa de manter coerência, procurei selecionar nomes e trabalhos canônicos de nossa crítica, de nossa historiografia e de nossa ensaística, tendo em vista o tempo todo o desejo de privilegiar a pluralidade de pontos de vista.

E como definir o que é ou não canônico em nossa crítica, nossa historiografia ou nossa ensaística? Mais que me guiar pela intuição e pela evidência, recorri ao texto de Heitor Ferraz Mello, “Biblioteca drummondiana”, incluído no dossiê da *Revista Cult*, de outubro de 2002 (edição comemorativa dos 100 anos de nascimento de Carlos Drummond de Andrade). O propósito do texto de Mello foi elencar uma bibliografia essencial para “os que quiserem compreender melhor a obra de Drummond”³¹. Dentre os principais livros, ensaios ou artigos citados por ele, o ensaio “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”, de Alfredo Bosi, e a fotobiografia organizada por Salvador Monteiro e Leonel Kaz, *Drummond – frente e verso*, embora imprescindíveis, não foram incluídos na seleção que fiz. A razão é simples: o ensaio de Bosi é específico sobre um poema – e a ideia foi selecionar textos mais panorâmicos; a fotobiografia exigiria um tratamento visual do qual este trabalho se exime³². Também Leticia Malard em *No vasto mundo de Drummond* elenca alguns dos principais trabalhos a respeito da poética drummondiana, bem como Sonia Brayner, em *Carlos Drummond de Andrade*. As sugestões bibliográficas de ambas foram, na medida do possível, acatadas. No mar de referências possíveis, fica registrada a minha dívida com pelo menos algumas dezenas de textos que não foram incluídos na seleção da fortuna crítica apresentada, mas que, todavia, foram essenciais ao que aqui se fez.

Ainda na mesma chave, e finalmente, devo dizer de meu débito com duas obras polêmicas: *O dossiê Drummond*, de Geneton Moraes Neto, e *Os sapatos de Orfeu*, de José Maria Cançado. Mencionei ambas explicita ou implicitamente, sempre que inferências biográficas se fizerem necessárias; isso porque se deve considerar que:

31 MELLO, 2002, p. 58.

32 Se houver interesse por uma análise de imagens constantes da fotobiografia organizada por Salvador Monteiro e Leonel Kaz, recomendo a consulta a *A angústia da ação: poesia e política em Drummond* (SAID, 2005).

(...) [A poética de Carlos Drummond de Andrade] é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa em verso de experiências pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. Apesar de ser hoje ponto pacífico nos estudos literários que Memória, História e Ficção não se confundem, antes se completam, a dicção poética dessas experiências é uma transparência do mundo interior do poeta, retroprojetando na tela fatos de sua história individual.³³

Assim, justifico o meu método de revisão crítica – cronológico, ligeiro, panorâmico e, em certos momentos, “biografesco” – e, mais, a leitura de *O amor natural* sob a sombra, ou a luz, da produção poética precedente e da respectiva recepção crítica (na qual está inscrita a história da literatura brasileira e em especial a do século XX): tudo em Drummond parece querer construir uma grande narrativa, cujo personagem principal seria, salvo juízo mais sensato, o tempo, a passagem – a fricção, a fixação, a ficção, a fetichização – do tempo.

II

Ler hoje, mais de quinze anos depois de sua primeira publicação, o todo dos 40 poemas enfeixados em *O amor natural* exige que não sejamos ingênuos o suficiente para não perceber que:

A História não concebe séries isoladas: uma série, enquanto tal, é estática, a alternância dos elementos nela pode ser somente uma articulação sistemática ou simplesmente uma disposição mecânica das séries, mas de modo algum um processo histórico; só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série [*O amor natural*, por exemplo] com outras [os demais livros e as séries outras com que interagem] cria a abordagem histórica. É preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na História.³⁴

33 MALARD, 2005, p. 11.

34 BAKHTIN, 1988, p. 26 e 27.

e que

(...) a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e “dizer alguma coisa” se aquele que hoje a contempla³⁵ houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento.

Tendo em mente os alertas dados por Bakhtin e por Jauss, parece impossível pensar o livro póstumo “ele-mesmo”. E a pergunta que, suspeito, irá trazer a produção poética drummondiana de seu isolamento no passado é: como os poemas de *O amor natural* articulam-se à produção drummondiana precedente? O que “dizem” quando pensados interativamente e sob o mútuo condicionamento dos poemas que os antecedem e os sucedem? De outro modo: como pensar a publicação de tais poemas diante do legado literário, crítico e historiográfico engendrado a partir da produção *de e sobre* Carlos Drummond de Andrade?

As perguntas são pertinentes. A mim, pelo menos, não soa suficientemente satisfatória a rotulação de Carlos Drummond de Andrade como um *poeta-gauche*; e nem, conseqüentemente, a leitura que se faz de sua obra à luz da *gaucherie*, do *gauchisme*. Muito ao contrário. O *gauche* seria uma parcela tão diminuta quanto outras, dentre as muitas que se articulam no conjunto da produção em pauta. Embora indo na contracorrente da crítica mais propalada, me parece que se há alguém que exorcizou o *gauche* de/em seu trabalho literário – para ficar apenas na obra e desconsiderar o “sujeito-homem” – este alguém é Drummond.

Considerando *gauche*, do francês, “esquerdo; desajeitado; constrangido; malfeito”; *gaucherie*, “falta de jeito, inabilidade”; e *gauchisme*, “esquerdismo”, vê-se logo impossível sustentar a tese de que a produção poética drummondiana está inapelavelmente atrelada a uma noção que aparece de modo, cá e acolá, bastante localizado. Apesar de ter consciência da significação específica que o adjetivo *gauche* ganhou quando em referência a Carlos Drummond de Andrade, tendo a crer

35 JAUSS, 1994, p. 40.

que, na falta de definição apropriada, ou de exercício crítico mais aprofundado, a expressão passou a ser usada sem critério ou com pouco cuidado a fim de encobrir uma lacuna analítica.

Comentando o “Poema da purificação”, último de *Alguma poesia*, e, a partir dele, a (im)propriedade da rotulação “*gauche*”, Malard afirma que:

(...) o anjo bom mata o anjo mau depois de muitos combates, e um outro anjo aparece para cuidar dos ferimentos do primeiro, precedido de uma luz que veio para iluminar a Terra. A dualidade bem *versus* mal aí se desfaz com a vitória do bem. O mensageiro das sombras é substituído pelo mensageiro da luz. Essa ideia voltará no poema que fecha o livro *Boitempo & A falta que ama*, onde os anjos da claridade e os da escuridão se confraternizam ecumenicamente. Manifestam o desejo do poeta de superar suas contradições, talvez de apagar a inscrição *gauche* de seu corpo, exterminando-se o mensageiro responsável por ela. **Entendo ser essa a tônica do fazer poético drummondiano: a tentativa de desconstruir o “gauchismo”, sua superação, sua sublimação.**³⁶

Talvez, a pluralidade semântica da adjetivação *gauche* deva remeter ao polimorfismo das manifestações estéticas do “sentimento de culpa” – que parece superado em *O amor natural* e mesmo antes. Não é justo, porém, que o sentido original da palavra a tal ponto seja distendido, sob risco de esgarçamento.

Mas vamos por partes. O “Drummond-sênior”, como gosto de pensar a produção pós-*Lição de coisas*, já vencera a maior parte do caminho rumo à solução do conflito entre o eu e o mundo, que em *O amor natural* e em *Farewell* estamos supondo resolvido. Recuando no tempo, somos obrigados a perceber que cada grande fase poética de Carlos Drummond de Andrade foi anunciada por um livro ou um grupo de poemas que deu a ver o desejo de superação, de solução do embate de forças entre o eu e o mundo; as artimanhas utilizadas para reconhecer, para diagnosticar e para lidar com o conflito foram muitas, daí a “multifacetação”, mas em todas elas a evidência de que alimentar, maximizar o conflito nunca foi a trajetória pretendida. Não há sempre, nem em todas as

36 MALARD, 2005, p. 31 e 32, grifos meus.

fases ou faces, falta de jeito, constrangimento, esquerdismo, incompetência, inabilidade. Ao contrário. Se há, é em resposta à demanda de um “momento lírico” (que, entre outras coisas, quer dizer também um momento histórico). Mesmo nos poemas em que este *gauchisme*-resposta se faz pleno, o que há é um sujeito que se mostra angustiado, inseguro, pois, tendo por projeto dialogar com a tradição lírica ocidental (vejam-se, a respeito, as inúmeras relações intertextuais que os poemas drummondianos estabelecem com o nosso cânone literário, *lato sensu*)³⁷, constrói uma trajetória de superação de si mesmo, de inserção no mundo estético e, assim, político – um sujeito, portanto, social, sociável, suscetível às agruras da criação de si mesmo (enquanto sujeito lírico), e não um sujeito apartado, amaldiçoado, “condenado”, sem outra opção que não seja “ser *gauche* na vida”.

Como se verá à frente, na busca por superar a si mesmo (incluídas aí as próprias habilidades, limitações e potencialidades intelectuais e artísticas) e por inserir-se no mundo estético e político, Drummond caminhou rumo a uma espécie de “ascensão”, em que o objetivo não foi o domínio ou o cultivo de formas poéticas “mais elaboradas”. A suposta ascensão estaria em criar e manter uma ampla possibilidade de escolhas, a partir de um leque de estilos e dicções exaustivamente experimentados; pensando assim, a dita ascensão não tem que ver com caminhar em direção a um maior formalismo. Tem que ver com tornar possível a si justapor e entrecruzar passados e presentes, tem que ver com engendrar conexões e multiplicidades, sem submeter-se a relações diretas de causalidade. A exposição mais madura deste virtuosismo multiforme se deu, e espero mostrar isto com este trabalho, em *O amor natural*. E reitero: esta vontade de manter abertas as portas do diálogo e da interação não poderia provir de um sujeito lírico cujo projeto fosse “ser *gauche* na vida” – mesmo que este sujeito viesse pensando, ao longo de anos, uma retirada estratégica.

Pensemos de outro modo, agora. Em alguma medida, em algum momento, todos somos *gauches* na vida. Por

37 A fim de ampliar este aspecto, recomendo a leitura integral de *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos* (GLEDSON, 2003).

isso é sintomático que a expressão utilizada para definir o nosso senso de inadequação às demandas do mundo seja, para nós, uma expressão estrangeira – ela também *gauche* –, mas que tenha uso, já na língua original, bastante largo, suficiente ao menos para abarcar as nossas diferentes formas de inconveniência, impropriedade, incompatibilidade. E aí possivelmente está uma explicação para o grande sucesso que a primeira estrofe do primeiro poema do primeiro livro de Drummond fez – donde a vocação do itabirano para “maior poeta público brasileiro”, no dizer de Otto Maria Carpeaux. Na primeira tentativa, Drummond conseguiu condensar o sentimento, a certeza para a qual até então faltava nome; e deu-lhe, também, um nome *gauche*, ampliando as esferas de identificação, reconhecimento: a maior evidência de que uma sensibilidade que capta de modo tão preciso o sentimento, a certeza coletiva não é uma sensibilidade desarticulada do mundo tangível, não é uma sensibilidade desabonada, banida. O avesso do avesso, o golpe de mestre, a grande ironia: ao reconhecer-se e nomear-se *gauche*, o poeta identifica-se (e faz a palavra estranha a nosso vocabulário identificar-se) – a partir de uma interação como o mundo, com a coletividade – e torna viável a identificação de si mesmo (e da palavra) com o outro, também *gauche* (o que, por conseguinte, lhe redimiria de fazer da *gaucherie*, do *gauchisme* uma bandeira).

Mas não precisaríamos ter ido tão longe. O poema “Explicação” – que, na opinião de Mário de Andrade, deveria ter sido o poema de abertura de *Alguma poesia*, uma vez que condensaria, melhor que “Poema de sete faces”, os traços principais da poética drummondiana³⁸ – supera já uma noção acachapante de poeta-*gauche*:

38 Ver, a respeito, as cartas de Mário de Andrade destinadas a Carlos Drummond de Andrade, antecedentes à publicação de *Alguma poesia* (ANDRADE, 2002).

Meu verso é minha consolação.
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,
mas não é para o público, é para mim mesmo esta cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre, sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.

Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma senssi-bi-li-da-de.
E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixasse da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?³⁹

39 ANDRADE, 2002, p. 36 e 37 (em *Alguma poesia*).

Encarando “Explicação” como representativo da vertente metalinguística, é forçoso reconhecer que, ao lado de “Poema de sete faces”, deu o tom do livro de 1930 e que adubou a recepção crítica que tiveram os primeiros livros de Drummond. Todos os traços apontados (e maximizados) pela crítica fundadora – especialmente a de Mário de Andrade, que serviu, como veremos, de norte para as leituras seguintes – estão em consonância maior com “Explicação” que com “Poema de sete faces”, embora a maioria dos textos revele que esta opção não é consciente.

Há consenso em dizer que a vertente metalinguística é constituinte da poética drummondiana. Poemas que tematizassem o “fazer poético” abundaram, desde *Alguma poesia* – a começar pelo arquifamoso “Poema de sete faces”, de onde se retirou, a princípio, a noção de *gauche* visando a estendê-la a outros poemas, outros livros. E um avultamento tão evidente do uso da linguagem poética para descrever ou problematizar a própria linguagem poética sinaliza uma preocupação ególatra, sim, mas também e talvez principalmente uma preocupação com o papel social que, na condição de “antena da raça”, o poeta deveria exercer.

Este suposto confronto, diagnosticado em 1930 por Mário de Andrade, é que seria a grande força, a mola-propulsora da poesia de Carlos Drummond de Andrade. A tal ponto a crítica “levou a sério” esta tese que quando Drummond deu mostras de haver superado as dicotomias mais evidentes de sua poética viveu uma espécie de “inferno astral” crítico – que “coincidiu” com a consolidação da poesia concreta. Disse-se que já havia vivido seu apogeu como poeta, que já não era mais o mesmo; claro que não era. Parece-me que o Drummond da fusão ou convivência de contrários, o Drummond à Mário de Andrade (e seu projeto de reinvenção do Brasil, à Macunaíma) é apenas, e tão-somente, *um* Drummond – nem o primeiro, nem o melhor, nem o último.

Por falar em Mário de Andrade, é com ele que começamos nosso *tour* pela fortuna crítica da poesia drummondiana.



Em “A poesia de 1930”, Mário afirmou, de largada, categórico:

O ano de 1930 fica certamente assinalado na poesia brasileira pelo aparecimento de quatro livros: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas*, de Murilo Mendes. Todos são poetas feitos, e embora dois deles só apareçam agora com seus primeiros volumes, desde muito que podiam ser poetas de livro. Mas quiseram escapar dos desastres quase sempre fatais da juventude. Se fizeram e fazem versos não é mais porque sejam moços, mas porque são poetas.⁴⁰

É esse o vaticínio que Mário fez para o amigo Carlos: poeta. E ser poeta, para Mário, era resistir à varredura do tempo. Por isso, antevendo que a poesia de Drummond permaneceria⁴¹, Mário o contrapõe aos outros três – dois deles poetas então já conhecidos – para dizer, através de exemplos, que era “o mais rico em ritmo destes quatro”.

No entanto, para nós aqui, mais que ressaltar as sutilezas intuitivas e analíticas de Mário de Andrade, interessa sistematizar os traços que arregimentou para delinear um perfil do livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, no qual, uns tantos creem, já está anunciado, desde o “Poema de sete faces”, o projeto poético drummondiano⁴².

40 ANDRADE, 1974, p. 27.

41 Embora o próprio Drummond duvidasse, modesto e matreiro, já velho e mais que consagrado, de sua permanência *post mortem*: “Eu serei esquecido quinze dias depois da minha morte. Ninguém vai se lembrar de mim, não. O Rio é uma cidade cruel, uma cidade de badalação. Morto não badala, não dá entrevista, não canta, não dança na televisão, não diz palavrão. Um sujeito morto já não interessa. Quinze dias depois de eu estar morto, ninguém se lembrará de mim”, segundo Otto Lara Resende, em MORAES NETO, 1994, p. 63.

42 Ver, a este respeito, por exemplo, “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond” (COSTA, 1995, p. 307 a 318).

São, segundo Mário, traços do primeiro livro de poemas de Drummond: “um individualismo exacerbado”; um “indivíduo excessivamente tímido”; uma rítmica “inaferrável, disfarçadora”; “uma riqueza de ritmos muito grande, mas, psicologicamente, quase desnorteante”; um “compromisso claro entre o verso livre e a metrificação”. E o crítico-amigo vai além, lendo os traços formais que detecta tendo em mente o sujeito-poeta com quem já compartilhara certa vivência e com quem trocara tantas correspondências: “o emprego da metrificação provém, nele, de uma vontade íntima de se aniquilar, de se esconder, de reagir por meio de movimentos ostensivamente cancioneiros e aparentemente alegres e cômicos (...) contra a sua inenarrável incapacidade de viver”; e conclui, com o mesmo misto de gentileza elogiosa e puxão-de-orelha dissimulado com que recheou a maior parte de suas lições de amigo destinadas, em carta, ao então jovem poeta mineiro:

Para ele se acomodar, carecia que não tivesse nem a sensibilidade nem a inteligência que possui. (...) Mas Carlos Drummond de Andrade, timidíssimo, é, ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensibilíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita. (...) Poesia feita de explosões sucessivas. (...) A sensibilidade, o golpe de inteligência, as quedas de timidez se interseccionam aos pinchos.

De Mário de Andrade, leitor de Drummond na década de 30, nos fica, então: a poesia drummondiana se faz de explosões sucessivas, pois aspectos fortes se contrariam com ferocidade. Noutras palavras, sua poesia fomenta-se a partir de dicotomias (não necessariamente estéticas); distingue-se da de outros contemporâneos pela riqueza rítmica, pela preocupação formal, que serve não apenas à arte, mas, antes, à “sua inenarrável incapacidade de viver”.

IV

Todavia não é apenas Mário quem aponta na poética do amigo Carlos o entrelaçamento do estilo ao sujeito ou vice-versa. Diz também Antônio Houaiss: “No poeta (...), o indivíduo, por instantes, opõe-se à sociedade – consciente ou inconscientemente – e, com os mesmos processos da língua social – também consciente ou inconscientemente – cria os seus valores individuais, sua língua-indivíduo: estilo”⁴³. Assim, evidencia-se uma quase unanimidade entre as abordagens críticas até pelo menos a década de 60: a necessidade de ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade à luz de sua pessoa, de sua “função social [e, portanto, de sua figura pública] de poeta”⁴⁴.

Embora o próprio poeta tivesse consciência da irregularidade do valor estético de sua poesia, a crítica em geral lhe foi generosa, pelo menos até à década de 60, quando o novo paradigma instaurado pela poesia concreta e por seus poetas-teóricos exigiu uma drástica reformulação dos critérios de análise e julgamento⁴⁵. Exemplo disso, digo, da generosidade da crítica, é o texto “Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade”. Nele, Antônio Houaiss afirma:

43 HOUAISS, 1960, p. 49.

44 Silviano Santiago, por exemplo, assinala que “Drummond quis dizer ali [em sua última entrevista, a Geneton Moraes Neto, poucos dias antes de morrer] que há duas coisas: uma é o poeta como produtor de poesia (...). [Outra,] uma espécie de poeta com uma função social dentro da sociedade – sobretudo uma sociedade de espetáculo como a nossa”, apud MORAES NETO, 1994, p. 132 e 133. Antes dele, Otto Maria Carpeaux já dissera que Carlos Drummond de Andrade “era o primeiro grande ‘poeta público’ do Brasil”, apud HOLANDA, 1996, p. 501.

45 Haroldo de Campos, por exemplo, comentando *Lição de coisas* (1962) elogiosamente, vê como imperativa, todavia, uma ressalva: “Não que em *Lição de coisas* tudo conte. Várias coisas não contam e podem ser descartadas: certa poesia comemorativa e/ou memorial (inclusive uma esporádica recaída no soneto); certos poemas ‘padrescos’ que se salvam pelo fio fino do humor; alguma insistência no ‘discurso maior’. Mas o que conta, além de numeroso, é, principalmente, fundamental.” (CAMPOS, 1992, p. 55).

(...) o poeta Carlos Drummond de Andrade se coloca na posição mental generalizada a partir dos simbolistas: a proscricção, não apenas como deliberação, mas como necessidade axiológica, dos clichês, do vocabulário convencionalmente próprio. Mas, além dessa atitude, há nele aquela outra, que principia com os modernistas, generalizadamente: a inclusão de um vocabulário universal e personalíssimo, sem limitações musicais, rítmicas, conceptuais, sociais, eufêmicas...⁴⁶

Como se vê, nos anos 40, era motivo de comemoração que o poeta rompesse com os “dogmas poéticos” vigentes pré-abalo modernista (e mesmo pós), e que o fizesse de modo radical⁴⁷. Na sequência, consciencioso, Houaiss destaca que “a teoria da palavra do poeta principia em forma negativa, demolidora, [já] no *Alguma poesia*”⁴⁸ e que é “essa atitude demolidora que o leva às afirmações combativas [de humor e ironia, negativismo às avessas] (...) de quem aceita a derrota no social, pois só lhe interessa a vitória no individual”⁴⁹. (Mais uma vez, note-se, emerge a necessidade de se ler Drummond a partir de sua *persona* pública: individualista, recatado, solitário, tímido, embora vez e outra irônico, galhofeiro, cáustico.)

À frente, o crítico assinala a gestação de um novo poeta a partir de *Sentimento do mundo* (1940), poeta esse dado à luz em *José*⁵⁰ (1942): poeta da “incomunicabilidade da poesia”, do “hermetismo que a crítica tenta devassar”, da “renovação eterna da palavra”. E, para Houaiss, a possível teorização de Drummond acerca de sua poesia naquele momento estaria dada em “O lutador”, tal como em fase anterior estivera dada em “Poema de sete faces”.

Por fim, encerrando o artigo escrito ainda em 1947, Antônio Houaiss enfatiza a existência de três traços distintivos da poética de Carlos Drummond de Andrade – que à frente

46 HOUAISS, 1960, p. 50.

47 Sérgio Buarque de Holanda diz, em aparente louvação, que “nos antípodas desse ideal [do poético como sinônimo de bonito, de linguagem e temática estereotipadas – tal como defenderam Domingos Carvalho da Silva e amigos, mesmo pós-abalo modernista] é que vamos encontrar a poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade”, HOLANDA, 1996, p. 505.

48 HOUAISS, 1960, p. 51.

49 HOUAISS, 1960, p. 52.

50 Também pensa assim José Guilherme Merquior que, em *Verso universo em Drummond*, divide a lírica de Drummond em quatro fases distintas, inaugurando-se a segunda fase, na opinião do crítico, com *José*; a terceira, com *Claro enigma*; a quarta, com *Lição de coisas*. Cf. MERQUIOR, 1976.

seriam assinalados também por outros críticos, entre eles Emanuel de Moraes, em *Drummond rima Itabira mundo*⁵¹ : o trabalho inusitado, criativo, com o vocabulário da língua, jogando com o eruditismo e com o coloquialismo; a repetição de finalidade expressiva; as associações lúdicas humoradas e/ou irônicas, muitas vezes deslocadas, antitéticas.

De Antônio Houaiss, leitor de Drummond na década de 40, nos fica: o poeta mineiro, coerentemente com seu tempo, proscreeve clichês e vocabulário convencionalmente próprios à poesia, para prescrever, em seu lugar, um vocabulário universal e personalíssimo; esta inovação passaria pelo trabalho inusitado com o léxico, pelas repetições expressivas esteticamente (acentuando o caráter dramático de muitos de seus poemas) e pelas associações e aproximações inesperadas. O crítico já vê duas fases: uma anterior e outra posterior a José (1942), “fazendo a cama” para a leitura de Sérgio Buarque de Holanda e posteriores.

V

Se ambos, Mário de Andrade e Antônio Houaiss, destacam na obra do amigo Carlos a inovação no plano formal (compromisso com a metrificação e o verso livre; ritmo inovador; estilo pessoal construído a partir de uma relação lúdica com as tensões entre o vocabulário e as temáticas; etc.) – inovação mesmo em relação aos modernistas seus contemporâneos – ambos, da mesma forma, são unânimes em detectar, no primeiro Drummond, um abismo aparentemente intransponível entre o poeta de dicção pública e o sujeito tímido, mordaz. Todavia Houaiss já pressentia, parece, que o investimento na resolução desse conflito renderia ao poeta sua fase ou face mais incensada pela crítica: a de *A rosa do povo* (1945) a *Claro enigma* (1951).

51 Cf. MORAES, 1972

O desejo, no Drummond maduro, de superação dos contrários apontados pela crítica precedente vai valer elogios rasgados de Sérgio Buarque de Holanda:

(...) como quer que seja, o falsete lírico (...) requer do autor uma atitude e uma visão bastante prevenidas em face das coisas, das criaturas, de si mesmo. É, em suma, um processo que serve para dar freio às expansões muito íntimas e vivazes, e que, em momentos agudos, chega a converter o puro lirismo em seu antípoda, o humorismo puro.

Contudo, uma sábia dosagem que permita equilibrarem esses termos antagônicos nunca é mortal para a poesia verdadeira, tanto é certo que esta costuma definir na pureza e na soidade, e que, por outro lado, só pode ganhar em altitude quando na vizinhança de seus inimigos mais íntimos. A boa poesia não se mantém por longo tempo em estado simples. E, entre nós, o mestre consumado na arte de misturar os contrários é um poeta: Carlos Drummond de Andrade⁵².

Vale notar a insistência: Drummond, mais uma vez, é apontado como “mestre consumado na arte de misturar os contrários”. E se quer esclarecer o porquê, em “Rebelião e convenção I”, texto de 1952, imediatamente após o terremoto provocado por *Claro enigma*:

(...) [Otto Maria Carpeaux disse certa vez que Carlos Drummond de Andrade] era o primeiro grande “poeta público” do Brasil, o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa.

(...) No entanto, quando a “moderníssima corrente” a que aludiu o crítico não nos parece sequer moderna, quando aqueles mesmos (...) não respondem mais aos apelos do “fato exterior” (...), o menos que delas se poderá dizer é que são de uma flagrante inatualidade. Vista da distância em que nos achamos, aquela poesia “pública” parece nascida de uma compulsão momentânea e efêmera. (...)

Tanto isto é exato que o poeta entre nós do “sentimento do mundo”, nosso maior “poeta público”, tendo sofrido a mesma compulsão ou participado do mesmo equívoco, acabou seguindo por conta própria (...) uma trajetória em tudo semelhante à deles. (...)

52 HOLANDA, 1996, p. 465.

Há de iludir-se, porém, quem veja nesse aparente desapego ao “acontecimento” o reverso necessário de alguma noção transcendental da poesia: poesia entendida como essência inefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes e finitas. (...)

O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contenciosa terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação constante do mundo finito e das coisas do tempo ⁵³.

Afirmar Sérgio Buarque de Holanda que o exercício da poesia militante e contenciosa teria servido à purificação da expressão poética é dar, por vias tortas, respaldo à leitura do todo da produção poética drummondiana como um projeto. O exercício da poesia militante e contenciosa teria funcionado, subentende-se, como uma etapa, um degrau necessário para o acesso à poesia de maior “limpidez” – e mesmo esta, se “límpida”, antitética, pois poesia de “preocupação retórica”, (todavia) mais rica em “substância emotiva”. Partindo-se de um raciocínio suspeito, pode-se quase depreender do texto de Holanda uma vontade de enxergar *Claro enigma* não como uma ruptura, mas como uma “passagem de nível”.

Esta possível tese – a da não-ruptura, antes da continuidade – teria o mérito de haver renunciado com espantosa antecedência o trabalho de Wagner Camilo, de quase meio século depois. Em *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, Camilo afirma que a guinada classicizante de *Claro enigma* estava “prenunciada pela magra antologia de 1948, intitulada *Novos poemas*”⁵⁴, pois defende que “o livro de 48 parece querer encenar o movimento de passagem entre uma poética e outra, bem como as razões que a motivaram”⁵⁵.

Facilmente defensável hoje ainda a maior parte da argumentação de Holanda, somos forçados a considerar, todavia, que o exercício da poesia engajada não foi apenas “chave de acesso” (tanto é que, mais à frente, ainda no mesmo texto, o próprio Holanda reconheceu que, em Drummond,

53 HOLANDA, 1996, p. 501 e 502.

54 CAMILO, 2001, p. 17.

55 CAMILO, 2001, p. 20.

“o prosaico não é negação, é antes condição de ‘poético’”⁵⁶), assim como o exercício da poesia não-engajada nunca foi mero exercício narcíseo.

Quando todos (a começar, como vimos, por Mário de Andrade e Antônio Houaiss) se comprazem tranquilos, seguros, na rebelião modernista contra as formas engessadas da poesia mais tradicional herdeira do sistema beletrista, Drummond passa a perna na crítica, e instaura um novo legado. E, enquanto esse novo legado não fosse suficientemente digerido, convinha que os mais lúcidos amainassem, amortecessem o choque, e repetissem à sua maneira o diagnóstico de Manuel Bandeira, em *Apresentação da poesia brasileira*: “é esse feliz enlace de tendências à primeira vista contrastantes como um jogo automático de alavancas de estabilização”⁵⁷.

Talvez, no afã de se criarem rotas para a nova poesia drummondiana então nascente, se traçaram mapas úteis, contudo em escala imperfeita. Oscila-se entre dizer que a) Drummond conjuga habilmente contrários; e que b) ao mesmo tempo, abandona, conscientemente, o humanismo das primeiras obras, diluído “numa ‘ingaia ciência’ de madureza”⁵⁸. Dito de outro jeito: ora se afirma que Drummond em sua fase social lapidou os dotes de poeta para a fase seguinte, mais formal, seguindo uma espécie de projeto de ascensão – nunca claramente explicitado –, delineado a partir das demandas do tempo; ora se afirma que a “essência” da poesia drummondiana enraíza-se em “um estranho travo ancestral, vindo do fundo dos séculos (...), revogando ou sublimando a atração constante das coisas do tempo”⁵⁹.

De Sérgio Buarque de Holanda, leitor de Drummond na década de 50, nos fica: se, na poesia de Drummond, a fase dita social lapidou dotes estéticos para a fase dita absenteísta, a superação da poesia militante não aboliu, contudo, a preocupação com as coisas do mundo finito e do tempo presente – donde se extrai já uma dificuldade da crítica em organizar a produção do poeta sob um único rótulo ou mesmo sob rótulos dicotômicos, antitéticos.

56 HOLANDA, 1996, p. 502.

57 BANDEIRA, 1958, p. 1110.

58 HOLANDA, 1996, p. 507.

59 HOLANDA, 1996, p. 509.

VI

Consoante ao diagnóstico de Antonio Candido, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, texto pouco mais tardio, é o de Haroldo de Campos. Também ele vê em *Lição de coisas* um reencontro do poeta com “as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22”⁶⁰. Porém, essa retomada, para o crítico, não seria casual e nem, tampouco, catapultada por acontecimentos de ordem meramente pessoal, individual ou subjetiva, como talvez esteja implícito no texto de Antonio Candido. Essa retomada, antes de qualquer coisa, seria ponto-chave em um projeto estético drummondiano (aí sim, dentre outras coisas, um projeto entrelaçado à história particular – e a noção de projeto, aqui, tomada, com Haroldo de Campos, de empréstimo a Décio Pignatari): reencontrar as matrizes de sua poesia, visando a retrazar – retomando-o – “o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassicante de *Claro enigma* (1951)”⁶¹.

Agora é que posso cavar mais funda uma diferença: se Haroldo de Campos viu em *Claro enigma* uma interrupção do projeto drummondiano, Antonio Candido viu, antes, ali, uma etapa formativa tão importante quanto outras. E, sobre este assunto, devo arriscar dizer que não teríamos tido *Lição de coisas* sem a “guinada” de *Claro enigma*, em contraponto à de *A rosa do povo* (e não teríamos tido *Boitempo* sem *Lição de coisas*, provavelmente; e nem *Corpo* sem *Boitempo*). A munição vem do próprio Haroldo de Campos: “Drummond é antes de mais nada um *maker*, um ‘inventor’ (nele ‘tudo é palavra’, já observou Décio Pignatari), e, por isso mesmo, há nele essa capacidade rara de transferir mesmo as efemérides mais íntimas para o horizonte do fazer, de celebrá-las (...) em

60 CAMPOS, 1992, p. 51.

61 CAMPOS, 1992, p. 51.

criação (...), que deve ser, aliás, em poetas como ele, o secreto exercício para a perene juventude do espírito”⁶².

Na condição em que se pôs – de *maker*, de inventor e, mais, de poeta de perene juventude de espírito –, o poeta não quis, nunca, fazer de sua obra-em-progresso um conjunto previsível, menos ainda linear, homogêneo. Para um inventor “profissional” não há, não pode haver, invenções mais ou menos nobres. Todas são, devem ser tratadas “profissionalmente”, e não com o amadorismo de quem quer tão-só projetar-se, reproduzir-se em forma de obra: há que se estar preparado para o maior número possível de possibilidades, e mesmo de impossibilidades.

No momento, as ressalvas a “Drummond, mestre de coisas” ficam suspensas. O texto é suficientemente lúcido, e é dos primeiros a enxergar na multifacetação drummondiana uma coerência não-ingênua, não simplesmente antitética. A lucidez a que me refiro se mostra, por exemplo, quando o poeta-crítico reconhece em Drummond a valentia que faltou a muitos contemporâneos: “[em *Lição de coisas*] CDA atira mais uma vez para diante o marco limiário de sua poesia e, com ele, o da poesia brasileira”⁶³; e quando diz que:

(...) neste livro dos sessenta anos [*Lição de coisas*], o poeta reassume sua constante dialética, mais autêntica (**o seu “Projeto” como formulou Décio Pignatari**), fazendo, concomitantemente, poesia de reflexão crítica e poesia de participação, ou, como nos agradaria dizer, *poesia-poesia e poesia-para*. Os acontecimentos voltaram a “ofendê-lo” (é o que se lê na introdução do livro) e, sob o impacto deles, dissolveu-se feito uma bruma o *ennui* absenteísta de *Claro enigma*. A reabertura à “matéria do presente”, aos novos conteúdos do presente problemático e contundente, significou mais uma vez, neste poeta paradigmático, a insatisfação com o repertório formal fixado pela tradição e, pois, uma reabertura recíproca às novas formas provocadas por esse presente. Nisto sua poesia é isomórfica ao seu sentimento do mundo⁶⁴.

Se se pode fazer uma ressalva, agora, ao texto de Haroldo de Campos, é o fato de, tendo compreendido a importância

62 CAMPOS, 1992, p. 49 e 50

63 CAMPOS, 1992, p. 52.

64 CAMPOS, 1992, p. 53 e 54, grifos do autor em itálico, grifos meus em negrito.

da etapa “formativa” de *Claro enigma* (“esta pausa – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como uma tomada de impulso – premeditada ou não, pouco importa – para um novo arranque qualitativo”⁶⁵), não havê-la também identificado em “certa poesia comemorativa e/ou memorial (...); certos poemas ‘padrescos’ que se salvam pelo fio fino do humor; alguma insistência no ‘discurso maior’”⁶⁶.

De Haroldo de Campos, leitor de Drummond na década de 60, nos fica, então: a lucidez de haver estendido as primeiras notas de Sérgio Buarque de Holanda – reivindicando para Drummond, explicitamente, o rótulo de “dialético”, em vez do de “antitético” – e a impressionante precisão de haver captado o todo da produção poética drummondiana, até então, como uma obra-em-progresso.

VII

Destoando um pouco de Mário de Andrade e Antônio Houaiss, e tingindo com cores mais vivas o que Sérgio Buarque de Holanda apenas esboçara, Candido se vê, em 1965, diante da possibilidade de contrapor abertamente ao menos duas posturas do sujeito lírico drummondiano – das quais nenhuma se acomete contra “uma época esvaziada de conteúdo”, como afirmaria Paulo Rónai, à frente.

Delineando a que seria a primeira postura, Candido diz, pensando nos dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade: que é construída em torno de um certo reconhecimento do fato de que “o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados [naqueles dois livros] como se o poeta se limitasse a *registrar-los*”, embora “da maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo”⁶⁷ (ou seja, o

65 CAMPOS, 1992, p. 52.

66 CAMPOS, 1992, p. 55.

67 CANDIDO, 1995, p. 111, grifos do autor

tratamento anticonvencional, mesmo quando insólito frente à estética coeva, viria garantir a validade do fato como objeto poético bastante em si mesmo, nivelando, assim, o Eu e o mundo como assuntos próprios à poesia). Quanto à segunda postura, Candido afirma, pensando no então recém-lançado *Lição de coisas*: que “trinta anos depois [do lançamento de *Alguma poesia*] (...) volta o mesmo jogo com o assunto [encontrado no livro de 1930] –, mas agora misturado a um jogo de maior requinte com a palavra”⁶⁸.

Reconhece ambas as posturas (uma, “anticonvencional”; outra, de “maior requinte com a palavra”) que “o poeta parece relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (...) a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação”. Para Candido, então, se inquietação há, não é em face da matéria a ser tratada, mas em face da legitimidade da opção feita pelo sujeito lírico para tratar com essa matéria: permitir à poesia “desfazer-se como registro para tornar-se um processo”⁶⁹ (recordemos aqui que a designação “obra em progresso” em referência à poética drummondiana já aparece em Haroldo de Campos) – e eu acrescentaria: para tornar-se projeto.

Todavia é necessário, daqui em diante, um pé atrás com as análises de Candido, pois vêm repetir um consenso crítico, não de todo pacificado. Por exemplo, quando se afirma que *Sentimento do mundo* e *José* indicam a polarização da obra madura de Drummond, entre a preocupação com os problemas sociais e a preocupação com os problemas individuais, corre-se um risco. Não há indicadores precisos que permitam auferir para que lado pende a balança num e noutro momento poético, e uma leitura que tendesse à dicotomia soaria pouco cautelosa (lembremo-nos de que Sérgio Buarque de Holanda já na década de 50 dá mostras de desconfiar desta polarização). Por isso, mais vale dizer, com o mesmo Candido, que ambos os problemas têm sua gênese no problema decisivo da expressão, ou da forma poética, que efetuará, ela sim, uma “inescapável síntese”.

Esse problema decisivo da expressão é, na opinião

68 CANDIDO, 1995, p. 111.

69 CANDIDO, 1995, p. 112.

do crítico, “a força poética de Drummond”, pois ele é quem manteria “a falta de naturalidade” que distinguiria a produção drummondiana da de outros modernistas. E cumpre ressaltar que é este problema, o da expressão (ou seja, da multiplicação de opções esteticamente expressivas e expressivas esteticamente), que me fez tender a encarar o todo da produção poética drummondiana como um projeto cujo cerne seria, justamente, a ampliação de (todas as) possibilidades. Se couber um aparte, Candido considera que a “falta de naturalidade” na poesia de Drummond provém do fato de que “o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que [o poeta] precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai”⁷⁰ – e, assim, mais uma vez o conflito, o embate de forças antagônicas é apontado como inerente à poética drummondiana; contudo, esta postura recorrente não soa precisa.

E não soa precisa porque, em primeiro lugar, o próprio Candido adverte que “o bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade”⁷¹. Se a exposição da personalidade poética é mitológica, é, assumidamente, “irreal”, “fictícia”, “inatacável”, “inventada”, “fantástica” – nunca “naturalizada”: portanto, não ingênua, não impositiva da forma como seria uma maldição (tal qual, por exemplo, “ser *gauche* na vida”). Mais: se as inquietudes poéticas provêm umas das outras, não estabelecem meramente uma relação de causa-e-efeito, porém condicionam-se mutuamente, em interdependência. Daí que a simples oscilação entre uma postura mais engajada socialmente e uma mais ególatra não condizem com a realidade da produção drummondiana. Não se tratou, nunca, de assumir ora uma postura, ora outra, mas de – e aqui repito o que já disse antes – permitir-se uma incessante reinvenção de si mesmo: inquietude não frente à indecisão entre perspectivas sociais e perspectivas pessoais, analisadas sob a ótica de um “eu todo retorcido”; antes, inquietude que

70 CANDIDO, 1995, p. 113.

71 CANDIDO, 1995, p. 112.

visou a manter aberto o maior número possível de portas, de possibilidades estéticas e subjetivas, que visou a exercitar a inteligência diante do sem-fim de coisas que poderiam ter sido e não foram e que podem ser e não são.

E, em segundo lugar, não soa preciso identificar a inquietude da poesia de Drummond com a simples oscilação entre uma postura mais egôlatra e outra mais sociológica porque, em Drummond, a obra de arte se apresenta, quase sempre, como uma “unidade alcançada a partir da variedade”, como uma unidade que “justifica a vida insatisfatória [porque sempre incompleta], o sofrimento, a decepção e [mesmo] a morte que se aproxima”⁷²:

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,

mas a penetração do lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo
comprada em sal, em rugas e cabelo.⁷³

No entanto, a concepção da obra de arte como uma “unidade” apaziguadora, tendo em vista um passado ambíguo (que é ao mesmo tempo vida que se consumou, impedindo outras maneiras de existir; e conhecimento da vida, permitindo pensar outras formas de existência), faz ecoar a concepção de lírica hegeliana, insuficiente para abarcar as multiplicidades de uma poética que, para além de seu polimorfismo – ou

72 CANDIDO, 1995, p. 116.

73 ANDRADE apud CANDIDO, 1995, p. 116 e 117.

alotropismo – constitutivo, atravessa todos os grandes ciclos estéticos e históricos do século XX, no Brasil e no mundo.

Aqui talvez, tornando ao propósito primeiro, seja permitida uma sùmula do que até agora, vimos, se disse, com nuances de tonalidade, sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Candido aponta, para além da oscilação entre o social e o individual, outros pares indicados pela crítica precedente: do humor à autonegação pelo sentimento de culpa; dos motivos de morte aos de criação (como negação e afirmação); da inumação em vida à exumação do passado; do emparedamento e da automutilação à militância através da poesia; do desejo de transformar o mundo ao desejo de encontrar uma desculpa para si mesmo; da injeção de fantasia nas coisas banais à busca do passado mítico através da família e da paisagem natural⁷⁴; do niilismo à violência. Sob esse ponto de vista, o que o crítico faz é organizar e aprofundar o que até então se dissera, a começar por Mário de Andrade, a respeito do conjunto iniciado com *Alguma poesia*: calca-se na convivência – tensa ou pacificada – de contrários.

Mas não nos pode escapar que havia uma “luz no fim do túnel”, afinal, em 1965: já era identificável que, a partir de *Claro enigma*, os aspectos positivos em Drummond sofriam progressiva inflexão, culminando, em *Lição de coisas*, na recuperação do humor inicial e na renovação do interesse pela anedota e pelo fato corrente. Por isso, Candido afirma que, progressivamente, de *Claro enigma* em diante, as inquietudes na poesia de Drummond dão lugar a certa serenidade (serenidade que se manifesta, por exemplo, dentre outras coisas, na “regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender como fator de equilíbrio na visão de mundo”); e diz ainda que a dita serenidade seria fruto de uma aceitação do nada, da morte, da dissolução do objeto no ato poético.

De Antonio Candido, leitor de Drummond na década de 60, nos fica: a postura audaciosa de organizar os chamados pares dicotômicos na poesia drummondiana lado a lado, sem distinguir entre aqueles que apontam para uma oposição radical e aqueles que não, que sinalizam apenas diferença

74 Consultar, a respeito deste tema, em especial a respeito da melancolia ligada à “mineiridade”, o ensaio “Minas melancólica: poesia, nação, modernidade” (MARQUES, 2002, p. 13 a 25).

– mesmo que esta organização culmine por abalar as bases de sua tese, de que as inquietudes na poesia de Drummond nascem de uma oscilação entre uma postura mais narcísea e outra mais coletivista. Além disso, Candido detém o mérito de perceber que os aspectos opositivos sofriam, a partir de *Claro enigma*, de uma progressiva inflexão, culminando, em *Lição de coisas*, numa retomada do tom “despreocupado” do livro de estreia.

Todavia, aqui, há de caber um breve senão. A tese de Candido – de que a substituição progressiva da inquietude pela serenidade a partir de *Claro enigma* seria consequência de uma aceitação do nada, da morte, da dissolução do objeto no ato poético – deixa entrever um exercício de valor arriscado; noutras palavras, parece que a propositada recuperação do humor inicial e a renovação do interesse pela anedota e pelo fato corrente, traços colados ao projeto modernista brasileiro, em Drummond, seriam atestado de evolução estética, o que, por si, revela uma opção subjetiva valorativa do crítico.

VIII

Paulo Rónai, em “Tentativa de comentário para alguns temas de C. D. A.”, com a galhofa particular de um sincero admirador, diz:

(...) quem não terá notado quantos versos desse Drummond que surgiu como quebrador de tabus e destruidor de clichês se estão transformando em frase feita? Emprego a expressão em sentido valorativo, não pejorativo: no de fórmula lapidar em que a sensibilidade coletiva reconhece com espanto a expressão que lhe faltava para se definir. (...) Carlos Drummond de Andrade outra coisa não faz ao cristalizar em clichês lacônicos as nossas ansiedades. (...) Não vejo outra homenagem mais expressiva do que esta, nem prova mais evidente da onipresença de Drummond⁷⁵.

75 RÓNAI, 1990, p. 61 e 62.

E esse é apenas o primeiro dos, pelo menos, seis traços que Rónai pinça no conjunto da produção poética drummondiana. Além deste traço⁷⁶ – a capacidade de “cristalizar em clichês lacônicos a nossa ansiedade” –, haveria, em segundo lugar, a produção de versos destinados primeiramente à leitura individual e silenciosa em vez de à oralidade, já que sua “beleza” não proviria de “valores retóricos e musicais”, como poderia ser exigível em poemas que apelassem ao tom declamatório, mas da “combinação original de simples vocábulos convencionais, revestidos de singular força evocadora”⁷⁷ – exceção seriam alguns dos chamados poemas dramáticos (pense-se, por exemplo, em “A morte do leiteiro”⁷⁸, “Caso do vestido”⁷⁹, “Morte no avião”⁸⁰ e “Desaparecimento de Luísa Porto”⁸¹). Nota-se aqui a primeira diferença em relação à crítica precedente: se, antes, se disse que a “repetição com função expressiva” era um traço da poesia drummondiana, agora se lhe aponta uma suposta despreocupação frente à retórica, em especial quanto ao desejo de convencimento, e à musicalidade.

Um outro traço, este mais consoante ao já dito, seria a opção por um despojamento que viria disfarçar toda sofisticação: temática, formal, intertextual, etc. Exemplo evidente disto, no dizer de Paulo Rónai, é o poema “Carta”⁸², de *Lição de coisas*. Diz ele:

Se existe poema transparente é o soneto “Carta”, (...) no total despojamento de seus quatorze versos. Quem só o conhece por tê-lo ouvido pode nem ter percebido que se trata de soneto: o empenho do poeta em apagar as rimas por meio de enjambements, a naturalidade absoluta das frases, a discrição das palavras retiram toda ênfase a essa composição a ponto de, apesar da perfeição métrica dos versos, comunicar-lhe a displicência sem pose de uma conversa familiar. O conteúdo é cristalino: o crescente sentimento de solidão da velhice e a nostalgia da infância perdida fundem-se na saudade da mãe para sempre ausente⁸³.

76 Ver a respeito dessa característica da poesia de Drummond “Drummond em três tempos” (SALGUEIRO, 2005).

77 RÓNAI, 1990, p. 64.

78 ANDRADE, 2002, p. 168 a 170 (em *A rosa do povo*).

79 ANDRADE, 2002, p. 160 a 165 (em *A rosa do povo*).

80 ANDRADE, 2002, p. 176 a 179 (em *A rosa do povo*).

81 ANDRADE, 2002, p. 231 a 235 (em *Novos poemas*).

82 ANDRADE, 2002, p. 490 (em *Lição de coisas*).

83 RÓNAI, 1990, p. 67.

A fusão entre despojamento premeditado e sofisticação identificada neste soneto por Paulo Rónai coaduna-se a outros traços apontados na lírica de Carlos Drummond de Andrade, todos (apenas) aparentemente conflitantes entre si: o individualismo exacerbado em um sujeito lírico excessivamente tímido; o compromisso com o verso livre e, ao mesmo tempo, com a metrificação; a reação por meio de movimentos ostensivamente cancioneiros e aparentemente alegres e cômicos contra a incapacidade de viver; a oposição do indivíduo à sociedade e a utilização, por este, dos processos da língua social visando à criação de valores individuais; a adesão a uma “causa pública” – a demolição da tradição parnasiana – e a indiferença diante da derrota no social; a convivência do “lirismo puro” e do “humorismo puro”; a aproximação do lirismo e o recuo; a conjugação da postura “hierática” à “demótica”; etc.

Já o mote “mãe para sempre ausente”, destacado pelo crítico húngaro em “Carta”, antecipa o quarto traço característico da poética do itabirano, de acordo com “Tentativa de comentário para alguns temas de C. D. A.”: a constância da nota familiar⁸⁴. Este aspecto foi desenvolvido por vários estudiosos da poesia de Drummond, dentre eles o próprio Rónai, principalmente a partir de *Boitempo*⁸⁵. Todavia, ainda sob o impacto da recente publicação de *Lição de coisas*, seis anos antes de *Boitempo*, Rónai já se antecipara, dizendo:

84 Ver, a esse respeito, ao menos, os artigos “Drummond: infância e literatura” (SECCHIN, 2002, p. 35 a 44); “Coisas fora do tempo: a poética do resíduo” (TEIXEIRA, 2002, p. 91 a 106); “Espaço e memória em *Boitempo*” (CASTELLI, 2002, p. 123 a 150); “Menino entre mangueiras”, (LIMA, 1995, p. 163 a 168); “Uma rua começa em Itabira que vai dar no meu coração” (MARIA, 2002, p. 71 a 80); “Memória: a reconstrução poética do ser além do tempo” (SANT’ANNA, 1992, p. 190 a 230); “Fugias do escorpião” e “Nas tábuas da lei mineira de família” (SANTIAGO, 1976, p. 47 a 114); “A queda da casa dos Andrade” (TEIXEIRA, 2005, p. 111 a 178); “Poética da memória” (VILAÇA, 2006, p. 107 a 124); e os livros *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (COELHO, 1973); e *No meio do caminho tinha Itabira: a presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade* (CRUZ, 1980).

85 Ver, sobre *Boitempo*, “Boitempo” (RÓNAI, 1990, p. 75 a 77).

Essa nota [a familiar], tão frequente nos poetas intimistas e penumbristas, espécie de lugar-comum da poesia menor, assume na obra de Drummond significado de excepcional gravidade. É através da vivência-família que o poeta atinge os mistérios da sobrevivência e da imortalidade, tendo ele próprio fechado os outros caminhos que levam a eles. Propositadamente alheio à inquietação religiosa, já declarou em alto e bom som em “Os últimos dias” não esperar “outra luz além da que nos envolveu dia após dia”, mas nesse “pouco que fica de tudo” registra a herança imponderável transmitida pelos pais aos filhos (...).

São numerosas em sua obra as conversas imaginárias com o pai morto (...). As conversas com a mãe ausente e as cartas que lhe são dirigidas são de outra natureza (...). Sonda constantemente a presença ou a ausência da mãe dentro de si mesmo e mede por ela a intensidade da própria vida.

Desconfiado por natureza, o poeta, bem mineiramente, fica com um pé atrás em face desse sentimento instintivo e irracional: mas nem por isso consegue arrancar-se a essa comunidade (...). Em suma a existência profunda do poeta, a que se revela na sua obra, caracteriza-se pela presença constante dos mortos queridos.⁸⁶

Como se deduz, a constância da nota familiar, na poesia de Drummond, longe de simplesmente evocar de forma “transparente” o passado, ou de maximizar uma ingênua reminiscência, constrói uma ideia de família – embora (e porque) singular – universalizada. Quase todos poderíamos gozar a sensação de nos encontrarmos nos versos de “Como um presente”⁸⁷, ou de “No país dos Andrades”⁸⁸. E é de tamanha importância a nota familiar, intrinsecamente relacionada ao tema da infância na produção poética drummondiana, que Antonio Carlos Secchin, em “Drummond: infância e literatura”, adverte:

(...) talvez nem todos saibam que o segundo poema do primeiro livro de Drummond é “Infância”⁸⁹. Para um bom poeta não é casual a inserção de um texto numa determinada sequência dentro da obra. O que isso revela? O “Poema de sete faces”⁹⁰, em seus

86 RÓNAI, 1990, p. 67 a 69.

87 ANDRADE, 2002, p. 186 a 188 (em *A rosa do povo*).

88 ANDRADE, 2002, p. 194 (em *A rosa do povo*).

89 ANDRADE, 2002, p. 6 (em *Alguma poesia*).

90 ANDRADE, 2002, p. 5 (em *Alguma poesia*).

versos “Mundo, mundo, vasto mundo, / mais vasto é meu coração”, denunciaria em Drummond uma das tensões da sua poesia, que é o ímpeto para o mundo, o ímpeto do cosmo, uma força centrífuga. E logo a seguir, já no segundo poema, ele se recolhe para Itabira do Mato Dentro, para o texto de “Infância”, efetuando, portanto, um movimento centrípeto.

Assim, as oscilações entre a atração do mundo grande e o enclausuramento da província já estão de alguma forma prenunciadas pela própria sequência dos poemas no livro de estreia.⁹¹

Tematizar a infância (o passado, portanto) como um tempo mítico, ao qual se retorna *ad infinitum*, e o espaço quase sempre indigesto da Casa Grande, em que cada um ocupa funções protocolares, é um modo de se dizer das maiores tensões da cultura brasileira.

E, talvez, uma outra forma de manifestação da nota familiar universalizada – e universalizada *porque* trata da experiência brasileira – presente na poesia de Drummond seja a alusão constante às cidades de Itabira e do Rio de Janeiro. Do mesmo modo que temos todos a ilusão de que é da nossa experiência em família de que se fala em “Convívio”⁹², por exemplo, poderíamos ter a ilusão de que somos/fomos todos um pouco habitantes de uma Itabira mítica – que nos dói, incessantemente, “pendurada na parede” –, desalojados nas ruas de um Rio de Janeiro mítico, ele também, que insiste em agir “como um verdadeiro antídoto ao [nosso] desgosto de viver e à [nossa] vontade de morrer”⁹³.

À invenção da infância, do passado e da memória e, principalmente, à invenção de duas cidades concretas, vem unir-se o quinto traço apontado por Paulo Rónai como característico da poesia drummondiana: criações vocabulares (ou neologismos, *stricto sensu*) são menos frequentes que aproximações fonomorfo-semânticas insólitas; significativamente, as (parcas) criações vocabulares são toleradas (quase) apenas para falar do “Rio amalucado”, que emerge dos muitos poemas fortemente afetivos que Drummond devotou à cidade.

91 SECCHIN, 2002, p. 36.

92 ANDRADE, 2002, p. 287 (em *Claro enigma*).

93 RÓNAI, 1990, p. 72.

Este aspecto na poesia de Drummond, o da criação vocabular, já fartamente analisado por Nice Seródio Garcia⁹⁴, merece uma rápida nota biográfica, que lhe explique. Embora avesso ao neologismo, contudo, na vida íntima, privada, é sabido que o poeta criou uma língua particular para comunicar-se com a filha, Maria Julieta. E que criava nomes estapafúrdios para objetos e rotinas da atividade doméstica. O dado pontual ajuda a entender que a criação vocabular, fruto de aproximações insólitas, em Drummond, tem um papel fortemente afetivo, mas não só: do mesmo modo que o Rio de Janeiro, e Maria Julieta, lhe serviram, em vida, como “antídoto ao desgosto de viver e à vontade de morrer” e como “fascinação voluptuosa” que “lhe fez bater o coração com mais força”⁹⁵, serviram, também, à criação, à produção, à vida; serviram ao desejo de explicar o que não encontra na linguagem corrente significante perfeito e ao desejo de criar intimidade, achego, para fugir do rótulo de forasteiro, ou de inacessível.

Letícia Malard também chama a atenção para o tópico criações vocabulares x aproximações fono-morfo-semânticas insólitas:

Um expediente caro a Drummond visando a provocar hilaridade é construir todo o poema com enumerações de coisas estranhas, situações esdrúxulas, vocábulos esquisitos ou díspares entre si. A criação de neologismos ou formações estapafúrdias de palavras é outro expediente para fazer-se engraçado. A técnica do *non sense* aparente leva o leitor ao riso pelas combinações possíveis de ideias que o poeta coloca à sua disposição. Isso porque, segundo Deleuze, o não-senso é simultaneamente o que não tem sentido e o que se opõe à ausência de sentido, operando a doação de sentido. Na maioria dos casos o poeta se transforma numa obra aberta, isto é, o leitor pode usufruí-lo através do direcionamento da leitura que lhe aprover, no espaço da folha impressa. O estatuto permutacional dos versos e a identidade sintática que guardam entre si criam expectativas de novas associações, não somente de ideias, mas também sonoras, rítmicas e rememorativas.⁹⁶

94 Ver *A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade* (GARCIA, 1977).

95 RÓNAI, 1990, p. 72.

96 MALARD, 2005, p. 134.

Outra possibilidade de leitura, para além do desejo de explicar, ou de criar intimidade, achego: a criação vocabular ou mesmo as aproximações fono-morfo-semânticas insólitas serviriam ao propósito de manter afastado o não-iniciado, porque é necessário deter o código para adentrar ao sentido. E dessa constatação nasceria o último traço da poética drummondiana, segundo a sistematização que tenho feito do artigo de Paulo Rónai: o poeta, *persona* pública ou *persona* lírica, “tanto mais se encobria quanto mais se revelava”⁹⁷, e isto porque “a ironia [presença segura nos poemas de Drummond] (...) da História, do Tempo, (...) depositando suas camadas de pó sobre os seres e as coisas, sabe desvalorizá-los e desvirtuá-los”⁹⁸.

Mais uma vez se retoma a constatação da confluência de contrastes em Drummond: a explicação serve à obnubilação; a invenção serve à seletividade; a história e o tempo servem não à memória, mas à desvalorização e à desvirtuação. E, estendendo a análise da hipótese de que, em Drummond, a ironia serve à desvalorização e à desvirtuação do tempo, e pensando a respeito da memória do passado em *Boitempo* (1968) e em *A falta que ama* (1968), Rónai afirma:

Nessa prestação de contas à Eternidade não há saldo, mas tampouco há reclamações ou queixumes. Ela se resume num desligamento gradual da vida e num reatamento consciente com os mortos, atitudes desmentidas de tempos em tempos por uma convulsiva sede de amor, que abole os limites entre ser e não-ser. Momentos de autoflagelação sucedem a instantes de êxtase; a revolta, embora resignada ao próprio insucesso, acomete, às vezes, através de jogos de malabarismo verbal, contra uma época esvaziada de conteúdo que degradou a palavra e entronizou a burocracia do absurdo.⁹⁹

A diferença é que Rónai lê – desencontrando-se da leitura que fazem Mário de Andrade, Antônio Houaiss, Sérgio Buarque de Holanda e João Alexandre Barbosa – na confluência de contrastes da poesia de Drummond um desejo moralizante ou pedagógico de que, parece, sua poesia não se revestiu (ao

97 RÓNAI, 1990, p. 75.

98 RÓNAI, 1990, p. 75.

99 RÓNAI, 1990, p. 76 e 77.

menos não o tempo todo).

De Paulo Rónai, leitor de Drummond na década de 60, nos fica: o poeta parece assumir uma postura pouco afeita a rótulos, que prenuncia traços que identificaremos, à frente, todavia mais bem resolvidos, em *O amor natural* – a saber, um progressivo desligamento da vida (e, assim, um reatamento com os mortos), concomitante a atitudes derivadas do desejo de amar-e-ser-amado, para além das bordas instituídas pelo tempo. Sintomaticamente, diante deste “diagnóstico”, o crítico não aceita pôr em primeiro plano um traço até então quase unanimemente evocado por seus predecessores em relação à poesia de Drummond: o sentimento de inadequação ou mesmo de culpa, o sentimento *gauche*, por excelência.

IX

“Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade”, de João Alexandre Barbosa, detém o mérito de apresentar, à surdina, a poética drummondiana em consonância com o pensamento de Martin Heidegger, em “A origem da obra de arte”, antes ainda da tese de Affonso Romano de Sant’Anna (donde, primeiro, colhi a expressão “projeto poético-pensante”).

O ensaio crítico lê o poema “Nudez”, incluído em *A vida passada a limpo* (livro híbrido publicado originalmente em 1959, no qual já se viam supostamente concretizadas algumas das principais linhas de força da poesia drummondiana “madura”). E se o lê é para apontar nele uma espécie de simbiose entre o dizer acerca do silêncio e o “comunicar uma experiência que jamais foi, é, será aquela existente antes de sua realização verbal”. “Nudez” acentuaria um dos traços essenciais da poética de Carlos Drummond de Andrade, no dizer de João Alexandre Barbosa: “o de desconfiança ante o lirismo herdado e, por ele mesmo, está claro, praticado”¹⁰⁰.

100 BARBOSA, 1974, p. 110.

Embora elaborada tendo como ponto de partida um poema em particular (“Nudez”), integrante de um livro particularíssimo (*A vida passada a limpo*), a tese de que a poética drummondiana exerce e desconfia de um lirismo do qual se viu herdeira e propulsora valeria, pelo menos, para a produção que vai de *Alguma poesia*, de 1930, a *Lição de coisas*, de 1962. Isto porque esse intervalo compreenderia um período de “mais de trinta anos de aproximações e recuos ao lirismo: seja o de participação que está em *A rosa do povo*, de 1945, seja o de inserção nas fontes originárias do ser, como em *Brejo das almas*, de 1934, seja o de procura e desilusão que está em *Claro enigma*, de 1951”¹⁰¹.

A oscilação entre optar ora pelo achego ao lirismo, ora pelo distanciamento caracterizaria o que Antonio Candido chama de as “inquietudes” na poesia de Drummond. E essas inquietudes (só) “adquirem validade objetiva pelo fato de se vincularem a uma outra: a meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia”¹⁰². Pensando assim, como Antonio Candido, talvez seja mais tranquilo entender em que medida *Lição de coisas* poderia figurar como o ponto final de uma luta angustiada entre a morte e a ressurreição/reinvenção do lirismo tradicional: o livro de 62, pós-João Cabral e pós-Concretismo, materializaria, na clave dada, a lição de se meditar constantemente – e honestamente – sobre a (própria) poesia.

Proseguindo na análise de “Nudez”, João Alexandre Barbosa retorna a um terreno já pisado, como vimos, por Mário de Andrade e Antônio Houaiss (que veem na poesia de Drummond contrários que se contrapõem ferozmente) e por Sérgio Buarque de Holanda (que vê na poesia de Drummond contrários que se conjugam). Ou dito de outra forma: “por se fazer assim dissolvente do ‘lirismo’, atingindo-o pela negação de seus valores, Carlos Drummond de Andrade destila o seu modo de relacionar-se com o mundo: a negação dos dados herdados não significa [porém] a destruição final da estrutura poética”¹⁰³.

101 BARBOSA, 1974, p. 110.

102 CANDIDO, 1995, p. 113.

103 BARBOSA, 1974, p. 115.

De João Alexandre Barbosa, leitor de Drummond no início da década de 70, nos fica: o poeta, mais maduro, não se vê mais constrangido entre apenas duas alternativas: contrapor posturas inconciliáveis ou conjugar, dialeticamente, posturas antitéticas. O poeta sabe que negar valores herdados não corresponde necessariamente a inovar repetidamente, inovar pelo hábito de inovar ou, de outro modo, pelo hábito de romper tradições estéticas – formais, ideológicas – irrefletidamente.

X

De acordo com José Miguel Wisnik, “talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade”¹⁰⁴. E essa variedade de mundos abarca, tem que abarcar, desde poemas-poemas, até poemas comemorativos, memoriais, padrescos, grandiloquentes, etc. Isso porque a poesia de Drummond “é atravessada por feixes de ‘mundos’, inumeráveis, que causam a alternância, tão reconhecível nele, entre a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível”¹⁰⁵.

E, dada a importância da palavra “mundo” na obra de Drummond, é justamente na variedade de mundos (sinalizados pela palavra, nos diferentes contextos em que aparece) e na insistência de sua(s) permanência(s) que se funda, para Wisnik, o projeto drummondiano. Dito de outro modo, no projeto poético de Carlos Drummond de Andrade, é possível, para o crítico, identificar uma unidade a permear a diferença: a insistência no vocábulo “mundo” – e a opção, consciente, por tudo o que o gesto implica.

104 WISNIK, 2005, p. 21.

105 WISNIK, 2005, p. 21.

Os exemplos do atravessamento da poesia drummondiana por “feixes de mundos inumeráveis” compõem entre si “uma espécie de litania latente, desencantada, convulsiva e insistente, mesmo que nada monotemática”, já que nos poemas do autor “o mundo é uma entidade que ‘baixa’ nas mais diversas e desniveladas situações”¹⁰⁶ – ao contrário, por exemplo, do que ocorre na produção de João Cabral de Melo Neto. Esse ponto de vista de Wisnik vem muito a propósito resgatar a dessimetria entre a efetiva produção/postura de Carlos Drummond de Andrade e o decalque que lhe impingiram de poeta-*gauche*. Se “a redução fenomenológica operada pela poesia cabralina, com sua potência própria, visa, entre outras coisas, a não se deixar emaranhar no emaranhado (do mundo)”, na poesia de Drummond, ao contrário, “a atenção do sujeito é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe extrapola os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa. Por isso mesmo, desenvolve-se nela uma consciência aguda e reflexiva do limite, inseparável do seu empuxe totalizador”¹⁰⁷.

Retoma-se, assim, noutras tintas, a tese de Candido quanto às inquietudes na poesia de Drummond – que, por sua vez, fazem remessa à crítica fundadora de Mário de Andrade, que via, já em *Alguma poesia*, a convivência de pólos antitéticos:

A apreensão da totalidade do mundo e seu limite se negam e se exigem. (...) Os objetos em Drummond [em oposição ao que ocorre em João Cabral] são como pontos negros que remetem continuamente a algo que escapa e desliza, movidos pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo.¹⁰⁸

O mérito do crítico está em alargar os diagnósticos precedentes (para além de Mário e Candido, ouça-se ecoar Merquior). O lugar da poesia drummondiana (em um primeiro momento, a poesia que vai do livro de 1930 ao de 1962) marca-

106 WISNIK, 2005, p. 22.

107 WISNIK, 2005, p. 23.

108 WISNIK, 2005, p. 23.

se não apenas pela confluência ou convivência de contrastes, mas – e aí o diferencial importante do texto de Wisnik – por seu isomorfismo ou correspondência em relação ao mundo:

A poesia de Drummond inaugura, no Brasil, uma reflexão sobre o (não) lugar do indivíduo solitário na massa urbana, que se identifica com ela e dela se desidentifica, que pertence compulsoriamente ao conjunto do qual se exclui, pois insiste em pertencer à multidão como seu índice reflexivo – além de se saber pertencente a ela como seu reflexo. Em segundo lugar, é uma poesia que se desenvolve no arco da montante e da precipitação da Segunda Guerra Mundial (...). E, ainda mais, a poesia de Drummond é a poesia de um tempo em que pensar o mundo é pensar expressamente, e cada vez mais, o (não) lugar da poesia no mundo: o mundo exclui a poesia, e a poesia insiste ainda em incluir o mundo.¹⁰⁹

Em um segundo momento, posterior ao golpe de 64, o lugar da poesia drummondiana marca-se ainda pela confluência ou convivência de contrastes e pelo isomorfismo ou correspondência em relação ao mundo, mas, sendo coerente com seu tempo presente, neste momento de “coisificação”, ou reificação coletiva, sintomaticamente, o poeta, alerta-nos o crítico, extrai matéria para seus versos de colagens exaustivas de fragmentos de jornais e de informações de agências de notícias, como se a transcrição caótica e “pseudodessubjetivada” de fragmentos “concretos” do mundo pudesse preencher a vacância de referências e interpelações diretas ao mundo.

Talvez a cidade-mundo que permeia a poética drummondiana ainda não seja a cidade pós-moderna. Parece-me que Drummond antevê o processo de transição, a desidentificação que começa a abalar estruturas decantadas e a exigir outras respostas ainda não devidamente fermentadas, mas não se pôde inserir ainda, totalmente, nessa cidade-palco ou cidade-teatro, onde o sujeito é, tão-somente, uma marionete, um fantoche, ou um espectador desprivilegiado. A cidade ainda é, em Drummond, parede em que se pendura a imagem de Itabira, indócil, para perpetuá-la dolorida. Em plena derrocada de mitos, a cidade permanece como a arquetípica

109 WISNIK, 2005, p. 24.

rival da mítica Itabira; Greta Garbo ainda vence os que “dela quiseram fazer uma ninfa obediente, / autômato de impulsos programados”¹¹⁰, como no poema de *Farewell* – e os exemplos, aqui, são metáforas para todas as outras permanências.

Todavia, a atmosfera, de *Lição de coisas* em diante, é já, sim, pós-moderna. Isso porque, nas duas últimas décadas de vida, o poeta buscou “o ponto misterioso e aparentemente inacessível, espécie de Pandora machadiana, ou de *aleph* borgesiano, que desse conta da *diversidade rebelde* da vida ao nascedouro dela”¹¹¹. E já que o mundo de agora é/era, inexoravelmente, fluido, e que “quanto mais o homem se distancia desse ponto [que se busca, nos últimos livros de Drummond], mais se aproxima dele”¹¹², um poema como “A ilusão do migrante” pode dar o tom de sua época, para um sujeito tecido em bilros modernistas, mas desfiado em mãos pós-modernas:

110 ANDRADE, 1996, p. 82 a 86.

111 SANTIAGO, 1996, p. 117.

112 SANTIAGO, 1996, p. 117.

Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio
me sussurrou vagamente
que eu havia de quedar
lá donde me despedia.

Os morros, empalidecidos
no entrecerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar
porque tudo é consequência
de um certo nascer ali.

Quando vim, se é que vim
de algum para outro lugar,
o mundo girava, alheio
à minha baça pessoa,
e no seu giro entrevi
que não se vai nem se volta
de sítio algum a nenhum.

Que carregamos as coisas,
moldura da nossa vida,
rígida cerca de arame,
na mais anônima célula,
e um chão, um riso, uma voz
ressoam incessantemente
em nossas fundas paredes.

Novas coisas, sucedendo-se,
iludem a nossa fome
de primitivo alimento.
As descobertas são máscaras
do mais obscuro real,
essa ferida alastrada
na pele de nossas almas.

Quando vim da minha terra,
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.
Aí de mim, nunca saí.
Lá estou eu, enterrado
por baixo de falas mansas,
por baixo de negras sombras,
por baixo de lavras de ouro,
por baixo de gerações,
por baixo, eu sei, de mim mesmo,
este vivente enganado, enganoso.¹¹³

De Wisnik, leitor de Drummond nos anos 2000, nos fica: a possibilidade de ler a obra tardia do poeta não com olhos modernos, apenas, mas também com outros olhos, mesmo que o rótulo – quaisquer que sejam os nomes que possamos lhe dar – não seja preciso. Mais importante ainda, todavia, foi o crítico haver percebido que o poeta buscou uma relação isomórfica entre sua obra e o mundo.

XI

Para aproveitar o gancho que Candido me dá, não posso deixar de dizer de uma *inquietação* que me assalta todas as vezes em que penso nos textos de Mário de Andrade, Antônio Houaiss, Sérgio Buarque de Holanda, Haroldo de Campos, Antonio Candido, Paulo Rónai, João Alexandre Barbosa e José Miguel Wisnik em seu conjunto. Lidos os textos críticos selecionados e considerados, estes, representativos do que se produziu a respeito da poesia de Drummond desde o lançamento de *Alguma poesia* à atualidade, soa bastante evidente – mas até agora não devidamente considerado – que há uma consonância surpreendente entre as vozes críticas.

Credito tal consonância ao fato de que Carlos Drummond de Andrade, como poeta público, foi “criado” por Mário de Andrade, ainda em 1930. Não que tenha permanecido preso a isso, ao contrário. A crítica, salvo honradas e mesmo numerosas exceções, é que se engessou – como se da década de 60 para cá Drummond não devesse ser reinventado ainda dezenas de vezes.

Se, à maneira de Merquior, podemos enxergar em Drummond ao menos 4 fases poéticas (de *Alguma poesia* a *Sentimento do mundo*; de *José* a *Novos poemas*; de *Claro enigma* a *A vida passada a limpo*; de *Lição de coisas* em diante), penso que podemos enxergar ao menos 3 fases da crítica,

que nem sempre acompanharam as transformações estéticas gestadas pelo poeta: uma fase “antitética”, que vê nos pares de oposição conflitos (fase que inicia com Mário e afeta inclusive Candido); uma fase “dialética”, que vê nos pares de oposição sínteses (fase que inicia com Holanda e alcança, por exemplo, Haroldo); uma fase que não pensa em antíteses ou sínteses, mas em analogia – ou mesmo isomorfismo – entre a criação poética e o mundo (penso, por exemplo, no texto de Wisnik – e em trabalhos como os de Gledson e Camilo).

Os desdobramentos dessa constatação não foram, parece-me, até agora devidamente considerados pelos poucos trabalhos que se propõem a panoramizar a recepção da poesia de Drummond num arco temporal tão extenso; no entanto, fornecem, desde já, munição à compreensão dessa mesma poesia – acompanhada da crítica e da historiografia que engendrou, permitiu, exigiu – como um projeto. É o que o próximo capítulo busca desenvolver.

Drummond, do corpo ao *corpus*:

CAPÍTULO 02

“CINTILAÇÃO DA ORDEM NO DESENCONTRO”

A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UM PROJETO
POÉTICO-PENSANTE?

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.

(Carlos Drummond de Andrade)

|

Desde que me deparei com *O amor natural* pela primeira vez, resolvi ler, concomitantemente, todo o Drummond poeta, ininterruptamente, pois sentia que sua produção precedente era chave para adentrar o livro póstumo de poemas eróticos. Não pude ignorar, no decurso da experiência, o quanto de *O amor natural* encontrei nos poemas de outros livros, de *Alguma poesia* a *Farewell* – ou vice-versa. Foram estas descobertas que me obrigaram a ler o livro póstumo – agora já “objeto de estudo” – à luz da obra precedente, e mais: foram elas que me obrigaram a pensar o conjunto da obra poética drummondiana como um todo organizado em sua aparente desordem: um todo que se reconsidera e assim se reelabora contínua e sistematicamente, sem, contudo, condicionar-se aos ditames de uma lógica inorgânica.

Affonso Romano de Sant’Anna afirma que “Drummond vem de uma geração que, como geração, tinha um projeto cultural”. Para ele, “toda a safra modernista brasileira fazia parte da chamada ‘modernidade’ (que é essa coisa que começa em torno de 1860 e vem até metade do século XX), dentro da qual se operava a ideia de projeto, um projeto cultural, um projeto existencial e um projeto de país”, e

contrapõe: “totalmente ao contrário daquilo que se chama de pós-modernidade e contemporaneidade, que trabalha com o fragmento, trabalha com a alienação, trabalha com o niilismo, com o narcisismo desorientado, e que tem horror à ideia de utopia, e despreza a ideia de projeto, porque não tem nenhuma prospecção histórica no tempo e no espaço”¹¹⁴.

Embora tendenciosa a leitura da dita pós-modernidade efetuada pelo crítico, nos interessa a afirmação de que “Drummond vem de uma geração que, como geração, tinha um projeto cultural”. Talvez, a favor desse ponto de vista, se possa pensar, no caso específico de Drummond, em sua participação no chamado “grupo mineiro”, em sua presença nas fileiras comunistas, em seu engajamento ativo na Associação Brasileira de Escritores, em sua fidelidade ao grupo do “sabadoyle”, etc. Tudo isso denuncia, parece, uma vontade de grupo e de projeto – embora sua (má?) fama de individualista deponha contra.

Todavia não é apenas por este prisma que Sant’Anna enxerga a questão do projeto em Drummond. Prossegue sinalizando que muitos estudantes iniciantes e mesmo muitos críticos veem na poesia do mineiro uma espécie de bazar ou supermercado, “onde se entra e retira da prateleira um tema”; todavia, para ele, “esse tipo de obra exige um outro tipo de leitura, porque não sendo um amontoado de temas, não tendo organização aleatória, sendo uma obra em *projectum*, realiza aquilo que Heidegger dizia: (...) o ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante através da existência”¹¹⁵.

Em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, de 1981, John Gledson nos chama a atenção para a necessidade de se entender, na medida do possível, a poesia de Drummond nos seus próprios termos. Afirma que é uma tarefa necessária “talvez sobretudo porque Drummond é nosso contemporâneo, empenhado no *projeto* de entender um mundo que é também nosso”. Entender o que o poeta diz, “sem categorizá-lo *a priori* como amostra de uma espécie ou prova de uma teoria filosófica ou literária”, é, para o crítico, uma reação às “deficiências da crítica já publicada”¹¹⁶.

As deficiências da crítica (então) já publicada seriam: a

114 SANT’ANNA, 2004, p. 13.

115 SANT’ANNA, 2004, p. 14.

116 GLEDSON, 1981, p. 11 e 12, grifo meu.

periodização convencional da poesia de Drummond em três etapas (a irônica, a social e a metafísica); e a dicotomização da abordagem crítica¹¹⁷ em estilística ou ideológica. No pacote da crítica estilística estariam, por exemplo, os livros de Othon Moacyr Garcia (*Esfinge clara*), Hécio Martins (*A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*) e Gilberto Mendonça Teles (*Drummond: a estilística da repetição*); poderíamos incluir ainda outros, como os de Dilman Augusto Motta (*A metalinguagem na poesia de Carlos Drummond de Andrade*) e Nice Seródio Garcia (*A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade*). No da crítica ideológica, o ensaio “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond”, de Luiz Costa Lima, e o livro *Drummond – o gauche no tempo*, de Affonso Romano de Sant’Anna, seriam, de longe, os melhores representantes. Comparando os textos de Sant’Anna e Costa Lima aos demais, Gledson reconhece naqueles superioridade sobre estes. Contudo, sinaliza que “o erro dos dois está em crer que a poesia – esta poesia – está sujeita a um processo exterior a ela, e que o crítico entende, mas não o poeta”¹¹⁸.

Sebastião Uchoa Leite, em “Drummond: musamatéria/musa aérea”, para além do projeto coletivo (o modernista) em que o poeta inserir-se-ia, enxergou, já antes do crítico inglês, também um projeto individual: “Carlos Drummond de Andrade é o mais escavador dos poetas modernistas, cuja poesia reflete a pesquisa mais consciente, senão a mais eficaz, dos novos códigos da linguagem”¹¹⁹. Atribui esta qualidade à auto-exigência, “implacável, a consciência crítica do poeta não é autocomplacente”, e mesmo à intolerância à autopiedade: “A auto-análise substitui assim a *self pity*, fator de diluição da crítica. A consciência do poeta é verminosa”¹²⁰. Assim, diante da constatação da constante auto-superação, diante da constatação da vontade de manter aberto o maior número possível de portas estéticas, em 1966, Uchoa Leite encerra seu texto com um quase-aforismo que nos interessa agora resgatar: “O resto [o que viria depois de *Lição de coisas*], a imprevisibilidade dos seus novos produtos poéticos, ou a sua

117 Escaparia dessa dicotomia empobrecedora *Verso universo em Drummond*, de José Guilherme Merquior, porque a noção de *Stilmischung*, agenciada pelo crítico, leva a considerações tanto culturais e históricas como estilísticas.

118 GLEDSON, 1981, p. 14.

119 LEITE, 1978, p. 273.

alta previsibilidade, corre por conta das futuras contradições do poeta como manipulador de códigos”¹²¹.

Na leitura contemporânea de Vagner Camilo para *Claro enigma* ficam evidenciados dois traços do poeta naquela obra: o classicismo e a cosmovisão. Esses dois traços – intrinsecamente articulados às contradições do poeta como manipulador de códigos, no dizer de Uchoa Leite – poderiam ser erigidos à condição de duas categorias mais gerais, com as quais os analistas, embora com todos os dedos, sempre têm que lidar: forma e conteúdo (uma tal escolha simplifica rasteiramente o binômio apontado pelo crítico paulista, mas é, aqui, necessária). O grande lance da poesia drummondiana é a constante meditação-e-tomada-de-posição a respeito da decisão (não-antitética) de optar por qual “forma” para qual “conteúdo” e vice-versa¹²² – e não apenas em *Claro enigma*.

Noutro contexto, também João Alexandre Barbosa, em “Drummond e a poesia como conhecimento”, chamou atenção para isto:

Na verdade, a pergunta essencial que se possa fazer a qualquer poema, isto é, que tipo de conhecimento por ele transita e se constitui em matéria a ser incorporada pelo leitor, jamais se institui sem a sua contraparte fundamental, isto é, o modo pelo qual foi possível, para o poeta, instaurar uma certa organização de linguagem capaz de permitir o próprio trânsito.

Desse modo, a comunicação poética, traduzindo uma maneira de conhecer aspectos da realidade, envolve sempre os mecanismos de sua configuração, ou construção, sem o que não se teria a nomeação poética, quer dizer, aquela que possibilita, e mesmo exige, a renovação construtiva dos indicadores semânticos.

Sendo assim, quando Drummond fala no modo de organização de sua antologia [de 1962] como maneira de possibilitar ao leitor o encontro de “pontos de partida ou matéria de poesia”, ao mesmo tempo em que está indicando a abrangência de sua poesia, indo desde o indivíduo até às meditações sobre a existência, afirmando, portanto, o valor de conhecimento de sua obra, a própria frase, ao concretizar a equivalência entre os dois termos, sugere as nove seções de sua divisão da obra apenas como estímulos para a realização poética e para a sua consequente leitura.¹²³

120 LEITE, 1978, p. 274.

121 LEITE, 1978, p. 282.

E, ao contrário do que poderia parecer, a constante meditação a respeito de forma e conteúdo não vem retirar do mundo a poesia drummondiana, vem, ao contrário, fundar consigo e em si um mundo próprio, em que forma e conteúdo não são noções díspares (daí a impertinência de uma abordagem estilística ou ideológica). Em momento algum “classicismo” e “cosmovisão” quiseram fazer oposição a liberdade formal e egotismo ou a experimentalismo e mundanidade. Nas palavras de Bento Prado Jr., “a dimensão ‘metafísica’ que essa poesia atinge não suprime nem o humor, nem a ironia que sempre animaram e que impregnam toda a obra [de Drummond] de realismo e humanidade”¹²⁴.

Porém, se a previsibilidade ou imprevisibilidade da trajetória ou do projeto desenhado pelo poeta correu por conta de suas contradições enquanto manipulador de códigos, temos que pensar o que vem a ser um poeta e, mais, que códigos manipula e, ainda, para que, com que finalidade manipula, ou: o que, como e para que o poeta produz? Se a poesia atinge uma dimensão metafísica, como pode impregnar-se de realismo e humanidade?

II

Este trabalho exige uma passagem, embora despretensiosa, pelo complexo ensaio “A origem da obra de arte”, de Martin Heidegger. Noutro contexto, esta passagem seria desnecessária, mas, aqui, tenho ao menos um bom motivo que a explique: é que pincei de Affonso Romano de Sant’Anna a expressão “projeto poético-pensante”, que por sua vez a havia colhido ao filósofo, no referido ensaio. Se fui feliz em encontrar uma expressão que me

122 Não deixemos de lado, todavia, que, quer sob a rubrica de “classicismo”, quer sob a de “cosmovisão”, forma e conteúdo são esteticamente indissociáveis – um classicismo não se faz de “formas”, como uma cosmovisão não se faz de “conteúdo”.

123 BARBOSA, 2002, p. 47 e 48.

124 PRADO Jr., 2001.

parece bastante ajustada com que nomear o todo da produção de Carlos Drummond de Andrade, fui infeliz em ter que me atracar com um tipo de escrita e de abordagem ao qual estou pouco familiarizada. Penso, contudo, que vale a pena o risco. John Gledson concordaria comigo. Diz ele que “se o livro de Sant’Anna revela mais [que o de Costa Lima] (...) é justamente porque a versão da experiência escolhida (basicamente, a de Heidegger) corresponde a certas preocupações do poeta, que com efeito acha que o tempo é um ‘mistério inigualável’”¹²⁵.

A tradutora para o português de “A origem da obra de arte”, Maria da Conceição Costa, em advertência de abertura à edição que uso, ressalta que o ensaio por ela traduzido do alemão (que, na referida edição, coincide em ser o próprio livro) é fruto de três conferências realizadas por Martin Heidegger em 1936, publicadas em 1950 como abertura a *Holzwege*. Trata-se, portanto, de obra da fase final do filósofo¹²⁶. Não se desalinha, porém, de suas preocupações básicas: o ser e a verdade. Ao contrário, a meditação a respeito da natureza da obra de arte é ainda um modo de indagar acerca delas.

Se, em consonância com o que afirma a tradutora, “a verdade é artística e a arte poética, na sua essência, fundadora”, então, somos levados a concordar que “através da obra [de arte], abre-se um mundo que indicia, que desprende o olhar cativo para o outro lado das coisas”. Em sua estruturação, o ensaio de Heidegger apresenta uma espécie de introdução; na sequência os itens “A coisa e a obra”, “A obra e a verdade”, “A verdade e a arte”; e, por fim, o “Posfácio” – e é neste posfácio que, parece-me, está a articulação mais interessante que podemos fazer entre o pensamento do filósofo e o de Drummond.

Como veremos à frente, considerado o ensaio de Heidegger, antes de mais nada, um convite que “vem chamar-nos à difícil arte de olhar, para além do que se vê, aí onde algo de invisível se guarda”¹²⁷, fica nítido que o problema fundamental abordado no ensaio não é, exatamente, o problema da origem da obra de arte, mas o da própria natureza desta, e de seu papel na desocultação / instauração / instituição / fundação

125 GLEDSON, 1981, p. 14.

126 Não se acata ou refuta, aqui, a proposta de Gianni Vattimo de enxergar três momentos da filosofia de Heidegger. Opta-se, somente, por um critério cronológico. Cf. VATTIMO, 1996.

127 COSTA, 2005, p. 9.

da verdade. A discussão a respeito da questão da verdade não apenas tangencia, converge, toca, fricciona a questão central da produção poética de Carlos Drummond de Andrade – o mundo, a mundanidade –, mas atinge seu cerne, revelando, assim, a isonomia entre ambas (rejeitando, uma e outra, de largada, as posturas antípodas, mas análogas, de agarrar-se quer ao Belo, quer ao *gauche* como medida de todas as coisas ou como ponto de partida válido à leitura do mundo da / na / pela arte).

III

Em “A origem da obra de arte”, Martin Heidegger segue um percurso que principia por definir o que venha a ser “origem”: “a origem de algo é a proveniência da sua essência”. Sob a capa de enigma, podemos ousar dizer que para ele a pergunta pela origem da obra de arte precisa indagar a proveniência essencial dessa mesma obra¹²⁸.

No senso comum, pensamos que a proveniência, a gênese da obra é a atividade do artista. Porém, se o artista é artista através da obra e a obra é obra pela atividade do artista, “nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente”. Sustenta a ambos a arte, pois “artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, (...) graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte”¹²⁹. Deste modo, a arte – palavra a que nada de real, material, concreto, visível corresponde – seria ao mesmo tempo a origem do artista e a origem da obra.

Onde encontraríamos, então, seguramente a arte, já que

128 Apenas para ceder ao apelo da curiosidade, também o primeiro poema do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, “Poema de sete faces”, principia por definir a origem daquele que se apresenta, se dá a público.

129 HEIDEGGER, 2005, p. 11.

não corresponde a nada de tangível? Encontraríamos a arte na obra de arte, e o que quer que queiramos saber a respeito da arte só o podemos aprender a partir da obra de arte.

Parecemos andar em círculo: e o que é mesmo obra de arte? A obra de arte está presente no mundo de modo tão natural quanto as outras coisas. Aliás, todas as obras têm esse caráter de coisa. Mesmo a experiência estética “não pode contornar o caráter coisal da obra de arte”. Todavia, se “a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada”, “ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é”. A obra dá publicamente a conhecer algo outro, que não simplesmente seu caráter coisal, “ela é alegoria”, “a obra é símbolo”¹³⁰.

Então, podemos dizer que, mesmo sendo alegoria, sendo símbolo, a obra de arte permanece como “coisa”? Para responder à pergunta, “é preciso que saibamos de um modo suficientemente claro o que é uma coisa. Só então se pode dizer se a obra de arte é uma coisa à qual adere ainda algo de outro, só então é possível decidir se a obra é, no fundo, algo de outro e nunca uma coisa”¹³¹.

Enfim, tendo considerado a natureza das coisas e das obras de arte (elas também uma espécie particular de coisas), páginas adiante, Heidegger nos conduz às seguintes conclusões: a obra de arte só é “uma coisa” na medida em que é algo que é, tal como se dá com a coisa (que é *algo que é e não o que não é*). Ou, de outro modo, uma coisa é aquilo em torno do que estão reunidas propriedades; é o que é perceptível aos sentidos e à sensibilidade; é a conjugação de matéria e forma; assim, se a obra de arte dispõe de uma materialidade, ela é também uma coisa.

Dariamos, assim, por definido o conceito de coisa. Todavia, ainda restaria a questão “Qual é (se é que é) o caráter ‘coisal’ da obra de arte?”. Considerando a síntese de matéria e forma como o conceito de coisa, responderíamos à questão dizendo que “o caráter coisal na obra é manifestamente a matéria de que consta. A matéria é o suporte e o campo para a enformação artística.”¹³² Porém, Heidegger questiona, ainda:

130 HEIDEGGER, 2005, p. 13.

131 HEIDEGGER, 2005, p. 14.

132 HEIDEGGER, 2005, p. 19.

(...) Desconfiamos deste conceito de coisa que representa a coisa como matéria enformada.

Mas não é precisamente este par conceptual matéria-forma que é usado no âmbito em que nos movemos? Certamente. A distinção entre matéria e forma, e decerto nas mais diferentes variedades, é o *esquema conceptual por excelência para toda a estética e teoria da arte*. Este fato inegável não prova, todavia, nem que a distinção matéria e forma esteja suficientemente fundada, nem que pertença originalmente ao âmbito da arte.

(...) A remissão para o vasto uso deste complexo conceptual na estética poderia antes levar-nos a pensar que matéria e forma são determinações natas da essência da obra de arte, e que só a partir daí foram transpostas para a coisa. Onde é que, então, o complexo matéria-forma tem sua origem, no caráter coisal da coisa ou no caráter de obra da obra de arte?¹³³

Refletindo sobre a distinção matéria e forma, e, ainda, evidenciando o quanto já era gasta na primeira metade do século XX, sinaliza que a imbricação entre forma e matéria é regulada pela serventia dos objetos, das coisas. Um machado, por exemplo, além de possuir inelutavelmente a forma de um machado, exige a suficiente dureza necessária a um machado – o que determina a matéria de que há de ser feito.

Se a imbricação entre forma e matéria é regulada pela serventia dos objetos, isso não nos permite, porém, concluir que toda coisa – por se fazer, também, da conjugação entre forma e matéria – tem serventia. Há coisas “inúteis”. O que distingue uma coisa de um apetrecho (um objeto utilitário) é que no primeiro a serventia é “facultativa”, no segundo é essencial. Matéria e forma, assim, não constituem “determinações originais da coisidade da mera coisa”. E é a partir de disso que podemos começar a avançar na resposta sobre a origem da obra de arte: forma e matéria são traços inerentes quer ao apetrecho, quer à coisa, quer à obra, todavia o apetrecho possui necessariamente serventia, ao passo que a coisa e a obra de arte não: “este termo [apetrecho] designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado. (...)”

133 HEIDEGGER, 2005, p. 19 e 20 (grifos do autor).

A obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada”¹³⁴.

O ser-apetrecho do apetrecho repousaria, então, em sua serventia (e não na imbricação entre forma e matéria). Para conseguirmos apreender o caráter instrumental do apetrecho teríamos que procurá-lo em seu “serviço”, no exercício de sua serventia. A partir dessa assertiva, Heidegger nos conduz, nos trechos a seguir:

Escolhemos como exemplo um apetrecho conhecido: um par de sapatos de camponês. Para a sua descrição, não é preciso ter à frente autênticas peças deste tipo de apetrechos de uso. Toda a gente os conhece. Mas como se trata de uma descrição direta, talvez seja bom facilitar a presentificação intuitiva. Para fornecer esta ajuda, basta uma representação pictórica. Para tanto escolhemos uma conhecida pintura de Van Gogh, que pintou várias vezes calçados deste gênero.¹³⁵

Depois da “presentificação intuitiva” sugerida, o filósofo prossegue:

(...) Mas o que é que há de especial aí para ver [nas telas de sapatos de camponês pintadas por Van Gogh]? Toda a gente sabe o que faz parte de um sapato.

Estas indicações adequadas apenas explicam o que já sabemos. O ser-apetrecho do apetrecho repousa na sua serventia. Mas o que se passa com esta? Apreendemos já porventura o caráter instrumental do apetrecho? Para o conseguirmos, não temos de procurar o apetrecho que tem serventia no seu serviço? A camponesa no campo traz os sapatos. Só aqui eles são o que são. (...) Eis como os sapatos servem realmente (...).

Enquanto, pelo contrário, tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o caráter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça de morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

Mas tudo isto o vemos possivelmente no apetrecho para calçar que está no quadro. Pelo contrário, a camponesa traz pura e simplesmente os sapatos. (...)

(...) Descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho (...) apenas graças ao fato de nos pormos perante o quadro de Van Gogh. Foi este que falou. (...)

A obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é. (...) A obra não serviu em absoluto, como à primeira vista poderia parecer, para uma melhor presentificação intuitiva daquilo que é um apetrecho. Antes sucede que só através da obra, e só nela, o ser-apetrecho do apetrecho vem expressamente à luz.¹³⁶

E o que tem a produção poética drummondiana a ver com isso tudo? *Em primeiro lugar*, precisamos resgatar algumas das falas da abertura deste trabalho. Eu disse então que, quando Mikhail Bakhtin conclui seu ensaio acerca dos problemas da poética de Dostoiévski, assinala que a originalidade do romancista russo como artista está em ter contribuído com novas formas de visão estética. Afirmei pensar que se pode dizer o mesmo da produção poética drummondiana. Disse ainda que as formas de visão estética engendradas a partir da criação do romance polifônico por Fiódor Dostoiévski

134 HEIDEGGER, 2005, p. 21.

135 HEIDEGGER, 2005, p. 24.

136 HEIDEGGER, 2005, p. 25 a 27.

permitem “ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida” e que também a produção poética de Drummond trouxe à luz facetas nossas, de nossas vidas, insuspeitadas.

Expliquei que penso assim não apenas porque a trajetória literária e intelectual de Drummond, “fundada na travessia de tempos e espaços, na migração da periferia para o centro, da tradição para o moderno, apresenta um complexo roteiro de lugares por onde se insinuem as práticas discursivas da modernidade cultural no Brasil”. Ou porque, de acordo com Merquior, a *démarche* drummondiana teria coincido, oportunamente, com o movimento (político, social, ideológico) de passagem do cenário rural e oligárquico para o urbano e industrial. Noutras palavras, expliquei que, se os poemas de Drummond – nas palavras de Ítalo Moriconi, feitos um “parâmetro inescapável de toda a poesia futura” – permitem ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida, caracterizando o que Bakhtin chamou de evolução do pensamento artístico da humanidade, é porque “nenhum outro poeta brasileiro se lançou tanto fora das páginas”. Lançar-se fora das páginas pode traduzir-se por haver não apenas testemunhado, mas vivido – e estetizado – cada tempo presente ao sabor das vicissitudes que lhe são próprias.

E eu poderia dizer ainda que, como me parece que a poética de Carlos Drummond de Andrade contribuiu, na literatura brasileira, com novas formas de visão estética e, assim, com a visão e o descobrimento de novas facetas do homem e de sua vida, a partir de um pensamento artístico polifônico e multifacetado, não se deveria deixar de pôr, lado a lado, na qualidade de inauguradores de um legado que não quer ser ignorado, Dostoiévski e Drummond.

Em segundo lugar, depois de recordarmos o que eu disse na abertura deste trabalho, retomando “A origem da obra de arte”, precisamos concluir: do mesmo jeito que, para Heidegger, só enxergamos os cansaços, as dificuldades e as incertezas do trabalhador, bem como a generosidade e a inconstância da natureza contemplando a escura abertura do interior gasto dos sapatos pintados por Van Gogh (já que “a camponesa traz pura e simplesmente os sapatos”), podemos dizer que só enxergamos novas e insuspeitadas facetas de nossas vidas graças ao trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade (parafraseando o que Bakhtin afirmara a respeito

de Fiódor Dostoiévski e seu romance polifônico).

É a estetização de cada “tempo presente” que funda mundos anteriormente inexistentes. Talvez, nas palavras do filósofo, aquilo a que temos chamado de o fundar de mundos anteriormente inexistentes seja a desocultação do ente como ente (a verdade) pondo-se em obra na obra. As possibilidades que o texto de Heidegger nos traz não se esgotam por aqui, contudo. Precisamos prosseguir, a fim de discernirmos o que vem a ser aquilo a que tenho denominado o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade.

IV

No sub-item “A verdade e a arte”, de “A origem da obra de arte”, Heidegger chama a atenção para o fato de que “o caráter-de-obra da obra consiste no seu ser-criada”; ser criada é o mesmo que ser produzida, ser fabricada. Assim, tanto a obra, quanto o apetrecho, por exemplo, são criados, são produtos de manufatura.

A pergunta passaria a ser, então, em que se distingue o produzir enquanto criação do produzir enquanto modo de fabricação. Para começar a responder à questão, o filósofo nos recorda que é frequentemente resgatada a convergência linguística, no grego, entre manufatura e arte (τέκνη), e entre artesão e artista (τεκνίτης), mas esclarece que a referência à palavra grega que denomina obra de manufatura e obra de arte para determinar a essência da criação a partir de seu lado de manufatura é errada e superficial, pois τέκνη “quer dizer muito mais um modo de saber”, um modo de “apreender o presente enquanto tal”. Noutras palavras, τέκνη “é um produzir do ente, na medida em que traz o presente como tal, da ocultação para a desocultação do seu aspecto”, e “nunca significa a atividade de um fazer”¹³⁷. E o artista é um artesão não na medida em que seu ofício é a manufatura, mas na

medida em que também “faz o ente ascender à sua presença”¹³⁸. Desta feita, o que determinaria o ser-criado da obra e o criar seria o ser-obra (e não a atividade manual do τεκνιηζ).

Na sequência, Heidegger propõe que “a partir da consideração da delimitação da essência da obra que foi alcançada, segundo a qual na obra está em obra o acontecer da verdade, podemos caracterizar a criação como o deixar-emergir num produto”. Assim, o “tornar-se obra da obra é um modo do passar-a-ser e de acontecer da verdade”. Tomando estas afirmações como ponto de partida, chegamos à compreensão de que “um modo essencial como a verdade se institui no ente que ela mesma abriu¹³⁹ é o pôr-em-obra-da-verdade”.¹⁴⁰

Aqui, antes de ir adiante, é necessário regressar ao sub-item “A obra e a verdade”, deixado para trás há umas páginas, para que a coisa não comece a ficar por demais turvada. Em “A obra e a verdade”, de largada, é feito um apanhado das conclusões a que se chegara no sub-item anterior, “A coisa e a obra”: a) a origem da obra de arte é a arte; b) a arte é real na obra de arte; c) as obras de arte mostram sempre, das mais diferentes maneiras, sua coisalidade; e d) a coisalidade da obra nunca poderá ser encontrada enquanto o puro estar-em-si-mesma da obra não se tiver claramente manifestado. E se inicia uma inquirição: “Mas é a obra alguma vez acessível em si?”¹⁴¹.

Afirma Heidegger que para a obra repousar em seu ser-obra, em si mesma, deveria ser retirada de todas as relações com aquilo que não é ela. E, embora seja este o autêntico intento dos grandes artistas – libertar a obra para o puro estar-em-si-mesma –, as obras “encontram-se e estão penduradas nas coleções e exposições”, “tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado”¹⁴², passando a ocupar autoridades oficiais, críticos e conhecedores de arte e mesmo comerciantes.

Assim, a partir de quando se dá a irreversível

137 HEIDEGGER, 2005, p. 47.

138 HEIDEGGER, 2005, p. 48.

139 O “aberto”, no contexto, é aquilo “no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e se erige como ente” (HEIDEGGER, 2005, p. 49).

140 HEIDEGGER, 2005, p. 48 e 49.

141 HEIDEGGER, 2005, p. 31.

142 HEIDEGGER, 2005, p. 31.

transferência da obra de seu mundo original (pela subtração e ruína deste) para um mundo outro (por exemplo, uma galeria, uma exposição, etc.), o primigênio estar-em-si da obra esvaece. Porém, todo o funcionamento das coisas no mundo da arte atinge somente o ser-objeto das obras, e não seu ser-obra – porque o ser-obra da obra advém da abertura criada por ela mesma (obra).

A subtração e a ruína do mundo – o espaço essencial – da obra não são movimentos reversíveis. Uma vez levadas a cabo, impedem que as obras sejam ainda aquilo que antes foram. Obviamente, sua existência objetal permanece; seu estar-em-si doravante é um desdobramento ou consequência do primeiro estar-em-si, mas já não é o mesmo (o que, todavia, não invalida ou atinge o ser-obra da obra, apenas “desvirtua” o seu ser-objeto).

E por que podemos dizer que a obra permanece ainda obra, se, agora, estará para além de seu primitivo ser-objeto? Basicamente, de acordo com Heidegger, porque “A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria. Porque o ser-obra da obra advém, e só advém, em tal abertura”.¹⁴³

Se é na obra que o acontecimento da verdade está em obra, já que a obra “abre *um mundo* e mantém-no numa permanência que domina”¹⁴⁴, “ser obra quer dizer: *instalar um mundo*”.¹⁴⁵ E aqui cabe um pequeno *ritornelo* que nos traga de volta o texto de José Miguel Wisnik, apresentado nas últimas páginas do primeiro capítulo. Resumi aquele texto dizendo que, de Wisnik, leitor de Drummond nos anos 2000, nos fica a possibilidade de ler a obra tardia do poeta não com olhos modernos, apenas, mas também com outros olhos, mesmo que o rótulo – quaisquer que sejam os nomes que possamos lhe dar – não seja preciso. Destaquei, porém, que, mais importante ainda que apontar traços pós-modernos na produção de um dos maiores ícones de nosso modernismo, foi o crítico haver percebido que o poeta buscou deixar bastante nítido em seus últimos trabalhos o eriçamento de uma relação

143 HEIDEGGER, 2005, p. 32.

144 HEIDEGGER, 2005, p. 34, grifo do autor.

145 HEIDEGGER, 2005, p. 35, grifos meus.

isomórfica entre sua obra e o mundo.

Talvez a minha síntese para o artigo, então, deva agora ser redimensionada, para que apareça, mais marcadamente, o diagnóstico de José Miguel Wisnik de que lancei mão no início de minha tentativa de resenha: “talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra ‘mundo’, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade”. E, como eu destaquei, essa variedade de mundos abarca, tem que abarcar, desde poemas-poemas (para aproveitar o rótulo dado por Haroldo de Campos), até poemas comemorativos, memoriais, padrescos, grandiloquentes, etc. Isso porque a poesia de Drummond “é atravessada por feixes de ‘mundos’, inumeráveis, que causam a alternância, tão reconhecível nele, entre a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível”.

E o que viria a ser “mundo”? Porque essa variedade de mundos abarca, tem que abarcar poemas-poemas, até poemas comemorativos, memoriais, padrescos, grandiloquentes, etc.? Leticia Malard dá uma resposta com a qual pactuo, à segunda questão:

Muitos dos críticos e analistas de Drummond costumam separar os textos de poesia propriamente dita de textos da chamada poesia circunstancial – crônicas versificadas com base em fatos do cotidiano, composições dedicadas a amigos em ocasiões especiais ou poemas de celebração. O próprio poeta também fez a separação. (...) [Nesta separação] jaz sub-repticiamente um juízo de valor (...). O nível de qualidade da maioria absoluta dos poemas drummondianos, sua diversidade temático-formal e seu trabalho com a linguagem são, no global, tão elevados que não me parecem justificar esta separação.¹⁴⁶

Já da leitura de Martin Heidegger poderíamos exigir uma outra espécie de resposta, dirigida, agora, à primeira das questões formuladas acima:

146 MALARD, 2005, p. 16 e 17.

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjetual a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. (...) Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza.

(...) A obra enquanto obra instala o mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo.¹⁴⁷

Todavia, em relação a Drummond, a palavra “mundo”, na visão da crítica, ganha uma conotação aparentemente mais restrita. Se, partindo da afirmativa de Wisnik reproduzida mais acima, passarmos a definir “mundo” tendo como régua o causar a alternância entre “a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível”, soaria menos abrangente que “o mundo é o sempre inobjetual a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser”. Mas a inequivalência entre uma e outra conotação é apenas, como já dissemos, aparente.

Caberia retomar a alfinetada de Affonso Romano de Sant’Anna, bastante anterior ao texto de Wisnik, em muitos estudantes iniciantes e críticos, por enxergarem na poesia do mineiro uma espécie de bazar ou supermercado, “onde se entra e retira da prateleira um tema”, pois, para ele, “esse tipo de obra exige um outro tipo de leitura, porque não sendo um amontoado de temas, não tendo organização aleatória, sendo uma obra em *projectum*, realiza aquilo que Heidegger dizia: (...)”

147 HEIDEGGER, 2005, p. 35 e 36.

‘o ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante através da existência’”.

A retomada do texto de Sant’Anna vem iluminar o de Wisnik na medida em que nos permite ver que a dita alternância entre a insistência implacável da totalidade e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca não é apenas isomórfica / correspondente / especular em relação ao conflito básico da existência, mas é a própria existência. E por que se poderia afirmar isso? Basicamente porque, se o ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante *através da existência*, isso quer dizer que o ser humano deve desenvolver um projeto *artístico* através da existência (e não na existência ou para a existência), ou, noutras palavras, o ser humano deve viver belamente, no sentido de que “é o aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza”.¹⁴⁸

Porém, a conclusão do parágrafo acima refuta a possibilidade de definir “mundo” tendo como régua o causar a alternância entre “a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível”. Talvez o mais apropriado fosse pensar “mundo” não como a “alternância” entre x e y, mas como a convergência (ou como a recíproca pertença) entre a insistência implacável da totalidade e a dolorosa irrelevância de que se reveste uma tal busca.

A este respeito, eu gostaria de deixar virem à tona algumas palavras do último capítulo de *O dossiê Drummond*, de Geneton Moraes Neto:

Pouquíssimos criadores terão conseguido, em qualquer época, transformar em palavras de beleza tão intensa o sentimento de permanente “inadaptação ao mundo”, o espanto diante do absurdo da vida, a frustração cívica, a certeza de que tudo é um “sistema de erros”, um “vácuo atormentado”, “um teatro de injustiças e ferocidades”. Desse sentimento, desse espanto, dessa frustração, dessa certeza, Drummond extraiu uma poesia paradoxalmente solidária, perplexa, esperançosa.¹⁴⁹

148 HEIDEGGER, 2005, p. 67.

149 MORAES NETO, 1994, p. 279.

Parece que, pensando assim, passa a ser mais fácil entender aqui, no âmbito deste trabalho, a confluência de termos tão díspares, como “arte”, “mundo”, “verdade”, “projeto”. Retomando a definição heideggeriana de “mundo”, se o mundo mundifica “onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, (...) onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas”, e se “é o aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza”, a ideia da expressão “projeto poético-pensante” é a de que a existência (e aí pouco importa se da pessoa física ou lírica, se da pessoa ou *persona*) deve ser vivida (na indecidibilidade entre ser gozada e ser planejada) como um projeto poético (no sentido de *artístico*) que, por ser artístico, é um projeto *pensante*, e vice-versa, já que “o ser é interpelação ao homem e não é sem este”.

Trata-se, em poucas palavras, de um enfraquecimento ou esfacelamento da distinção entre, por um lado, fazer arte ou criar arte ou mesmo saber qual é a origem ou a natureza da obra de arte e, por outro, existir, visto que não seriam coisas opostas ou mesmo antitéticas, já que a arte cria a abertura (ou clareira, nas palavras de Heidegger) do ser, mas que, ao mesmo tempo, a arte não pode prescindir de seu caráter coisal, objetal, “obral”.

V

Daqui por diante, venho esclarecer quais seriam as diferenças essenciais entre a categorização que faço da obra de Drummond como “projeto poético-pensante” e aquela que Affonso Romano de Sant’Anna faz, porque não quero que o uso que faço da expressão “projeto poético-pensante” seja corroído pelas justificativas de Sant’Anna para o uso da mesma expressão em relação à obra de Drummond. A principal oposição entre uma e outra maneira de lançar mão da fórmula

heideggeriana decorre da incongruência entre a maneira como o crítico enxerga a ideia de projeto (uma ordenação linear, cujo ponto alto seria “a capacidade de articular, de produzir o sentido”, em oposição ao que supostamente se faz na contemporaneidade) e como eu a enxergo (a vontade de manter aberto o maior número possível de portas estéticas, o que quer dizer: o que há é um sujeito que, tendo por projeto dialogar com a tradição ocidental, constrói uma trajetória de superação de si mesmo, de inserção no mundo estético e, assim, político – um sujeito, portanto, social, sociável, suscetível às agruras da criação de si mesmo, enquanto sujeito lírico / poético / artístico).

A oposição secundária entre uma e outra maneira de lançar mão da fórmula heideggeriana decorre da incongruência entre a forma como o crítico enxerga “poético-pensante” e a maneira como eu enxergo. Para ele, a poesia de Drummond tem uma estrutura determinada, e essa estrutura se montaria, de uma maneira explícita, equivalentemente a uma peça de teatro dividida em três atos: “Eu maior que o mundo”, “Eu menor que o mundo” e “Eu igual ao mundo”. Nas suas palavras,

(...) Esse personagem que se articula nesses três atos que eu nomeava de “Eu maior”, “Eu menor”, “Eu, igual ao mundo” é tão rico que se utiliza de uma série de recursos que são máscaras, confirmando os atributos dramáticos dessa poesia lírica.

E que máscaras são essas?

São inúmeras. Fernando Py (...) já localizou mais de setenta pseudônimos em Drummond. (...).¹⁵⁰

A construção de “máscaras” ou de inúmeros pseudônimos (como se uma e outra coisa fossem equivalentes ou mesmo comparáveis / compatíveis) é que caracterizaria a organização estrutural do projeto drummondiano como

150 SANT’ANNA, 2004, p. 15.

poético e pensante. Na tentativa de, a cada momento, dar conta de pôr em versos a apreensão poética do estar-no-mundo, o eu lírico drummondiano ter-se-ia posto em posição ora superior, ora igual, ora inferior ao mundo. Mediante o exposto, fica bastante evidente que, embora o crítico use a expressão poético-pensante com hífen, de modo a marcar a indecidibilidade / continuidade / não-dissociação entre uma e outra noção (poético e pensante), ele faz divergir uma coisa e outra, como se a noção de poético fosse uma e a de pensante fosse outra. Noutras palavras, é como se em função de uma determinada constatação racional (filosófica, existencial: *pensante*), a poesia de Drummond tomasse formalmente outro rumo, criando, assim, uma nova máscara ou novos pseudônimos *poéticos*. Todavia, me parece que “poético-pensante”, resgatando o que apresentei acima a respeito do pensamento de Heidegger sobre a obra de arte, deva ser entendido de outra maneira.

Concluindo: em primeiro lugar, não se deveria identificar no todo da produção poética drummondiana uma sequência cronologicamente organizada de transformação estilística ou estética, porque, como já se disse, sua temporalidade é formada por vários passados e por vários presentes justapostos e entrecruzados. Em segundo lugar, não se pode dizer que em função de uma tomada de posição qualquer é que se dá uma dada transformação estilística ou formal. Parece-me uma questão insolúvel: seria impossível determinar a anterioridade da decisão racional (e/ou filosófica e/ou existencial) sobre a estética (e/ou estilística e/ou formal).

Drummond, do corpo ao *corpus*:

CAPÍTULO 03

ISTO NOS DESTE, VERSO A VERSO, E SÓ DEPOIS O SOUBEMOS CLARAMENTE”

POR UMA ANÁLISE DE *O AMOR NATURAL*

Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões, Capim.
(Carlos Drummond de Andrade)

I

Como já foi prometido, este capítulo tenta articular as reflexões dos capítulos precedentes a uma análise panorâmica de *O amor natural*.

No primeiro capítulo, elegemos as vozes críticas de Mário de Andrade, Antônio Houaiss, Sérgio Buarque de Holanda, Haroldo de Campos, Antonio Candido, Paulo Rónai, João Alexandre Barbosa e José Miguel Wisnik como paradigmáticas, tendo em vista uma análise da recepção da poesia de Drummond ao longo de um arco temporal que vem de 1930 à contemporaneidade; identificamos entre esses autores uma razoável consonância; e a creditamos ao fato de que Carlos Drummond de Andrade, como poeta público, foi “criado” por Mário de Andrade, quando da publicação do livro de estreia. Propusemos, assim, a organização da crítica da poesia de Drummond em três fases, que nem sempre acompanharam as transformações estéticas gestadas pelo poeta: uma fase “antitética”, que vê nos pares de oposição conflitos (fase que inicia com Mário e afeta inclusive Candido);

uma fase “dialética”, que vê nos pares de oposição sínteses (fase que inicia com Holanda e alcança, por exemplo, Haroldo); uma fase, em processo, que não pensa em antíteses ou sínteses, mas em analogia – ou mesmo isomorfismo – entre a criação poética e o mundo (citamos, por exemplo, o texto de Wisnik – e trabalhos como os de John Gledson e Vagner Camilo). Concluímos o primeiro capítulo sinalizando que essa consonância entre as vozes críticas e sua conseqüente organização em três fases (antitética, dialética e isomórfica) fornece munição à compreensão da poesia de Drummond como um projeto.

No segundo capítulo, principiamos expondo outros argumentos além dos arregimentados anteriormente, a fim de mostrar a pertinência de se ler a poesia de Drummond como um projeto. Citamos e comentamos trechos de análises de Affonso Romano de Sant’Anna, John Gledson, Sebastião Uchoa Leite, Vagner Camilo, João Alexandre Barbosa e Bento Prado Jr. e passamos a uma sistematização do ensaio “A origem da obra de arte”, de Martin Heidegger, articulando-a às análises do capítulo precedente, visando a apreender o sentido mais apropriado à expressão “projeto poético-pensante”. Por fim, marcamos as diferenças entre a utilização desta expressão por Affonso Romano de Sant’Anna e aquela que fizemos.

Agora estamos em condições de nos aproximarmos daquele que é o objeto das páginas que seguem. Humberto Werneck nos descreve o ambiente e o modo como foram encontrados os originais de *Poesia errante*, *O amor natural* e *Farewell* – os três livros póstumos de poemas de Carlos Drummond de Andrade, não entregues ainda em vida por ele aos editores:

Nem grande nem pequeno – um escritório como qualquer outro, igual a tantos que se veem nos apartamentos de classe média no Brasil. (...) Nada de muito especial – a não ser o fato de que este era o escritório de Carlos Drummond de Andrade, o que vale dizer: foi ali, durante 25 anos, que se escreveu boa parte da melhor poesia brasileira deste século.

(...) E o que não faltava ali eram papéis, exemplarmente organizados em pastas de cartolina. (...) Era também nessas pastas ordinárias, em tons claros de azul ou verde, que Carlos Drummond de Andrade organizava seus originais e os entregava à editora. Na capa, com caneta, escrevia o título do livro, nisso pondo às vezes amostras de seu humor e de sua aptidão para o desenho (...).

Os originais de *Poesia errante* (1988) e *O amor natural* (1992), além de *Farewell*, foram encontrados no escritório do poeta. O primeiro não estava inteiramente concluído e a forma final foi estabelecida por Pedro Augusto Graña Drummond e pela amiga Lygia Fernandes. Quanto a *O amor natural*, é um livro que Drummond preferiu não ver publicado em vida – bem-humorado, dizia haver perdido “o bonde da pornografia”, mesmo sabendo que o erotismo de seus versos passava muito ao largo de qualquer vulgaridade.

Farewell, a que veio incorporar-se o poema *Arte em exposição*, inicialmente destinado a constituir livro autônomo, chegou a ser finalizado pelo autor, que acondicionou, numa pasta azul-claro, as folhas soltas dos originais, datilografadas por ele e por Lygia Fernandes. Como no caso de *O amor natural*, mas não pela mesma razão, optou por adiar o lançamento para depois de sua morte. O título não deixa dúvida de que quis fazer dessa coletânea o fecho de sua produção poética.¹⁵¹

Saber que tanto *O amor natural* quanto *Farewell* foram livros deixados prontos, já ordenados, intitulados, enfim, organizados pelo poeta e, claro, propositadamente destinados à publicação póstuma, tem que mudar os olhos com os quais os lemos. Principalmente se soubermos que, inclusive, o editor Daniel Pereira, responsável na Editora José Olympio durante muitos anos pela publicação das obras do poeta, teve acesso irrestrito já na década de 60 aos originais de vários dos poemas eróticos que vieram a compor, *a posteriori*, o livro que só veio a ser publicado, de fato, em 1992, pela Record – sendo opção de Drummond que o livro não saísse à época¹⁵².

Obviamente, Carlos Drummond de Andrade planejou que fosse ao perfume desses últimos livros (*O amor natural* e *Farewell*) que permanecesse entre nós, depois de sua morte. Esta hipótese fica especialmente interessante se atentarmos ao fato de que o poeta sempre esteve muito preocupado em construir uma figura pública e uma personalidade artística afeita a suas próprias opções e convicções. Depõem a favor disto os seguintes trechos das declarações de Pereira para *O dossiê Drummond*:

151 WERNECK, 2006.

152 Cf. MORAES NETO, 1994, p. 104 a 107.

Drummond, do corpo ao *corpus*:

Drummond tinha uma grande queda para publicitário. Onde quer que se metesse, daria certo. De vez em quando, eu tinha dificuldades em arranjar um orelhista que escrevesse um texto *ao gosto de Drummond*. Então, eu pedia ao próprio Drummond que escrevesse a orelha. E ele acabava fazendo. (...) *Drummond aproveitava para fazer observações de natureza crítica nos textos* que apareciam nas orelhas dos livros. Isso era publicado sem assinatura. O leitor, então, não iria saber jamais que o próprio Carlos é que tinha feito.

ou

Drummond lia até a última prova dos livros. Uma vez, mandei para ele as provas de *Versiprosa*. Quando me devolveu, ele disse que tinha encontrado um erro. Num dos versos, tinha saído “Mamões”, com letra maiúscula, no lugar de “Camões”. O revisor que tinha visto o material antes era um colosso. Ficou tão triste com a descoberta do erro que disse: “Vou mudar de profissão” (...). De qualquer maneira, a primeira exigência do revisor é ter olho clínico. Drummond tinha.¹⁵³

Além dos comentários a respeito do Drummond crítico de si mesmo e do Drummond revisor, o ex-editor ainda tece outros, a respeito do cuidado (e da intuição mercadológica) de Drummond com os títulos e (pasmе!) com a cor das capas das edições de seus livros. Assim, se a tal ponto “a consciência do poeta é verminosa”, a opção por que fosse, como eu disse, o perfume de *O amor natural e Farewell* a permanecer entre nós, depois de sua morte, não pode ser pensada a troco de gratuidade.

Porém, o próprio poeta quer nos fazer descrever de seu intento – o que por si só mereceria um capítulo analítico. Na última longa entrevista que concedeu, dezessete dias antes de sua morte, revelou:

153 PEREIRA apud MORAES NETO, 1994, p. 104 a 106, grifos meus.

Não lamento, na minha carreira intelectual, nada que tenha deixado de fazer. Não fiz muita coisa. Não fiz nada organizado. Não tive um projeto de vida literária. As coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso. Não houve nenhuma programação. Não tendo tido nenhuma ambição literária, fui mais poeta pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e emoções que me perturbavam o espírito e me causavam angústia. Fiz da minha poesia um sofá de analista. É esta a minha definição do meu fazer poético. Não tive a pretensão de ganhar prêmios ou de brilhar pela poesia ou de me comparar com meus colegas poetas. Pelo contrário. Sempre admirei muito os poetas que se afinavam comigo. Mas jamais tive a tentação de me incluir entre eles como um dos tais famosos. Não tive nada a me lamentar. Também não tenho nada do que me gabar. De maneira nenhuma. Minha poesia é cheia de imperfeições. Se eu fosse crítico, apontaria muitos defeitos. Não vou apontar. Deixo para os outros. Minha obra é pública. Mas eu acho que chega. Não quero inundar o mundo com minha poesia. Seria uma pretensão exagerada¹⁵⁴.

Todavia, ao contrário do que pode parecer, Drummond escolheu, e muito bem, o momento acertado para a publicação de *O amor natural* – dando mostras da altíssima consciência de que já se falou. Rita de Cássia Barbosa em *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* assinala que a leitura de *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985) e *Amor, sinal estranho* (1985), bem como a insistência do autor em suas últimas entrevistas na opinião de que o erotismo é uma condição essencial à natureza humana, teve o propósito de aguçar a curiosidade do público em relação a suas composições eróticas, de cuja existência, então, só se tinha notícia na forma de um livro ainda inédito.

Embora Barbosa e outros tenham atribuído aos escrúpulos drummondianos quanto à possível repercussão desses poemas as reticências relativas à publicação integral de *O amor natural* (e eu, inclusive, tenha aventado a hipótese, em um artigo precedente, de que talvez o poeta não quisesse sua poesia confundida com o desbunde típico da poesia dos 70), hoje isso não me parece acertado. O poeta alimentou essa leitura ao dizer que se recusava a publicar tais poemas para não se ver confundido com um “velho bandalho”. Mas, se

154 ANDRADE, 1987.

assim fosse, nem em círculos restritos, sob a recomendação de que se evitassem olhares indiscretos, um e outro poema teria circulado – como de fato circulou. Dando um poema ou outro do livro a público, Drummond criou e alimentou, no grande público e no público especializado, em torno de *O amor natural* uma expectativa: por exemplo, o poema “A castidade com que abria as coxas”, antes de ser publicado em *Amor, amores* e em *O amor natural*, foi publicado na revista *Homem*, da editora Abril, em 75; “O que se passa na cama” foi publicado também em 75 no *Livro de cabeceira do homem*, da editora Civilização Brasileira, em *Amor, sinal estranho* e, finalmente, em *O amor natural*; “O chão é cama” foi publicado primeiramente na revista norte-americana *Fórum Literário*, em 76, e compõe hoje *O amor natural*; “Esta faca”, “Tenho saudades de uma dama” e “Sob o chuveiro amar”, além de em *O amor natural*, aparecem em 76 na revista *José: literatura crítica e arte* e, ainda, em *Amor, sinal estranho*; “Amor – pois que é palavra essencial” apareceu, em 82, na revista *Ele e Ela*, da editora Bloch, e também em *Amor, sinal estranho*, sendo hoje o poema de abertura de *O amor natural*; “Em teu crespido jardim, anêmonas castanhas” foi publicado com outro título, em 83, em *O cometa itabirano* e depois em *O amor natural*; por fim, “A moça mostrava a coxa”, além de ter saído, em 83, na revista *Status*, saiu em *Amor, sinal estranho* e compõe atualmente *O amor natural*¹⁵⁵.

Outra leitura que hoje me parece inadequada da recusa drummondiana é aquela, bastante recorrente, que associa a feitura de *O amor natural* à figura de Lygia Fernandes, amante do poeta ao longo de mais de 36 anos. Muitos veem nos poemas eróticos homenagens – não de todo veladas – do poeta à amada e, por isso, interpretam sua não-publicação como uma maneira de evitar conflitos com sua esposa, Dolores de Moraes. Todavia, um dado biográfico citado em *Os sapatos de Orfeu* ajuda a desmontar a hipótese: como d. Dolores soubesse da sólida relação de Drummond com Lygia Fernandes (a mais longa e mais intensa, dentre inúmeras outras aventuras amorosas e sexuais do poeta), propôs, a certa altura, o divórcio – o que

155 Devo este levantamento ao já citado livro de Rita de Cássia Barbosa e a pesquisas na Internet.

Drummond recusou terminantemente, tendo, inclusive, ameaçado suicídio caso sua esposa levasse adiante o assunto.

Uma lembrança que talvez venha a jogar por terra a ideia de que Drummond tenha escrito *O amor natural* “apenas” como uma homenagem derradeira a Lygia é a de que, já em *Claro enigma*, na seção intitulada justamente “Notícias amorosas”, aparecem os seguintes versos (que os mais íntimos – e mesmo os nem tanto – já sabiam, então, dedicados ao novo amor):

Deus me deu um amor no tempo da madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.¹⁵⁶

E, complementarmente a esta primeira lembrança, nos interessa a de que, dali em diante, não escasseou a confecção – e a divulgação – de inúmeros outros poemas devotados à figura de Lygia, dos mais contidos aos mais devassos; daí que atribuir à timidez ou à vontade de manter sua devoção erótica à amante como um segredo, a ser revelado apenas *post-mortem*, não parece arrazoado (mesmo porque, já em seu leito de morte, com toda a família ciente da história entre o poeta e a bibliotecária, d. Lygia e d. Dolores revezavam os turnos no hospital, levadas e trazidas uma e outra pelo neto Pedro, para acompanhar Drummond em seus últimos momentos).

Assim, mesmo que, em suas entrevistas, Drummond tivesse por objetivo desmentir a altíssima consciência que sempre teve de todos os mecanismos envolvidos na produção, recepção e circulação do literário, mais que ninguém, o poeta era, sabidamente, mestre em criar e alimentar expectativas, para tanto, dissolvendo, muitas vezes, as fronteiras entre verdade e ficção e instaurando jogos especulares ainda muito pouco estudados pela crítica. Basta que nos lembremos, por

156 ANDRADE, 2002, p. 268 e 269.

exemplo, da crônica, em tudo plausível, a respeito da suposta passagem anônima de Greta Garbo por Belo Horizonte, incluída em *Fala, amendoeira* (1957), da qual Drummond e alguns amigos próximos teriam sido co-participantes. A história, originalmente publicada em jornal, cheia de pontuais referências factuais, transmitiu a seus leitores coetâneos tal razoabilidade que chegou a criar problemas para os supostos envolvidos no caso – fato que obrigou Carlos Drummond de Andrade a “desmentir”, a seu modo malandro, noutra crônica, a história.

Pensando ainda a altíssima consciência que Drummond vida afora exerceu de todos os mecanismos envolvidos na produção, recepção e circulação do literário, como já dissemos, é imperioso não deixar que passem em branco suas análises críticas a respeito da própria poesia, sintetizadas, como vimos, nas orelhas que produziu para alguns de seus livros¹⁵⁷. Embora o poeta seja alvo de críticas por haver promovido “alguns dos piores escritores – principalmente escritoras – que este país já teve”, nas palavras de, por exemplo, Paulo Francis, ou seja alvo de críticas por ser um “documento humano ‘apologético do Homem’”, nas palavras de Mário Faustino, sua autocritica era sabidamente implacável (tanto quanto, talvez, o era a sedução do auto-elogio...), bem como sua compreensão a respeito da ilusão da vaidade literária; e prova disso é um trecho, da autoria do próprio Drummond, na orelha de *Passeios na Ilha*:

Em “Apontamentos literários” e nos conselhos do “Homem experimentado”, deixa manifestar-se o conhecimento irônico do país das letras, onde a fatuidade, a justa ambição de renome e o jogo de interesses se entrecruzam numa espécie de comédia melancólica. Sua ironia [a do próprio Drummond!], porém, nunca é destruidora e reflete antes a serenidade de quem, por muito ter visto e ouvido, não cultiva ilusões, mas compreende-as no próximo.

Assim, ninguém melhor que ele para analisar os principais traços de sua carreira de escritor. Noutra de suas orelhas, depois de arrolar os temas dos poemas de

157 Recomendo, a respeito das orelhas de Drummond e do que revelam de uma suposta postura cética do poeta, consulta a KRAUSE, 2007, p. 65 a 85.

Esquecer para lembrar / Boitempo 3 – a guerra russo-japonesa repercutindo em Itabira, as peculiaridades do regime de internato religioso, a introdução do gado zebu nas fazendas mineiras etc. –, nosso *ghost-writer* indaga, parodiando “algum remanescente do convencionalismo literário que só admitia ‘temas nobres’”: “Mas é possível fazer poesia com essas coisas?”. E responde: “Não só é possível, mas Drummond [ele mesmo!] comprova: nada é alheio à poesia quando ela, mediante recursos artísticos, vai ao fundo das coisas e dele extrai substância humana”.

Na mesma clave crítica, apenas a título de curiosidade, agora na orelha de *Discurso de primavera e algumas sombras*, o autor leitor de si mesmo afirma:

Parece antipoético por excelência um tema como a poluição, mas Drummond [ele!...] aplica seus recursos de lirismo para enfrentá-lo, extraindo das sombras de hoje uma advertência tanto aos descuidados e indiferentes como aos responsáveis pelo equilíbrio social. O verso adquire, assim, a utilidade imediata que tem um sinal de alarme ou um grito de SOS varando a noite.

Mas o que ninguém pode dizer, porém, polêmicas e orelhas à parte, é que a perscrutação do corpo, do amor, do erótico fossem novidades, à altura da década de 80, na poética do itabirano. Ainda em 1962, o poeta estabeleceu como uma das seções de sua poesia “Amar-amaro”. Em seu livro de 1972, Emanuel de Moraes dedica um capítulo à análise da temática amorosa em Drummond. Mais recentemente, em 1995, Mirella Vieira Lima dedicou um livro inteiro ao mesmo assunto: *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, procurando “acompanhar a caminhada do amante *gauche* em direção à plenitude no amor e o movimento do poeta até uma expressão mais puramente lírica”¹⁵⁸ (o livro de Vieira Lima, percorrendo toda a trajetória poética de Drummond, de *Alguma poesia* a *O amor natural*, enxerga aí, em diferença ao caminho que tenho palmilhado, a trajetória de um eu como deslocamento vertical, como se, progressivamente, das primeiras rumo às últimas obras,

158 LIMA, 1995, p. 13.

houvesse se construído uma busca por “alcançar o ‘céu’, imagem de perfeição e satisfação completa”¹⁵⁹). Também Luzia de Maria, em *Drummond: um olhar amoroso*, de 2002, pensa que “ler Drummond pode ser um modo de capacitar o olhar para ‘enxergar’ o outro, afinar a sensibilidade para predispor-se ao convívio” e que, a partir de *Amar se aprende amando*, “é como se o eu lírico [dos poemas de Drummond] olhasse o mundo com um olhar amoroso e descobrisse a justa medida de cada coisa”¹⁶⁰. Já José Carlos Barcellos, em artigo de 2004, intitulado “Homoerotismo, alteridade e transcendência em Drummond”, começa a destoar, afirmando que

Tanto em sua obra quanto em sua *persona* pública, Carlos Drummond de Andrade foi um poeta acentuadamente heterossexual. Cantor de mulheres e do corpo das mulheres, Drummond trabalha sempre de maneira muito explícita e inequívoca a natureza do erotismo que anima boa parte de sua poesia. Por isso mesmo, pode surpreender a constatação de que, num poema de *Claro enigma* (1951), o poeta volte a sua atenção para o homoerotismo, lançando sobre este um olhar a um tempo perplexo e respeitoso.

Trata-se do poema “Rapto”, inserto na II Seção do livro, aquela que tem por título “Notícias amorosas” e que começa com o célebre “Amar” (...).

“Rapto” (...) é um poema quase desconhecido dos leitores e aficionados do grande poeta mineiro. Talvez contribua para isso o caráter bastante hermético que o texto parece ter à primeira vista, caráter reforçado ainda mais pela sintaxe difícil.¹⁶¹

Poderíamos enumerar vários outros artigos ou livros, mas os citados foram suficientes para dar mostras de que falar do corpo, do amor, do erótico em Drummond não é novidade.

Segundo Rita de Cássia Barbosa, em 1987, das 39 composições que o poeta então havia prometido para *O amor natural*, nove já haviam sido dadas a público, tendo uma

159 LIMA, 1995, p. 13.

160 MARIA, 2002, p. 15 e 69.

161 BARCELLOS, 2004, p. 33 e 34.

sido inserida em *Amor, amores* (antologia de 1975), seis em *Amor, sinal estranho* e duas exclusivamente em periódicos. Assim, ao criar e alimentar em torno de *O amor natural* uma expectativa, mais uma vez se manifesta, penso, a esperteza do matreiro mineiro, já ciente de estar no fim da vida: ao chamar a atenção para a questão do erótico, desvia o foco da questão central presente em *O amor natural* – a saber, como já dissemos, o fato de o livro, decantado ao longo de décadas, trazer inscrita em si a história descontínua de uma poética, de um pensamento artístico polifônico, ou seja, um pensamento enfiado nos muitos desdobramentos de que um poeta maior é capaz.

II

Além do modo como o livro foi encontrado e do modo como o poeta se preocupou em divulgá-lo e encobri-lo, convém nos voltarmos, agora, para a eleição de Milton Dacosta como seu ilustrador. O gesto, por certo, não é gratuito. Não consegui, todavia, encontrar informações precisas de que Dacosta tenha sido previamente designado (ou mesmo cogitado) por Drummond como ilustrador do livro, embora seja certa a admiração que o poeta nutria pelo trabalho do artista plástico.

É essencial que nos lembremos de que *O amor natural*, o conjunto de poemas que hoje conhecemos sob esse título, foi dado a público já indissociável do trabalho de Dacosta. Poemas e ilustrações se fundem na composição do objeto sobre o qual este trabalho se debruça. Tanto é que as edições mais recentes têm mantido os desenhos do artista como parte do livro – o que vem provar que sua presença não se limita a um capricho ou a um requinte editorial, mas se impõe como fundamental. Analisar, portanto, *O amor natural* requer, necessariamente, ao menos uma passagem rápida pela questão da adequação

ou não de seu trabalho à proposta (estética, sobretudo) da obra com a qual se integra.

Na realidade, se o objetivo desta parte do texto fosse um estudo mais acurado a respeito de Milton Dacosta e de seu trabalho, o ideal seria que se resenhassem algumas das obras e alguns dos textos capitais para o entendimento de sua trajetória artística, dentre os quais constam dissertações, obras integrais a respeito de Dacosta, resenhas e críticas em jornais, revistas e periódicos especializados, e catálogos de exposição. A natureza enciclopédica dos próximos parágrafos visa a delinear um panorama a respeito do artista que permita entender de que maneira a aproximação entre a estética de *O amor natural* e a da série “Vênus e os Pássaros” enriquece a leitura dos poemas eróticos de Drummond.

Pesando os prós e os senões de elidir esta parte do trabalho (a aproximação entre os 40 poemas e as ilustrações de Dacosta), a respeito da qual não foi possível encontrar fontes de pesquisa confiáveis, entendi que seria melhor mantê-la: e minha conclusão atende a dois propósitos. O primeiro, como eu já disse, é chamar a atenção para a indissociabilidade entre os poemas e as ilustrações de *O amor natural* e, ainda, para o fato de que a parceria entre Drummond e Dacosta não se instaura apenas nas obras da fase final de um e outro (já em 1957, Dacosta ilustrou a capa de *Fala, amendoeira* e, dez anos depois, apresentou uma série de gravuras coloridas em metal, sob o tema “Vênus”, em álbum editado por Júlio Pacello, com o poema “Corporal”, de Carlos Drummond de Andrade). O segundo é chamar a atenção para – diante da sabida exiguidade da fortuna crítica a respeito do livro – o fato de *nenhum* dos artigos aos quais tive acesso a respeito dos poemas em pauta sequer mencionar a importância do trabalho de Dacosta na formatação que hoje o livro tem (e isso fica parcialmente mais grave se nos lembrarmos não só do amplo conhecimento de Drummond do reino das artes visuais – do que *Arte em exposição* é testemunho indelével – mas, ainda, do imenso valor que sempre atribuiu à atividade dos ilustradores, escolhidos a dedo, com os quais estabeleceu parceria).

Embora as inferências biográficas não interessem diretamente, é importante para a compreensão da trajetória artística de Milton Dacosta saber que participou, no início

de sua carreira como artista plástico, do chamado Núcleo Bernardelli, que se reunia, nos anos 30, regularmente em um sobrado na rua São José, no Rio de Janeiro, e cujo propósito principal era contestar o ensino tradicional de arte – especialmente o da Escola Nacional de Belas Artes – a enfatizar, ainda, à época, de modo privilegiado, a pintura romântica e neoclássica, minando as iniciativas pela modernização da arte. Entre os experimentadores da arte livre, apelidados pelo artista plástico Manuel Santiago (1897-1987) de *barbouilleurs* (lambuzões), estavam José Pancetti (1902-1958), Ado Malagoli (1906-1994), Milton Dacosta (1915-1988) e o fundador do núcleo, Edson Mota (1910-1981). A principal marca desse período na trajetória de Dacosta é a liberação / libertação dos cânones acadêmicos e a consolidação do gosto pela pesquisa e pela experimentação.

De acordo com Paulo Victorino, as principais atividades do artista subsequentes à sua desvinculação do Núcleo foram, em 1936, a realização de uma exposição individual, que alcançou relativo sucesso, e a preparação para, mais uma vez, tentar inscrever-se no Salão Nacional de Belas Artes. Esse passo era importantíssimo para Dacosta porque, na tentativa anterior, o artista saíra-se frustrado, uma vez que seus quadros não só foram recusados pelo Salão, foram também ridicularizados pela crítica especializada. Na nova tentativa empreendida, todavia, incentivada pela boa recepção da individual já mencionada, Dacosta não só expôs, como recebeu menção honrosa, uma indicação de que os acadêmicos refratários a mudanças começavam a fazer concessões aos novos pintores. E isso se tornou mais patente nas exposições seguintes, quando ganhou medalha de bronze, de prata e, em 1944, o prêmio de viagem ao exterior. Foi assim que na década de 40 viajou para os Estados Unidos, em companhia da pintora Djanira (com quem manteve ao longo de anos um ateliê comum), e de lá seguiu para a Europa, ficando em Paris, aperfeiçoando sua técnica e seu aporte teórico por dois anos.

Quanto ao aspecto propriamente estético, inicialmente, após romper com o Núcleo Bernardelli, o pintor, desenhista, gravador e ilustrador brasileiro pintou composições figurativas e paisagens. Já em 1941, Milton Dacosta começou a fazer figuras humanas geometrizadas, que se tornaram a sua grande marca. Na década de 50, aderiu ao Abstracionismo

Geométrico, e, de lá para cá, pelo menos até a nova fase iniciada em 1963, sua pintura foi marcada por influências concretas e neo-concretas.

Depois da forte presença dos concretos na década anterior, o artista teria encontrado nos conceitos da “minimal art” a subversão de que precisava para insuflar novo fôlego a suas produções, subvertendo a fase geométrica precedente pela incorporação de elementos outros: “uma mistura muito pessoal do Cubismo, de Picasso, de Brancusi, de Brasília, do Barroco e, sobretudo, do próprio Milton, que inventa um repertório absolutamente pessoal, do qual podemos não gostar ou discordar, mas jamais ignorar”¹⁶².

Em duas telas de 1963, “Carrossel” e “Menina”, podemos perceber uma transição para a série de pinturas de figuras femininas com pássaros, que nos anos 70 e 80 ocupará quase a integridade da produção do artista.

Afirma o crítico e professor de arte Paulo Victorino que na série “Vênus e os Pássaros” “a ingenuidade dos traços e do colorido deu lugar à maturidade do artista, onde a forma se sobrepõe à cor, onde o apuro de estilo, com sobriedade e elegância, domina o quadro em sua totalidade”¹⁶³.

Todavia, não estão a ilustrar *O amor natural* reproduções das telas de Dacosta, mas desenhos – ou esboços – que vieram a dar origem a tais telas. São ao todo 18 ilustrações, entre mulheres ou pedaços de corpos de mulheres com pássaros, e pássaros. As mulheres que estariam ali esboçadas seriam atualizações da imagem de Vênus, deusa do amor, da sedução e da beleza no panteão romano, esposa de Vulcano e amante de Marte

Mas por que não apenas Vênus, mas Vênus e pássaros? É possível aventar várias hipóteses. Uma delas, necessariamente, deveria passar pela lembrança de que um dos filhos de Vênus com Marte é justamente Cupido (Amor). Outra delas, pela lembrança de que Vênus possuía, de acordo com a Mitologia, um carro puxado por cisnes – pássaros tradicionalmente associados à androginia, ao sagrado, à pureza; à masculinidade fecundadora, ao desejo sexual; e,

162 KRUSE, 2008, s. p.

163 VICTORINO, 2008, s. p.

ainda, à elegância, à nobreza e à coragem ¹⁶⁴.

Há outros aspectos a serem pensados: um deles é o fato de Vênus, entre os antigos, ser representada tradicionalmente com um olhar vago e estrábico – também as Vênus de Dacosta têm no olhar uma marca: elas nos olham de soslaio; outro, o fato de possuir muitas formas de representação artística – dentre as quais as representações renascentistas, que buscaram resgatar a clássica, permanecem mais vivas em nosso imaginário (formas voluptuosas, abdômen protuberante, nádegas acentuadas, seios pequenos, cabeça desproporcional à prodigalidade do restante do corpo); e, por fim, o fato de Vênus ser a principal protetora dos heróis lusitanos cantados por Luís de Camões na mais famosa epopeia em língua portuguesa, de onde Drummond extraiu um verso que epigrafa *O amor natural*: “O que deu para dar-se a natureza” (do nono canto da terceira parte de *Os lusíadas*, justamente no episódio em que se narra a súplica de Leonardo e a rendição da Ninfa Efire).

164 CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 257 a 259.

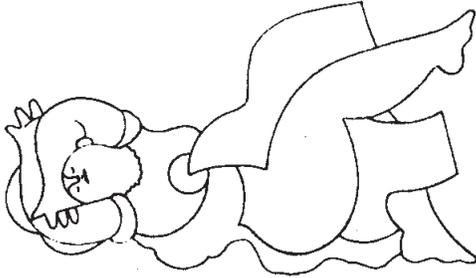


Ilustração 1

A primeira¹⁶⁵ das Vênus de Dacosta (ilustração 1) aparece já na folha de rosto do livro. Trata-se de uma figura de contornos bastante definidos e de formas geométricas (o que não é uma característica unânime das imagens do livro), mas enigmática, pondo aquele que a contempla diante da dúvida se a Vênus ali representada está num momento de descanso ou de gozo, e se há ou não com ela, a desfrutar do momento, um pássaro (que, na hipótese de ali estando, tocaria com seu bico o espaço entre os seios) ou mesmo um outro corpo humano. A escolha de tal figura incita-nos a pensar que ela aí está para, quase como um oráculo, nos lembrar de que subjacente à aparência formalmente simples se insinua algo de misterioso, oculto, desafiante.

165 A fim de não confundir a numeração das figuras (feita por meio das legendas) que aparecem reproduzidas neste trabalho com a ordem em que as ilustrações aparecem no livro *O amor natural*, uso o sistema cardinal para as legendas e o ordinal para me referir à ordem em que as ilustrações aparecem no livro.



Ilustração 2

A segunda das Vênus (ilustração 2) fica entre os poemas “Era manhã de setembro” e “O que se passa na cama”, e seu traçado é bastante diferente do da primeira figura. Trata-se de um desenho de contornos menos nítidos; contudo, como representação, é bastante mais explícito. Se no primeiro a figura feminina representada parece ignorar a presença de um observador, esta a ele, aparentemente, dirigir-se-ia. Comparando uma e outra figuras, notaremos um aparente paradoxo: enquanto a primeira tem contornos mais precisos, sendo, todavia, aparentemente mais indecifrável, a segunda apresenta contornos menos precisos, sendo, porém, mais evidentes a erotização ali encenada e o convite à contemplação (talvez nos despertando, na insinuação de seus traços vagos, para o que de voyeurismo há em ler o poema seguinte, que se inicia com uma advertência entre parênteses: “(O que se passa na cama / é segredo de quem ama.)”¹⁶⁶.

166 ANDRADE, 2005, p. 25.

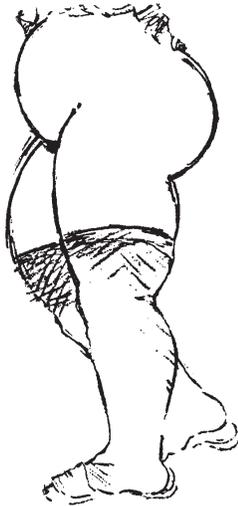


Ilustração 3

A terceira figura (ilustração 3), que anuncia o poema “A moça mostrava a coxa”, é quase isomórfica ao conteúdo do poema (“A moça mostrava a coxa / a moça mostrava a nádega, / só não me mostrava aquilo / – concha, berilo, esmeralda – / que se entreabre, quatrifólio, / e encerra o gozo mais lauto (...”).

A moça que mostrava a coxa é reificada, congelada no ato mesmo de recusar-se a mostrar “concha, berilo, esmeralda”, revelando, contudo, coxas e nádegas – nada mais sabemos a seu respeito. A ilustração de Dacosta, por sua vez, também despessoaliza a dita moça, condensando sua personalidade na imagem de suas formas roliças: pernas, abdômen e nádegas.

Logo abaixo do poema “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas” aparece a quarta figura (ilustração 4), que me parece compor com a sexta (ilustração 5), a décima primeira (ilustração 6), a décima segunda (ilustração 7), a décima terceira (ilustração 8) e a décima oitava (ilustração 9) uma série de variações em torno de “pássaro”.



Ilustração 4

Nessa quarta figura, chama a atenção o contorno de uma mão em que quase pousa, desproporcional, um pássaro. Outra leitura da imagem é a de que, ao invés de um pássaro, a mão quase tocasse uma flor ou folha (uma anêmona, talvez). Todavia, em virtude de a série chamar-se “Vênus e os Pássaros” essa segunda leitura ficaria quase que descartada a princípio. Mas apenas a princípio. Os versos do poema dão o chão: “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas / detêm a mão ansiosa: Devagar. / Cada pétala ou sépala seja lentamente / acariciada, céu; e a vista pouse, / beijo abstrato, antes do beijo ritual, / na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.” – e a ocorrência de vocábulos como anêmonas, pétala, sépala e flora mantém a ambiguidade original do desenho de Dacosta.

Já a sexta, a décima primeira, a décima segunda, a décima terceira e a décima oitava (ilustrações 5 a 9) são variações, de traçado bastante semelhante, em torno do que seria o contorno de um pássaro em voo:

Drummond, do corpo ao *corpus*:

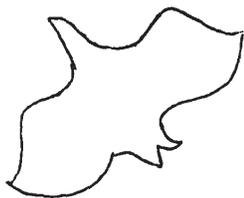


Ilustração 5

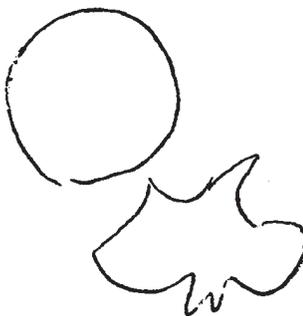


Ilustração 6

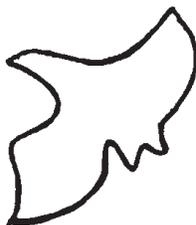


Ilustração 7

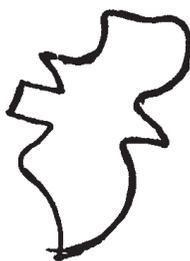


Ilustração 8

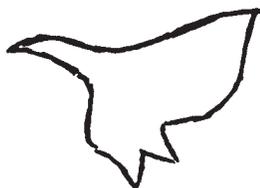


Ilustração 9

A única dentre as cinco ilustrações acima em que aparece um outro elemento que não o próprio pássaro é a décima primeira (ilustração 6), pela presença da circunferência que remete, aparentemente, à imagem do Sol ou da Lua. Mas, além de remeter ao Sol ou à Lua, a circunferência ali certamente nos incita o pensamento, pois parece remeter, também, à palavra “cu”, que paira por todo o poema “Eu sofria quando ela me dizia”: “Eu sofria quando ela me dizia: ‘Que tem a ver com as calças, meu querido?’ / Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras impublicáveis. / As cópulas se desenrolavam – baixinho – no escuro da mata do quarto fechado. / A mulher era muda no orgasmo. ‘Que tem a ver...’ Como podem lábios donzelos / mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade / o asqueroso monossílabo? a tal ponto / que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de um ânus”¹⁶⁷.

O que os poemas a que as figuras acima (ilustrações 5 a 9) estão relacionadas têm em comum entre si – no que, todavia, não necessariamente destoam de alguns dos demais poemas do livro – é o fato de serem altamente metalinguísticos. E, embora não seja evidente, me soa bastante bem ajustada a escolha de cada uma das ilustrações para os poemas com os quais se relacionam diretamente. Explico.

Considerando que, convencionalmente, tomamos como sentido de avanço ou progresso o ir da esquerda à direita, três dos cinco pássaros representados acima voam em sentido oposto ao que seria esperado: o que se associa ao poema “A língua francesa”, o que se associa a “Ó tu, sublime puta encanecida” e o que se associa ao último poema do livro, “Para o sexo a expirar” – e tais poemas voltam-se justamente para o passado, revisionistas de algo que ficou para trás. Em “A língua francesa”, isso fica evidente pela observação posta à direita, logo abaixo do título: “À margem de *La Défense et / Illustration de la Langue / Française*, de Joachim du Bellay, / e *De la Préexcellence du / Langage Française*, de Henri Estienne” e pela advertência da última estrofe: “Mas sem esquecer, / num lance caprídeo, / de ler e tresler / a arte de

167 ANDRADE, 2005, p. 73.

168 ANDRADE, 2005, p. 47.

Ovídio.”¹⁶⁸; em “Ó tu, sublime puta encanecida”, o retorno ao passado já se evidencia na primeira estrofe, quando o eu lírico principia por confrontar a situação favoravelmente erótica passada com os “desertos da virtude carcomida” atual: “Ó tu, sublime puta encanecida, / que me negas favores dispensados / em rubros tempos, quando nossa vida / eram vagina e falus entrançados,”¹⁶⁹; e, por fim, em “Para o sexo a expirar”, o eu lírico, embora analise a situação presente, o faz a partir de um retorno: “Para o sexo a expirar, eu me volto, expirante”.

Quanto à décima quinta (ilustração 10), coaduna-se ao poema “De arredio motel em colcha de damasco”, e tem, tanto quanto este, conteúdo fortíssimo em sua fragmentação. Cada parte do desenho, em sua indefinição, parece compor parte de uma cena que, contudo, não se fecha, não se conclui.

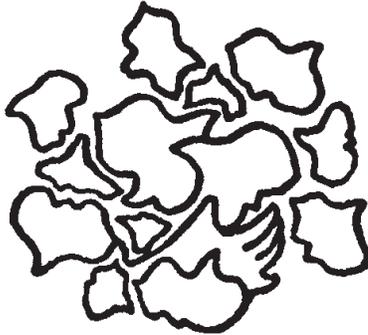


Ilustração 10

Parece que da mesma forma como termina a experiência estetizada no poema – “O brinco era violento, misto de gozo e asco, / e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.”¹⁷⁰ –,

169 ANDRADE, 2005, p. 77.

170 ANDRADE, 2005, p. 87.

ou seja, mal resolvida, também o signo visual não se resolve, não é “resolvível”, exceto se, sob a atuação de uma mente estruturada, se atribui a ele uma leitura que não lhe é inerente (isso porque, com perdão das imprecisões terminológicas, a imagem me lembra as figuras estilizadas características da herança legada pela teoria da *gestalt*). Não nos é permitida a certeza de que as partes a compor o todo da imagem sejam pássaros, ou perfis humanos (e a junção de tantos fragmentos – quer de rostos humanos, quer de pássaros – para formar uma unidade, bem como a presença da palavra “colcha”, mesmo que involuntariamente, ativam a ideia de “colcha de retalhos”), talvez porque a única parte da imagem que parece mais definida é o contorno de uma mão, no limite inferior. Penso que este dado – a indecidibilidade entre perfil humano e pássaro – e a possibilidade de leitura de pássaro como signo fálico a representar, talvez, o pai que paira sob a cena que o poema ambienta são altamente significativos, tendo em vista o conteúdo dos cinco versos: o relato de uma aventura sexual com ares incestuosos: “De arredio motel em colcha de damasco / viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto. / A morte, entre nós dois, tinha parte no coito. / O brinco era violento, misto de gozo e asco, / e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.”¹⁷¹.

Deixando de parte os pássaros e tornando às Vênus, poderíamos dividi-las em dois grupos: as que aparecem com e as que aparecem sem pássaros. No grupo das que aparecem com pássaros, estão: a primeira, a da página de rosto do livro (em sua já comentada ambiguidade); a sétima, a que antecede o poema “Mimosa boca errante”; a décima, que antecede o poema “Sugar e ser sugado pelo amor”; e a décima sétima, que antecede o poema “As mulheres gulosas”. No das que aparecem sem, estão as demais: a quinta, que antecede “A bunda, que engraçada”; a oitava, que antecede “Mulher andando nua pela casa”; a nona, que segue o poema “No mármore de tua bunda”; a décima quarta, que antecede “No pequeno museu sentimental”; e a décima sexta, que antecede “A castidade com que abria as coxas”.

171 ANDRADE, 2005, p. 87.

Com relação à quinta (ilustração 11), há uma particularidade: é a única das Vênus que está desenhada de costas, todas as demais estão de frente, de lado, ou de perfil. E nela o que mais chama a atenção, como é previsível, dado o conteúdo do poema que anuncia, é a expressiva bunda, cujas dimensões ocupam mais de um terço da imagem.



Ilustração 11

Esta também é uma dentre as três Vênus que aparecem com uma ao menos insinuada moldura, o que reforça, talvez, o fato de que as formas ali são destinadas à contemplação, à observação. Também o poema “A bunda, que engraçada” fala de bundas genéricas, de todas as bundas, sem parecer que retrata uma cena isolada, ou que estetiza um fato passado possível (não necessariamente real, obviamente).



Ilustração 12

A sétima figura (ilustração 12), com a cabeça (e o olhar, talvez) voltada ao espectador, insinua um beijo no pássaro que mantém nas mãos – e o poema que a segue tematiza, justamente, o sexo oral: “Boca mimosa e sábia, / impaciente de sugar e clausurar / inteiro, em ti, o talo rígido / mas varado de gozo ao confinar-se / no limitado espaço que ofereces / a seu volume e jato apaixonados, / como podes tornar-te, assim aberta, / recurso céu infindo e sepultura?”¹⁷².

172 ANDRADE, 2005, p. 53.



Ilustração 13

A oitava figura (ilustração 13) é a segunda que compõe o grupo de três que trazem uma moldura ao menos insinuada. Também o poema a que se refere, “Mulher andando nua pela casa”, é altamente descritivo, e delinea, assim como “A bunda, que engraçada”, uma cena genérica, sem conotações líricas ou subjetivas; parece querer, muito mais, instaurar uma espécie de consenso entre a voz lírica e aquele a quem se dirige, a do leitor-espectador: “Mulher andando nua pela casa / envolve a gente de tamanha paz.”¹⁷³. Por isso, a expressão da Vênus ali retratada é a de quem se expõe à contemplação pública – daí, talvez, a pertinência da presumível moldura (e do jarro a compor cenário, insinuando, agora, a casa que serve de palco à mulher que anda nua pela casa):

173 ANDRADE, 2005, p. 55.

Já a nona figura (ilustração 14), embora não tenha moldura, põe-se como uma escultura, aparentemente, dada a base rústica de que emerge (possivelmente, pontas de uma pedra – mármore – bruta, a partir da qual foi composta ou desentranhada):



Ilustração 14

Outro aspecto que merece atenção é a presença de pelo menos dois duplos: a face simétrica dividida ao meio, e as pernas (acompanhadas, cada uma, por uma das bandas da bunda), que parecem pertencer a corpos distintos, dado o ângulo em que se põem. Esta observação reforça o poema: “No mármore de tua bunda gravei o meu epitáfio. / Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence. / Tu a levaste contigo.”¹⁷⁴, pois consoa com a presença de signos ou sintagmas que poderiam remeter à morte e à arte, indistintamente (como o mármore, por exemplo, material nobre utilizado na confecção de jazigos e de esculturas; ou epitáfio, que pode ser “enaltcimento, elogio breve a um morto” ou “tipo de poesia, nem sempre de inscrição lapidar, que encerra um lamento pela morte de outrem, ou com notada intenção satírica, que trata de um vivo como se estivesse morto”¹⁷⁵) e à divisão de elementos em paridade (como bunda: duas bandas; “nos separamos”: eu e você; etc.).

174 ANDRADE, 2005, p. 61.

175 HOUAISS, 2002.

Quanto à décima figura (ilustração 15), pode-se dizer que mantém o tipo de traçado das imediatamente anteriores.



Ilustração 15

Trata-se igualmente de uma Vênus, que se expõe ao público de ponta-cabeça, no ato mesmo de “sugar e ser sugada” pelo amor, talvez aludido pela figura do pássaro que se põe entre suas pernas, na altura de seu púbis, como anuncia o poema a que antecede, um dos primeiros a recorrer a recursos visuais (antes dele, na sequência do livro, também o fazem “Bundamel, bundalis, bundacor, bundamor” e “Coxas bundas coxas”).

Um jogo interessante se estabelece entre o conteúdo dos versos e a imagem, uma vez que o poema refere-se à posição sexual conhecida famosamente como “sessenta-e-nove” (“prática, simultânea e recíproca, do coito bucal entre um casal”¹⁷⁶) e a imagem da Vênus está ali de ponta-cabeça, pois é como se aquele que contempla a imagem, o leitor-espectador, se visse exatamente na posição predita.

Quando chegamos à décima quarta figura (ilustração 16) – de todas, a que possui os traços mais convulsos e os contornos menos nítidos, ladeada pela décima sexta – mais uma vez poderíamos identificar certo isomorfismo entre a imagem e o conteúdo poemático.



Ilustração 16

Da mesma maneira como o desenho é pouco límpido, também o eu lírico diz que “Os movimentos vivos no pretérito / enroscam-se nos fios que me falam”, para concluir: “Vou beijando a memória desses beijos”; ou, de outro modo, tanto quanto as reminiscências se esgarçam, também os limites do desenho se diluem.

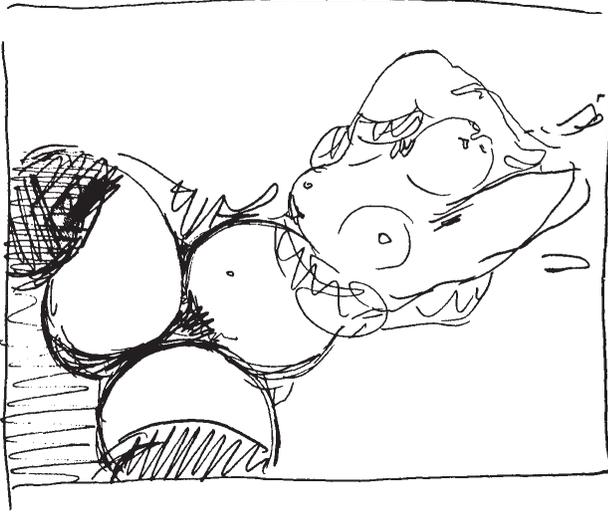


Ilustração 17

A décima sexta figura (ilustração 17) possui duas características marcantes: por um lado, é, como eu já disse, das que possui os traços mais convulsos e os contornos menos nítidos e, por outro, é uma das três que traz em si mesma uma espécie de moldura. Contudo, há uma diferença entre a pretensa moldura das outras duas Vênus e a desta: enquanto nas outras notamos alguns traços a sugerir aquilo a que temos chamado de moldura, nesta há quatro traços nítidos a delimitar sua extensão e enquadramento – o que se justifica, talvez, por apresentar-se o poema a que se associa, “A castidade com que abria as coxas”, na roupagem de uma das mais tradicionais formas fixas, o soneto italiano de versos decassílabos; e, ainda, por este mesmo poema associar, em aparente paradoxo, o abrir as coxas (lido aqui como o ofertar-se ao gozo, ao prazer, ao sexo) à castidade (“abstinência completa dos prazeres do amor; abstenção de prazeres carnavais e de tudo que a eles se refere”¹⁷⁷).

177 HOUAISS, 2002.



Ilustração 18

Última das Vênus, a décima sétima figura (ilustração 18) é a que mais me intriga, pela aparente desarticulação entre o poema que sucede, “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”, e o que antecede, “As mulheres gulosas”. Tem em comum com a Vênus que se segue ao poema “No mármore de tua bunda” o fato de aludir, aparentemente, a uma escultura em pedra, e o de trazer as feições da face divididas em duas metades simétricas. Porém, tem como traços a individualizá-la o fato de que as pernas não estão totalmente desenhadas, terminam como cotos; o de que o pássaro e a mulher parecem trocar olhares entre si (ao menos, aquilo que podemos presumir a partir do desenho de suas cabeças parece indicar que seus olhares estão apontados na mesma direção); e o de que esta Vênus parece ser a de expressões mais ingênuas ou pueris, frente às demais (o que pode ser relacionado à atitude daquelas, descrita no poema, que, “carentes”, “chupam picolé / (...) qual se vara chupassem”).

Diante de tudo o que foi exposto, percebo em ambos os conjuntos – o de ilustrações e o de poemas – alguns traços a serem comentados; dentre esses traços, penso ser relevante destacar (por darem testemunho da adequação das ilustrações de Dacosta aos poemas de Drummond): a) em primeiro lugar, tanto as Vênus de Dacosta quanto os corpos descritos por Drummond são impessoais, mas dialogam com a tradição precedente (no caso dos poemas, com a tradição literária; no caso de Dacosta, com a tradição das artes visuais); b) em segundo lugar, em consonância ao que foi dito no item anterior, as Vênus de Dacosta e as figuras femininas descritas pelos poemas não se ocupam em seguir um estereótipo ou enquadramento físico; são, isso sim, corpos que destoam dos padrões estéticos vigentes: se Dacosta elege musas roliças, Drummond ocupa-se, frequentemente, da decrepitude física; c) por fim, tanto quanto a marcação de primeira pessoa se dilui, nos poemas, pela identificação que fazemos entre as situações descritas ou as cenas narradas e episódios comuns à experiência da vida adulta, as Vênus e mesmo os pássaros das ilustrações têm suas expressões físicas pasteurizadas.



Ao adentrar, a partir daqui, à etapa de descrição dos textos que compõem o livro, resgatarei trechos de um ensaio que escrevi e publiquei há alguns anos¹⁷⁸, pelo que pode contribuir à elucidação do objeto em pauta e pela necessidade que hoje vejo de reformular as ideias de então. O motivo deste resgate é justamente deixar marcado que a trajetória de estudo que construí para *O amor natural* é metamórfica, e vem sendo continuamente atualizada – como ficou evidente, penso, na

178 Cf. DALVI, 2006.

abertura deste trabalho.

Não posso me furtar de dizer, assim, que uma frase de Valéry me vem à mente, quando penso nos poemas de Drummond: “O mais profundo é a pele” – e nem, ainda, que essa mesma frase desencadeia a lembrança de um verso drummondiano arquivamos: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos”. O título *O amor natural*, bem como as cinco epígrafes, feito pele, parecem ocultar-revelar uma miríade de leituras.

Na evolução dos sentidos, rezam os biólogos que o tato foi o primeiro a surgir. Ao que conste, é o primeiro sistema sensorial a tornar-se funcional. Daí a opção pela metáfora da pele: título e epígrafes podem ser tomados, na condição de textos já, como a pele de que o livro se reveste – ou como o primeiro sistema a tornar-se funcional na obra. É através deles, título e epígrafes, que o livro se anuncia e se resguarda. A pele do livro é o contato, a fronteira, o com-tato; protege, mas expõe, revela, denuncia. Num exagero, quer tomemos o título, quer as epígrafes, falamos da indumentária do ser-livro, daquilo que o livro escolheu (ou foi escolhido para ele) como o cartão de visitas, como o visível mais óbvio de si mesmo – que, por demais evidente, acaba por imiscuir-se numa insignificância que não lhe é própria.

Os 40 poemas eróticos reunidos em *O amor natural* desobnubilam muitas faces do autor. Parece-me que pensá-los formalmente, sobretudo desentranhados da pecha de poemas obscenos ou eróticos pura e simplesmente que lhes foi imputada, é o primeiro passo – inclusive porque a aproximação entre as palavras “amor” e “natural” exige, imediatamente, uma reavaliação tanto de uma, quanto de outra.

Como relembra Lucas Oda em artigo intitulado “Vaginas entrelinhas”, Antônio Houaiss, já em 47 – a partir da leitura de “Em face dos últimos acontecimentos” à luz do conjunto *Alguma Poesia, Brejo das Almas, Sentimento do Mundo, José e A Rosa do Povo* –, nota que “Drummond vai começar [nos livros subsequentes a *Alguma poesia*] a desenvolver, mesmo teoricamente, uma nova poética que vai se transformando,

assim como vão se transformando as relações sociais/sexuais”¹⁷⁹. *O amor natural*, “ponto final” desta trajetória, não pode, portanto, não ser pensado como parte de uma tarefa filosófica, estética, existencial que o poeta – quebrador de tabus, destruidor de clichês e, simultaneamente, especialista em cristalizar nossas ansiedades, nas palavras de Rónai – se impôs.

De acordo com Houaiss,

“Em face dos últimos acontecimentos” é, porém, peça importante não apenas do premonitório: em face dos últimos acontecimentos, a pornografia, a escatologia, a fescenínia e atitudes afins e conexas se fazem necessárias ou inevitáveis: Carlos Drummond de Andrade (...) fazendo-o apenas teoricamente fazia muito, pois já ferira demais o ambiente da inércia para permitir-se o passo público além, da prática pornográfica concreta, verbalizada.¹⁸⁰

Se considerada a atualidade da advertência acima, mesmo 60 anos depois, somos obrigados a reconhecer que os 40 poemas em questão filiam-se a uma longa, porém, dada sua importância temática e vivencial, exigua tradição de livros cujo tema central mais óbvio é justamente amor, prazer, corpo e sexo. É o caso, por exemplo, de *O banquete*, de Platão, e de *Arte de amar*, de Ovídio – que aparecerão como referências explícitas em alguns dos poemas. Mas não se atêm a ela.

No já citado artigo intitulado “O erotismo nos deixa *gauche*?”, Affonso Romano de Sant’Anna relembra que embora estejam evidenciados ou privilegiados em *O amor natural*, ou antes, “desnudados tematicamente”, o amor e o erótico – por entranhados à vida, à linguagem, à língua – perpassam toda a obra drummondiana, a partir de diferentes perspectivas, assumindo papéis variados:

O tema do amor e do erotismo, evidentemente, não é exclusividade de *O amor natural*. Ele está presente em todos os seus livros. O que ocorre é um desnudamento temático. Pode-se dizer, por exemplo, que nos primeiros livros o amor aparece tratado ironicamente (...), não existe uma visão inteiriça do corpo amado. Isto contudo vai se modificando. A partir do meio da obra, o corpo do poeta e da amada vão ganhando mais consistência na medida em que o poeta

180 HOUAISS, 1960, p. 69.

gauche entra em contato com os grandes conflitos sociais (...). Ao mesmo tempo em que a questão amorosa começa a ser tratada de maneira menos episódica e irônica, começa também a ganhar uma densidade metafísica (...). Sintomaticamente, a temática amorosa torna-se mais presente nos últimos livros do poeta. (...) Os poemas ganham uma eroticidade maior, como se o poeta estivesse se desinibindo, ou como se Eros estivesse jogando sua última cartada contra Tanatos.¹⁸¹

Os olhos com os quais leremos *O amor natural* são índices, assim, de nossos conceitos e preconceitos, de nosso modo – embora particular, cultural – de lidar com as questões da pornografia e do erotismo e, por extensão, do amor, do corpo e, numa dimensão lata, do ser. Todavia, o livro e os poemas de que se compõe não podem ser reduzidos ou circunscritos a esta roda. Não se trata, como nos adverte Emanuel Echeverría, de “‘decidir’ ler os poemas como eróticos ou pornográficos, antes, de apagar os limites entre o obsceno e o erótico”¹⁸². A impropriedade de se tentar classificar os poemas sob um ou outro rótulo está evidenciada na fusão entre signos e no tratamento privilegiado do código; o prazer vem (principalmente) do tratamento linguístico dado ao(s) tema(s) e não das cenas, episódios ou corpos descritos e/ou narrados. Parafraseando e estendendo Echeverría, não se trata nem mesmo de apagar os limites entre o obsceno e o erótico, mas de apagar ou rarefazer a necessidade de pensar os poemas em pauta a partir da dicotomia entre serem ou não obscenos / eróticos.

Ainda de acordo com Lucas Oda, apesar de alguns senões já devidamente expostos neste trabalho (como a noção de “poeta *gauche*”),

O fato que torna esse livro polêmico não são apenas suas poesias obscenas ou eróticas – podemos encontrá-las em qualquer um de seus livros, desde *Alguma Poesia* até *Farewell* – mas o próprio tema do livro que é apresentado despido de pudores poéticos e se inscreve dentro de uma tradição filosófica e poética do erotismo e da obscenidade. É o poeta *gauche* que vai nos apresentar novamente o nosso mundo com suas mudanças, transformações.

181 SANT'ANNA, 1993, p. 82 e 83.

182 ECHEVERRÍA apud SANT'ANNA, 1993, p. 78 e 79.

Drummond é, sobretudo, um poeta de seu tempo que, guiado por seu anjo torto, vai poder cantar os homens, as coisas, o mundo em suas constantes revoluções. O poeta viu passar diante de seus olhos uma revolução sexual nos anos 70; livros de Bataille e Rougemont; disparates da poesia marginal, e assim pode desmascarar seus recalques e verbalizar o que seus olhos não perguntavam em uma de suas primeiras faces.¹⁸³

O prazer é o texto (e tomamos como texto a integralidade de elementos que se materializam como o objeto livro), como rede, trama, invólucro, membrana a permitir trocas entre o ser e o mundo. Relembremos que em *O amor natural* aparecem abundantemente neologismos (coisa rara em Drummond, já comentada no primeiro capítulo), formados, majoritariamente, por justaposição e aglutinação, tais como, por exemplo, “lambilonga”, “lambilenta”, “licorina”, “lenta-lambente-lambilusamente”, “bundamel”, “bundacor”, “bundamor”, “boquilingua”, “clitórida”. Os processos de renovação vocabular escolhidos atuariam, de acordo com a tradição dos estudos morfológicos, o potencial inventivo e autorrenovador de uma dada língua, na medida em que partem de radicais pré-existentes para formar ou forjar vocábulos até então inéditos – o que evidenciaria a natureza criadora e criativa dos textos drummondianos, mesmo considerando que tomam como ponto de partida do já-dado.

A peleja com as palavras, no livro, é suscitada a partir do contato com o corpo, com a pele do ser desejado (todos os neologismos identificados remetem a partes do corpo ou a modos destas de se comportarem ou agirem, personificadas): mas o ser desejado, diferentemente do que faria supor uma leitura mais apressada, é indistintamente ou indissociavelmente o ser outro e o ser poema. Disto, o ser apaixonado, ou enamorado (tanto faz se autor ou leitor, se especializado ou não), nas palavras de Barthes, “cria sentido, sempre, em toda parte, de coisa alguma, e é o sentido que o faz ficar arrepiado: ele está no braseiro do sentido. Todo contato, para o enamorado, coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda”¹⁸⁴. Daí porque é pertinente perguntar ao

183 ODA, 2008, p. 1.

184 BARTHES, 1994, p. 56.

título e às epígrafes e ao que mais nos aparecer pela frente o que é que podem nos responder.

E o sintagma nominal “o amor natural” é, parece-me, isto: o amor, definido (atentemos ao artigo que o antecede) e adjetivado (e ao adjetivo que o segue) – pois que é palavra essencial, já anuncia o primeiro poema da série –, começa, termina, circunscreve, feito pele, todas as ilustrações, todos os poemas, todas as epígrafes. É sob esta rubrica, “o amor natural”, que se abrigam as 5 epígrafes, os 40 poemas, as 18 ilustrações. Não se trata de qualquer amor, ou do primeiro tipo de amor que nos viria à mente; aquele que toma a palavra “amor” quer deixá-la bastante bem delimitada, ao menos o suficiente para que não se confunda com o que não interessa: uma leitura moralizante (que veja nos poemas uma trajetória ascensional) ou biografesca (que veja nos poemas um “mero” tributo às amantes reais do poeta) da obra em questão.

Dos 40 poemas, 17 trazem no corpo do texto a palavra “amor”, seus cognatos ou neologismos que a conttenham, e 23 não. Todavia, não é possível estabelecer uma dicotomia entre os poemas que têm em seu bojo a palavra “amor” e os que não têm, pois “amor”, no livro, não é tomado exclusivamente com a conotação que nossa educação cristã tradicionalmente lhe atribui (o que, contudo, não a invalida ou bane), mas na pluralidade que o dicionário mesmo se esforça por manter.

Caso a caso, a cada ocorrência da palavra “amor” ou de seus cognatos, temos que buscar o sentido mais adequado. Mas, em relação ao título, especificamente, “amor” é restringido pelo adjetivo “natural”, que, dentre outras acepções possíveis, traz como as mais evidentes “que se refere ou pertence à natureza”, ou “produzido pela natureza ou de acordo com suas leis” e ainda “espontâneo, simples, desafetado”.

Língua e epiderme se aproximam: são redes a estabelecer ou a viabilizar trocas. São também as camadas mais externas de algo mais profundo: linguagem e pele. Se em uma é a capacidade simbólica que embasa o existir, noutra é a derme e com ela todo o corpo que nutre, para manter. Assim, se o amor é palavra essencial, é porque, sendo palavra, não pode ser excluído, esquecido – é *natural* que tome parte em nossa existência. Louvã-lo é cantar à língua: amor é palavra, envolve a canção (poema), guia o verso. Essa perspectiva metalinguística revela-se no amor às palavras, à palavra amor, ao amor feito poema:

Drummond, do corpo ao *corpus*:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.¹⁸⁵

ou

para travar comigo a luta extrema
que fizesse de toda a nossa vida
um chamejante, universal poema.¹⁸⁶

ou

Era bom alisar seu traseiro marmóreo
e nele soletrar meu destino completo.¹⁸⁷

O trabalho cuidadoso de construir referências múltiplas ao corpo, ao amor e à língua evidencia-se, dentre outras coisas, nos jogos de esconde-e-mostra – eróticos, sem dúvida (por exemplo, quando o poeta, manipulando o código, constrói ambiguidades, metáforas pouco decifráveis etc.) – e na manutenção de campos semânticos comuns para vários poemas de *O amor natural*. Tudo converge à tentativa de compreender, identificar, enfim, ser capaz de transformar em linguagem, de certo modo para fixar¹⁸⁸, o outro. O apaixonado, com Barthes, pode dizer: “às vezes uma ideia toma conta de mim: começo a escutar longamente o corpo amado (...): vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro”¹⁸⁹. Para a penetração no ser (inerte?) do outro ou para a eternização (fetiche?) do ser desejado, a riqueza de palavras, expressões e imagens utilizadas para nomear, sejam os órgãos genitais masculino e feminino (“membro longo”, “haste”, “suçuarana”, “fera”, “membro”, “cobra desperta”, “falus”, “deus”; e “vagina”, “vulva”, “gruta rósea”, “concha”,

185 ANDRADE, 1993, p. 5, grifo meu.

186 ANDRADE, 1993, p. 55, grifo meu.

187 ANDRADE, 1993, p. 58, grifo meu.

188 Como diz Barthes: “Se o corpo que escrito sai da sua inércia, se ele começa a fazer qualquer coisa, meu desejo muda” (1994, p. 62).

189 BARTHES, 1994, p. 62 e 63.

“berilo”, “esmeralda”, “nívea rosa preta”, “inacessível naveta”, “flor”, “pulcra rosa preta”, “tríplice chave de urna”, “gruta cabeluda”, “gelatinoso jazigo”), a relação sexual e/ou coito anal (“despetalam-se as pétalas do ânus”, “a outra porta do prazer”, “a via estreita”), ou, ainda, o orgasmo (“eletricidade do minuto”, “gozo”, “fusão difusa transfusão”, “espasmo”, “céu”, “convulsão”, “gosma”, “nirvana”).

Há, também, inúmeras outras referências a elementos (objetos, paisagens, ações) naturais e/ou cotidianos que, no contexto, adquirem, além da significação já usual, conotações eróticas, de modo a pluralizar, na tentativa de descrever, a fascinação, pelo distanciamento¹⁹⁰: por exemplo, as palavras ou expressões “manhã”, “nuvens”, “passarinho cantava”, “árvore”, “dentro da terra”, “morte e primavera em rama”, “água clara”, “rosa crispada”, “talo ardente”, “êxtase na grama”, “praia deserta”, “ondas caladas”, “brisa, desfolhava”, “fumaça do universo” (em “Era manhã de setembro”¹⁹¹); “gozo que seja profundo / elaborado na terra”, “encontrando o corpo / e por ele navegando / atinge a paz de um horto”, “dorme a onça suçuarana, / dorme a cândida vagina”, (em “O que se passa na cama”¹⁹²); “só não me mostrava aquilo / concha, berilo, esmeralda”, “misto de mel e de asfalto”, “Como a carne lhe sabia / a campo frio, orvalhado, / onde uma cobra desperta” (em “A moça mostrava a coxa”¹⁹³); “praia de gozo e de espanto” (em “Adeus, camisa de Xanto”¹⁹⁴); “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”, “Cada pétala ou sépala seja lentamente / acariciada, céu”, “flora pubescente” (em “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”¹⁹⁵); “luas gêmeas”, “montanhas”, “ondas batendo”, “praia infinita”, “Esferas harmoniosas sobre o caos” (em “A bunda, que engraçada”¹⁹⁶); “sabão e beijos”, “de água vestidos”, “navegação”, “mergulho”,

190 “A fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a causa do meu desejo.” Em BARTHES, 1994, p. 62 e 63.

191 ANDRADE, 1993, p. 8 a 11.

192 ANDRADE, 1993, p. 12 e 13.

193 ANDRADE, 1993, p. 15 a 18.

194 ANDRADE, 1993, p. 19 e 20.

195 ANDRADE, 1993, p. 21.

196 ANDRADE, 1993, p. 25 e 26.

197 ANDRADE, 1993, p. 28.

“chuva”, “fonte” (em “Sob o chuveiro amar”¹⁹⁷); etc.

Essas redes de referências, o tratamento lúdico do código (como é o caso, por exemplo, dos poemas “Coxas bundas coxas” e “Bundamel bundalis bundacor bundamor”), os jogos sintáticos, tudo aponta para um privilégio do contato entre linguagem e corpo, palavra e pele. Os poemas são, pois, “a região paradisíaca dos signos sutis e clandestinos: como uma festa, não dos sentidos, mas do sentido”¹⁹⁸. Assim é que se pode afirmar que, nos poemas, se cruzam desejo e linguagem: o imaginário do poeta se alimenta de cenas que, verossímeis na vida real, ganham guarida no verso, rasurando causa (vida) e efeito (poema), rasurando, também, veremos, o contorno que limitaria onde estariam as referências extratextuais aos livros da exígua tradição das obras eróticas / pornográficas e, ainda, aos livros que, embora não de todo identificados como pertencentes a tal classificação, a ela se irmanam – dentre eles, vários do próprio Drummond (como o altíssimamente ousado, sob um tal ponto de vista, *Brejo das almas*).

É talvez no entendimento de que em *O amor natural* se supera *a festa dos sentidos* com a proposição da *festa do sentido* que se possa retomar a já aventada possibilidade de pensar que a concepção de tempo cíclico, a retomada do mito e o senso de fatalidade ou destino aí reaparecem – como, no dizer de Prado Jr., apareceram antes em *Claro enigma*, enquanto “iluminação nova que não denegava nem desmentia a poesia anterior”, a revelar a continuidade da trajetória poética construída por Drummond.

Podemos dizer que a concepção de tempo cíclico, a retomada do mito e o senso de fatalidade ou destino (re) aparecem em *O amor natural* concordando com Maria Lúcia Pazo Ferreira, que já afirmava em 1985, em sua tese de doutorado, que o erotismo em Drummond tem um fundo místico e se afasta, portanto, da pornografia. Todavia, as análises de Ferreira são suspeitas, pois o próprio Drummond encarregou-se de circunscrever e conduzir o universo de análise da pesquisadora àquilo que lhe aprouvesse.

Contudo, o poeta não era nenhum ingênuo, nenhum “desantenido” em relação à produção teórica e/ou estética

198 BARTHES, 1994, p. 56.

de seu tempo, e não cometeria a falta de astúcia de opor misticismo e pornografia, pois as tradições religiosas ou místicas todas, a começar pela cristã, têm sua mitologia fortemente contaminada ou enraizada nas questões do sexo, do gozo, do prazer e mesmo da reprodução. A bibliografia mesma que ele indicou a Ferreira dá mostras disso: de um lado, Georges Bataille, Gaitan Duran, Denis de Rougemont; de outro, poemas de John Donne e livros de ilustrações como *Les Masques d'Eros e Erotique du Japon* ¹⁹⁹.

Talvez o fundo místico, desentranhado de qualquer ranço religioso, deva ser pensado nos parâmetros apresentados por João Alexandre Barbosa já em 74: “não há grande poeta moderno onde não se possa apontar momentos essenciais em que a construção do poema se realiza por entre os restos de uma procura”²⁰⁰. Essa procura pode ser que passe pelo redimensionamento dos valores herdados da tradição. Por isso mesmo, têm que ser reavaliadas criticamente duas das observações mais constantes dos leitores de *O amor natural*: a de que trazem uma rejeição à pornografia e uma visão machista do amor.

A primeira observação, de que os poemas de *O amor natural* rejeitam a pornografia, normalmente é formulada a partir da ideia de que o poeta “guarneceu seus textos com uma série de epígrafes, tanto na entrada do livro quanto no seu interior, como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição”²⁰¹. Parece-me que, mais do que “abonar-se” ou mesmo “desculpar-se”, o poeta quer nos fazer ver as questões ali tratadas como *naturais*, como referentes ou pertencentes à natureza, ou produzidas pela natureza, de acordo com suas leis e, ainda, como espontâneas, simples, desafetadas. Epígrafes e citações não funcionariam como um escudo, mas como um espelho: o modo de ler tais referências – como *naturais* ou, noutra perspectiva, como anteparos a proteger o poeta da acusação que lhe caberia – revelar-se-ia a nós mesmos evidência do que somos. Já que foram extraídas de clássicos (nas acepções mais diversas), nunca terminarão de dizer o que têm para dizer, podem ser relidas *ad infinitum*.

199 Consultar, a respeito, SANT'ANNA, 1993, p. 10 e 11.

200 BARBOSA, 1974, p. 108.

201 SANT'ANNA, 1993, p. 11.

A primeira dentre as epígrafes do livro, “*Vivre sans volupté c’est vivre sous la terre*”, retirada de *Sonnets pour Hélène*, traz à tona, imediatamente, a “profecia ameaçadora”, topos contíguo ao *carpe diem* e ao convite amoroso, de tradição greco-latina, pois Ronsard em sua obra busca convencer a amada a viver o momento presente, assustando-a – como fará, no século XVIII, nosso Dirceu com sua bela Marília – com a previsão da velhice solitária (uma tal escolha, por parte de Drummond, revela-se altamente significativa se pensarmos que o livro foi finalizado por um poeta já idoso).

A segunda dentre as epígrafes, “O que deu para dar-se a natureza”, retirada de *Os Lusíadas*, remete ao episódio em que se narra a súplica de Leonardo e a rendição da Ninfa Efire – talvez em diálogo direto com a citação precedente. Mais uma vez, a visão que prevalece é, assim como em *Sonnets*, a visão masculina, pois Leonardo representa não apenas uma figura histórica ou heróica, mas um ideal de homem, de masculinidade e de gênero (no mesmo canto nono, de onde o verso que epigrafa *O amor natural* foi colhido, o marinheiro é descrito “de fêrreo cano erguido” e, ainda, como “soldado bem disposto, / Manhoso, cavaleiro e enamorado”).

Já a terceira dentre as epígrafes, ao suprimir os versos iniciais do poema de Whitman, parece expor o leitor a uma provocação: “*A woman waits for me*” inicia-se, na realidade, com a seguinte afirmativa: “*A woman waits for me – she contains all, nothing is lacking, / Yet all were lacking, if sex were lacking, or if the moisture of the right man were lacking.*”²⁰².

A quarta epígrafe, de Apollinaire, “*Faire danser non sens sur les débris du monde*”, pode ser apontada como consoante à repetição de temas e ao fato de que os compromissos estéticos, culturais e ideológicos do artista mantiveram-se voltados, ao longo de toda a sua produção, para a escrita de uma poesia que considerava eterna (o que talvez nos obrigue a pensar na própria trajetória de Drummond). De acordo com Michel Décaudin,

202 Tradução de Rodrigo Garcia Lopes: “Uma mulher espera por mim, ela tudo contém, nada falta, / No entanto, tudo ficou faltando se o sexo faltou, ou se o orvalho do varão certo estivesse faltando”. Disponível em <http://quixotandolivros.blogspot.com/2008/01/uma-mulher-espera-por-mim-woman-waits.html>, acessado em 22/02/2008.

Em uma época na qual a poesia é (era) frequentemente prisioneira dos sistemas e das teorias, Apollinaire soube simplesmente ser poeta. Simplesmente, mas totalmente: sem recusar nada do que o mundo lhe oferece, unindo em um mesmo abraço o espetáculo da vida, a experiência pessoal e a cultura, acolhendo todas as formas da expressão poética, sensível a todos os apelos estéticos de seu tempo, salvaguardando, com um sotaque inimitável, a pureza de sua inspiração no âmago das múltiplas solicitações.²⁰³

É notável ainda que o conjunto de poemas em questão, de onde se extraiu o verso “*Faire danser nos sens sur les débris du monde*”, apareça sob a forma epistolar, recorrendo a estratégias como os acrósticos. Seu tom é lírico e seu tema é o bem-amar. Mais notável ainda é a analogia possível entre sua estrutura e a de *O amor natural*, pois ambas as obras poderiam ser sintetizadas em três partes: na primeira, ocorreria a celebração do amor; na segunda, o pedido de cartas-respostas (ou de recíproca afetiva); na terceira, a análise da noite (talvez como metáfora do envelhecimento).

Por fim, a quinta epígrafe do livro, de Pedro Salinas, parece fechar o ciclo inaugurado pelas advertências de Ronsard a sua musa Hélène:

Largos goces iniciados
Carícias no terminadas,
Como si aun non se supiera
En qué lugar de los cuerpos
El acariciar se acaba,
Y anduviéramos buscándolo
En lento encanto, sin ansia.²⁰⁴

A vida continua a ter como seu traço mais evidente a fugacidade e a finitude. Isso é especialmente significativo em se tratando de um poeta que morreu jovem, escolhido para epigrafar um livro que se encerra com um soneto do quilate de “Para o sexo a expirar”:

203 DÉCAUDIN apud AMORIM, 2003, p. 50.

204 SALINAS apud ANDRADE, 1993, p. 17.

Drummond, do corpo ao *corpus*:

Para o sexo a expirar, eu me volto, expirante.
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.
Amor, amor, amor – o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,
a minha se rebela ante a morte anunciada.
Quero sempre invadir essa vereda estreita
onde o gozo maior me propicia a amada.

Amanhã nunca mais. Hoje mesmo, quem sabe?
enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer
antes que, deliciosa, a exploração acabe.

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,
de sêmen aljofrando o irreparável ermo.²⁰⁵

Tão significativo quanto o conteúdo apresentado pelas epígrafes e o contexto de onde foram extraídas, talvez seja a questão de sua autoria. Ronsard e Apollinaire, na França, Camões, em Portugal, Whitman, nos Estados Unidos, e Salinas, na Espanha, cada um a seu tempo e seu modo, instituíram marcas fortes na história da poesia de seus países, transcendendo, inclusive em vida, as fronteiras nacionais. O mesmo se deu com Drummond, também ele um poeta engajado na construção de uma poesia “do tempo presente”, sujeita à experimentação estética em diálogo profícuo com a tradição que lhe antecede e que por ele transpassa, dedicando-se, assim, à construção de um novo legado estético, contudo, não submetido aos ditames das modas literárias geracionais. Além dos traços comuns entre Drummond e os poetas mencionados acima, penso que a escolha de cada um deles revela uma espécie de leitura do brasileiro a respeito de sua própria trajetória²⁰⁶.

Mais além da pertinência de autores e obras escolhidos para figurar nas epígrafes, suspeito que as referências intertextuais internas no livro também forneçam indícios deveras interessantes da altíssima consciência de Drummond de sua situação de poeta na história de nossa literatura.

205 ANDRADE, 1993, p. 103.

206 Cf. a respeito o desenvolvimento que faço do assunto em anteprojeto, de 2005, intitulado “Um biscoito fino: *O amor natural* em estudo – Drummond libertino?” (inédito). O texto está disponível a quem interessar a partir de contato pelo e-mail mariaamelialdavi@gmail.com.

Somente a título de ilustração, porque talvez o leitor seja curioso como eu sou, o poema “A língua francesa” (“A língua francesa / desvenda o que resta / (a fina agudeza) / da noite em floresta. // Mas sem esquecer, / num lance caprídeo, / de ler e tresler / a arte de Ovídio.”) se põe, como quis Drummond, “à margem de *La Défense et Illustration de la Langue Française*, de Joachim du Bellay, e *De la Préexcellence du Langage Française*, de Henri Estienne”. Vejamos: a) du Bellay, poeta francês membro do grupo “Pléiade”, ativo à época do Renascimento europeu do século XVI, é autor de uma espécie de manifesto (*La Défense et Illustration de la Langue Française*) cujos objetivos fundamentais eram os seguintes: ruptura com formas medievais, imitação dos antigos e reforma estrófica. Drummond tem como características fundamentais de sua obra a correlação entre diversos aspectos, formais e temáticos, que se arranjam, num “autor com rara vocação clássica”, como “um projeto poético-pensante” caracterizado pelo emprego de elementos do uso comum e de técnicas de composição que consistem na perturbação das formas líricas tradicionais, o que esbarra, muitas vezes, na metalinguagem, na ambiguidade e na autorreferencialidade; organização rítmica a partir da repetição, sem preferência por elemento sintático ou categoria gramatical, e da repetição enumerativa; direção para o formalismo: coisa que, livro a livro, e sem grandes sobressaltos, vai se encorpendo, vai abrindo espaço; poesia como “superação da tricotomia presente-passado-futuro”²⁰⁷; e b) Estienne, helenista francês – como du Bellay, Ronsard e Apollinaire, já referidos anteriormente –, traduziu do grego os *Diálogos* de Platão, aos quais Drummond faz explícitas referências ao longo de todo *O amor natural* e, mais especificamente, em “Amor – pois que é palavra essencial”; vejam-se, por exemplo, os seguintes versos: “O corpo noutra corpo entrelaçado, / fundido, dissolvido, volta à origem / dos seres, que Platão viu contemplados: / é um, perfeito em dois; são dois em um.”²⁰⁸. O fragmento, claramente, menciona a fala

207 Ver, a esse respeito, SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; e DALVI, Maria Amélia. “Drummond, entregue e dissoluto: entre o ritmo e o físico, a expirar-se, por uma forma, um revêrbero corpóreo – já que amor é palavra essencial, dizem”. Texto apresentado no VIII Erel, ocorrido de 23 a 27/03/2005, na Ufes.

de Aristófanes, em *O banquete*, quando comenta o mito de que, no início de todas as coisas, os seres eram duplos, esféricos e poderosos. Tendo estes ousado desafiar Zeus, ele os cortou em dois para enfraquecê-los, donde surge o amor recíproco, que se origina da tentativa de restauração da unidade primitiva; c) Ovídio, poeta latino que viveu entre 43 a. C. e 17 d. C., é citado na conclusão de “A língua francesa”, em referência explícita a *Ars amatoria* (*Arte de amar*): “ler e tresler / a arte de Ovídio.”. Joachim du Bellay foi um estudioso da poesia da antiguidade greco-latina – da qual Ovídio faz parte –, que o Renascimento do século XVI retomou. O poeta latino vem citado também em outros poemas, além de “A língua francesa”, como é o caso de “Quando desejos outros é que falam”: “Quando desejos outros é que falam / e o rigor do apetite mais se aguça, / despetalam-se as pétalas do ânus / à lenta introdução do membro longo. / Ele avança, recua, e a via estreita / vai transformando em dúcida paragem. // Mulher, dupla mulher, há no teu âmago / ocultas melodias ovidianas.”²⁰⁹, além de vários poemas possuírem temáticas semelhantes àquelas encontradas nos livros I, II e III de *Arte de amar*.

Além das conexões já estabelecidas, há outras²¹⁰: por exemplo, os já tão citados Estienne e du Bellay são contemporâneos de Camões, cujo verso “O que deu para dar-se a natureza” aparece epigrafando O amor natural, logo abaixo do verso “*Vivre sans volupté c’est vivre sous la terre*”, de Ronsard, que pertence, tanto quanto du Bellay, ao grupo “Plêiade”.

Quanto à segunda observação recorrentemente feita pelos leitores de *O amor natural*, de que os poemas apresentam uma visão machista do amor, talvez, mais uma vez, é nos olhos do leitor que se deva buscar uma explicação. Poucos dentre os poemas evidenciam inapelavelmente que o par do eu lírico nas cenas descritas seja do sexo feminino e mesmo que o eu lírico seja masculino. Embora se argumente que “faltou a voz feminina”, cada artista é livre para encampar ou não o “politicamente correto”. Numa sociedade falocêntrica como a nossa, em que

208 ANDRADE, 1993, p. 5.

209 ANDRADE, 1993, p. 42.

210 Desde outras obras precedentes já é prática que Drummond refira-se a outros poetas e pense sobre suas produções – tal como se vê, também, em Ovídio (2001, p. 98) –, traçando paralelos entre si mesmo e estes. Veja-se, a respeito, a título de amostragem, o estudo comparatista de Ester Abreu Vieira de Oliveira (OLIVEIRA, 2004, p. 127 a 132) entre Drummond e García Lorca.

mesmo os homens requerem uma espécie de autorização para seus discursos de cunho erótico, seria hipocrisia do “macho” não reconhecer que “embora o que se passa na cama seja segredo de quem ama, nunca houve segredo mais repartido que esse em todos os tempos e culturas” e que “o bom poeta é aquele que ao revelar o seu segredo descobre que ele pertence a todos”²¹¹. Esperar que o poeta desse à “fêmea” carta branca para manifestar sua voz é que revela um modo – este, sim – machista de lidar com as questões abordadas no livro e mesmo com aquelas que extrapolam seu âmbito.

IV

Parece-me que, para ficar explicado o motivo de eu entender *O amor natural* enquanto coroação de um projeto poético-pensante, mais relevante que a questão temática evidente, como já tenho dito, é o evidenciamento de um virtuosismo formal (mas que, evidentemente, não prescinde a questão temática, inclusive pela indissociabilidade entre uma e outra noções), que se transmuta, contudo, em simplicidade (ou *naturalidade*), ao resgatar formas (ou fórmulas) poéticas tradicionais ou populares. Este evidenciamento se construiria, ainda, no que designo como polimorfismo-revisionista, já que se dá a ver nos textos de *O amor natural* um diálogo bastante explícito com a trajetória precedente²¹².

O primeiro poema do livro “Amor – pois que é palavra

211 SANT’ANNA, 1993, p. 14.

212 Para além do aspecto formal, apenas a título de curiosidade, fiz um breve levantamento nos dois primeiros livros do poeta (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*) de alguns dos poemas e fragmentos que poderiam ser utilizados em um estudo comparativo entre o Drummond de *O amor natural* vs. o Drummond precedente, na tentativa de encontrar, no próprio poeta – muito mais que nas referências que faz a outros autores e a outras épocas –, as filiações ou tradições que lhe permitem chegar às visões do amor, do corpo, da vida – em suma, do eterno e do etéreo – que encontramos no livro em análise. Os resultados deste levantamento estão dados no último capítulo da primeira versão de minha dissertação de mestrado, para a qual remeto o leitor que se interesse pelo assunto (cf. DALVI, 2008), versão que pode ser obtida por meio de contato através do e-mail mariaamelialdavi@gmail.com.

essencial” me parece revelador da intenção drummondiana de dialogar com a tradição, na medida em que se serve de versos decassílabos e de quadras; todavia, o quê de moderno adviria de um esquema rímico irregular, que se constrói, também, na alternância de rimas toantes (outro / sono) e consoantes (grito / infinito), e de internas (toda / envolva) e finais (entrelaçados / completados).

Uma análise deste poema de qualquer forma se imporia devido ao fato de haver sido eleito como poema de abertura, o que talvez tenha sido feito com o intuito de estabelecer o tom do que se orchestra dali em diante. Outro ponto importante, ainda, é que este poema é um dos poucos em que se fala do amor enquanto transcendência, numa perspectiva que busca conjugar a questão erótica ou corporal propriamente dita à questão ascensional ou transcendente que se coaduna ao amor quando pensado à Platão (filósofo explicitamente referido no texto).

Outras quatro análises são obrigatórias, mas os limites diminutos deste trabalho as transferem para outro espaço. Uma análise conjunta de “Coxas bundas coxas”, “A bunda, que engraçada”, “Bundamel bundalis bundacor bundamor”, “No mármore de tua bunda” e “Era bom alisar seu traseiro marmóreo” seria imperativa tendo em vista aquilo para o que já Mário de Andrade chamara a atenção em 1930: a constante presença de partes do corpo (bundas e pernas – estas últimas especificamente) nos poemas de Drummond atua de modo fetiche e indiciário, ao pôr em cena a diversidade de situações em que aparecem, todas elas, fortemente relacionadas ao estar-no-mundo e à frustração erótica (quer decorrente da timidez registrada por Mário, quer de valores e eventos morais punitivos ou coercivos). Além disso, é neste grupo de poemas que o experimentalismo bem-humorado de Drummond se dá a ver de modo mais nítido.

O poema “À língua francesa” tem uma importância capital no corpo de livro por ser aquele que mais facilmente se revela metalinguístico e mesmo intertextual. Como já foi fartamente comentado noutras seções deste mesmo trabalho, me esquivo agora de alongar as notas a seu respeito.

Em “À meia-noite, pelo telefone” é forçoso reconhecer que, a despeito da aparência de atemporalidade de que os poemas em *O amor natural* se revestem, a datação histórica se revela, se estivermos dispostos a enxergá-la nas cores em que

se mostra. Este aspecto é importante porque seria estranho justificar *O amor natural* como ponto final de uma trajetória construída de modo bastante articulado às suscetibilidades e agruras de cada tempo se, nesta obra, esta marcação histórica não estivesse também presente. Outro aspecto importante é o fato de o poema se diferenciar, quanto ao aspecto formal, dos demais, já que é a face dos versos brancos e livres e da estrofação não submetida a nenhum esquema prévio que se revela em “À meia-noite, pelo telefone”.

“Você meu relógio de não marcar horas” é um dos quatro poemas em prosa do livro e aquele que reproduz – a partir de um emprego livre e lúdico dos sinais de pontuação – de modo mais indubitável a récita referente a uma mimetização de declaração verbal de amor que culminaria no que o poeta decide chamar de “suicídio gozoso glorioso”.

Já quanto à justificativa para a pertinência de se analisar “Para o sexo a expirar” seria suficiente lembrar que se trata do último poema do livro, aquele que encerra o conjunto de *O amor natural*. Todavia, além deste fato, é importante lembrar que se trata de um soneto à italiana, sendo, porém, o único no livro construído com versos alexandrinos.

Contudo, ative-me a apenas uma análise mais detida, que vem em seguida.

V

A análise do poema “Amor – pois que é palavra essencial”, que abre *O amor natural*, quer mostrar que a tentativa de dissolução das categorias temporais no Drummond póstumo é uma espécie de superação da ideia de conquista do tempo como “inseparável da sensação de perda”; inscrever o corpo esteticamente, liricamente, para o póstumo é compreender que vida e morte estão ferrenhamente entrelaçadas, porque fazem parte do mesmo projeto: existir, corpo ou *corpus*.

Talvez, mais que o risco de se expor, poeta consagrado, à má leitura que a divulgação dos poemas eróticos poderia suscitar – se verdadeiras as hipóteses já comentadas de Rita de Cássia Barbosa –, as reticências de Drummond quanto à publicação de *O amor natural* se deviam, quem sabe, ao entendimento do poeta de que o amor – “braseiro radiante / que (me) dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo”- ²¹³

é como o limite para o qual tendem as nossas incessantes e sempre insuficientes aproximações; parece sempre transcender nossas múltiplas artimanhas de linguagem, nossos esforços para dizê-lo em si mesmo, direta e exaustivamente, permanecendo apenas refletido nas imprescindíveis e precárias tentativas desse dizer.²¹⁴

Na mesma esteira ou história dos poemas de Drummond, estão, por exemplo, *O banquete*, de Platão, e *Arte de amar*, de Ovídio. O amor, em Drummond, tal e qual em Ovídio ou em Platão, é tratado como arte. Ambos os livros, *O amor natural* e *Arte de amar*, e ainda os diálogos de *O banquete*, dão mostras da invenção de “uma arte sutil, feita de nuances e de uma incontestável disponibilidade” ²¹⁵, desprovida da noção de pecado. O prazer, a partir dos poemas, porque estético – e só é possível a aproximação estética via corpo, dada a necessidade dos sentidos para que dela se usufrua –, libera o corpo do sexo, para, com Platão, conduzi-lo a uma fruição outra: uma fruição dos sentidos textuais e não mais unicamente – ou, quem sabe, não mais “necessariamente” – os corporais. Ou, citando José Américo Motta Pessanha e estendendo-o de Platão a Drummond e Ovídio:

Se “Logos e Eros são inseparáveis” e se “em todos os

em Platão, amor e fala, amor e discurso, amor e palavra estão intrínseca e definitivamente interligados. Há, para Platão, cumplicidade entre Logos e Eros. Para sermos mais corretos: existe estreita vinculação entre as diversas formas de amor – múltiplas figurações de Eros – e as respectivas linguagens que falam do amor e com que o amor se fala. Os discursos amorosos retratam as várias faces de Eros.²¹⁶

213 ANDRADE, 1993, p. 72.

214 PESSANHA, 1987, p. 82 a 83.

215 OVÍDIO, 2001, p. 8.

seus tipos e níveis o amor é falante, discursante”, há, sempre, “uma ligação subterrânea entre amor e fala”²¹⁷; disso podemos concluir que nada há de mais próximo ao amor que o privilégio da linguagem, que a língua feita palco para si mesma, como se dá na poesia. E é assim que se afigura o amor como luta que não é vã, feito poema universal:

Não quero ser o último a comer-te.
Se em tempo não ousei, agora é tarde.
Nem sopra a flama antiga nem beber-te
aplacaria sede que não arde

em minha boca seca de querer-te,
de desejar-te tanto e sem alarde,
fome que não sofria padecer-te
assim pasto de tantos, e eu covarde

a esperar que limpasses toda a gala
que por teu corpo e alma ainda resvala,
e chegasses, intata, renascida,

para travar comigo a luta extrema
que fizesse de toda a nossa vida
um chamejante, universal poema.²¹⁸

Ecoam aqui, na última estrofe, os versos de “O lutador” (“Lutar com palavras / é a luta mais vã (...)”), publicado em *José*, de 1942, cinquenta anos antes de “Não quero ser o último a comer-te”). Ambos os poemas seguem, embora distantes temporalmente, o mesmo percurso ou projeto: as palavras, erotizadas, precisam ser conquistadas; não são doces, e, como amantes, travam lutas, corporais ou não; o fim e a vida, das palavras e dos amantes, é a poesia. “A relação amante / amado passa a se sustentar na relação mais forte, de cada um, com a verdade (...). Essa passagem exige a mudança dos temas e das conversações sobre o amor” e convida para a luta extrema.

Assim, seja em Drummond ou em Ovídio, o amor, arte,

216 PESSANHA, 1987, p. 77.

217 PESSANHA, 1987, p. 86.

218 ANDRADE, 1993, p. 55.

objeto de reflexão e de dobra sobre si mesmo, é “um grande deus”²¹⁹; entorpece e ilumina. E é em honra a este grande deus, um tanto quanto ambíguo – justamente porque seu fim último é a multiplicação ou exploração dos sentidos, corporais e textuais –, que tanto um quanto outro poeta resolvem cantar, reparando aquilo que, nos diálogos de *O banquete*, diagnosticasse: “nenhum homem até o dia de hoje teve a coragem de celebrá-lo [o Amor] condignamente, a tal ponto é negligenciado um tão grande deus!”²²⁰. Pensar e louvar o amor, deus, arte, é reconhecer sua importância, sua força contra o feio e o mau – mesmo que ele, o amor, não seja em si mesmo belo ou bom: “O amar e o Amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas o que leva a amar belamente”²²¹. Podemos perceber, nas imagens do texto poético, que, para o eu lírico, na morte, ou antes, no fim, é o amor, levando-nos a amar belamente, quem há de dar “a explicação do mundo” e é por isso que se há de cantá-lo. Diferentemente de uma concepção, grosso modo, romântica, aqui, em *O amor natural*, o amor é a razão para o pensamento, é o meio e o fim de toda explicação do mundo, e é ele quem há de, na efemeridade do orgasmo, na maximização dos sentidos, proporcionar a reunião do ser com o eterno:

Para o sexo a expirar, eu me volto, expirante.
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.
Amor, amor, amor – o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

(...)

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,
do sêmen aljofrando o irreparável ermo.²²²

A aproximação entre pensar e amar é evidenciada, ainda, na sexta estrofe de “Amor – pois que é palavra essencial”: “varado de luz, o coito segue”. Se luz ou ilustração é sinônimo, muitas

219 PLATÃO, 1995, p. 153.

220 PLATÃO, 1995, p. 100.

221 PLATÃO, 1995, p. 110.

222 ANDRADE, 1993, p. 72.

vezes, desde o século XVIII, de razão ou de atividade intelectual, no poema, Drummond evoca, em aparente paradoxo, o “coito” e a “luz” em interdependência. O pensar é erotizado: a luz é potente, pode “varar”, “penetrar” o coito, o sexo, os corpos – razão e erotismo não se opõem e, não sendo de espécie diversa, geram poemas. A luz, tal como o amor, se por um lado faz ver, por outro, cega. Parece, então, que somente nesta ambiguidade, razão e paixão, é possível a permanência do amor.

“Amar belamente” é perceber, no amor, seus múltiplos caprichos e detalhes, suas muitas faces, é perceber, ainda, o quanto de natural há nele, por estar em toda parte, começo e fim de todo verso, de toda vida, sendo “aquilo que pôde ser resgatado de uma longa cadeia de memórias e esquecimentos, no meio de uma série de discursos heterogêneos, provenientes de várias épocas e entremeado de lacunas”²²³.

O tema do amor “existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento²²⁴; e essa incerteza leva ao ensimesmamento: pelo menos, de Sócrates – atestado pelo atrasar-se no caminho quando iam rumo à casa de Agatão, para o famoso banquete – e de Drummond – atestado pela decisão de permitir a publicação de seus poemas eróticos apenas postumamente. “Se, com efeito, um só fosse o Amor, muito bem estaria; na realidade, porém, não é ele um só”²²⁵. Mesmo o amor na sua modalidade heterossexual, de *Arte de amar* e de *O amor natural*, tratado como arte, pede o desdobramento do código, dos signos, da linguagem, para poder ser dito, para poder criar sentido nisso que, absurdamente, não pode ser bom em si mesmo, sendo, porém, como já vimos, força contra o feio, o mau e a morte; talvez, também por isso, a linguagem, ou antes, o texto, falando sempre, inelutavelmente, do amor e do corpo, precise ser multiplicado, erotizado – como objeto de fetiche, de obsessão. Essa obsessão ou fetichização pelo texto e do texto, seus sentidos, suas formas, é porque vemo-lo, texto, como materialização da “ativa abstração que se faz

223 PESSANHA, 1987, p. 89.

224 PESSANHA, 1987, p. 90.

225 PLATÃO, 1995, p. 107.

carne”, eternizando o ser, ou “jogando sua última cartada contra Tanatos”.

Se a preocupação do poeta com a linguagem – e, portanto, com a multiplicação dos sentidos – é, desde sempre, inadiável e constante, na velhice, a preocupação com o corpo e seus sentidos reverbera no texto, pondo em pauta o amor, corporal, como palavra essencial. É o amor, materializado, corporificado na palavra escrita, no texto, quem deve guiar o verso, reunindo “alma e desejo, membro e vulva”, naquilo que, letra dura, faz-se perene:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara,
mas, varado de luz, o coito segue.

E prossegue e se espria de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a ideia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,
no úmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.²²⁶

Como se vê, em todo o texto (e, pode-se acrescentar, em todo o livro) abundam pares de palavras ou expressões tangentes entre si, que, tocando-se, a partir de aproximações sonoras, sintáticas ou semânticas, fazem-se complementares; ou, se preferimos, são palavras que estabelecem trocas a partir de sentidos, como corpos de amantes, para construir outros sentidos. É o caso de: a) palavra e essência (v. 1); b) começar e envolver (v. 2); c) guiar e reunir (v. 3 e 4); d) alma e desejo (v. 4), alma e corpo (v. 5 e 6); e) membro [masculino] e vulva [feminino] (v. 4); f) expandir(-se) e desabrochar; (v. 6 e 7); g) grito de orgasmo e instante de infinito (v. 7 e 8); h) entrelaçado (ou fundido, dissolvido) e completado (v. 9, 10 e 11); i) um e dois (v. 12); j) cama e cosmo (v. 13); k) quarto e astro (v. 14); l) etérea e eterna (v. 16); m) rompendo nuvens e devassando sóis (v. 21 e 22); n) prossegue e se espraia (v. 25); o) além de nós e além da própria vida (v. 26); p) a ideia de gozar está gozando (v. 28) e o amor morre de amor (v. 32); q) o úmido subterrâneo da vagina (v. 34) e a pausa dos sentidos (v. 36); r) deuses e estátuas (v. 37 e 38).

Especialmente a, d, e, i, j, k, l e r nos lembram Platão e algumas já bem gastas dicotomias: multiplicidade e mutabilidade x unidade e permanência; testemunho dos sentidos x conhecimento intelectual do mundo; aparência x essência etc. No entanto, Drummond relativiza a aparente “oposição” destes pares, quando os põe lado a lado a outros tantos pares, agora próximos semanticamente: b, c, f etc.

226 ANDRADE, 1993, p. 5 a 7.

Se, por um lado, o objetivo platônico era o conhecimento das verdades essenciais que determinam a realidade – como uma ciência do universal e do necessário – para poder estabelecer certos princípios éticos que deveriam, supõe-se, nortear a realidade social em busca da concórdia numa sociedade em crise, o fato de Drummond jogar, explicitamente (“Platão viu completados”, v. 11), com os famosos pares platônicos ao lidar com uma temática um tanto quanto polêmica ou controversa, queira insinuar uma necessidade de pensar que as questões do corpo, do erotismo e, por extensão, do amor, mesmo o heterossexual e monogâmico, não são assim tão pacíficas – e estão presentes o tempo todo.

Na construção do poema de abertura do livro, podemos seguir um percurso que se assemelha, parece, ao longo das dez estrofes, ao ciclo vital: *primeira estrofe*: o poeta expressa um desejo, numa analogia à expectativa gerada pela gravidez, pelo nascimento, pelos primeiros meses e anos de vida; *segunda estrofe*: o amor, corporificado, cultivado, agigantase e desabrocha, leva ao desenvolvimento, ao contato mais íntimo com o prazer, o orgasmo, o infinito, ou seja, com a busca do ser, da identidade, tal e qual ocorre na adolescência, com a maturação dos corpos; *terceira e quarta estrofes*: contato com um amor idealizado, que não conhece barreiras (cama / cosmo; quarto / astros), que entorpece – um amor que não é mais o das primeiras descobertas mas é, antes, o do contato profundo com o ser de um outro, não mais voltado à compreensão das questões individuais alma / corpo, expandir / desabrochar, mas das questões de convívio, de troca, de comunhão. É um amor que já desabrochou e pôde ser quase transcendente, caminhando, todavia, para a perscrutação do corpo e não mais, exclusivamente, do ser eu ou do ser outro; *quinta e sexta estrofes*: exploração quase investigativa do corpo do outro, como o sugerem as imagens: “delicioso toque do clitóris”, “Em pequenino ponto desse corpo / a fonte, o fogo, o mel se concentram”, “Vai a penetração rompendo nuvens” e “o coito segue”; há já certa maturidade ou prática corporal consolidada. O processo é ir, cada vez mais fundo, distante de si mesmo para encontrar o outro, pensando-o; *sétima estrofe*: agora, já não é mais o contato dos corpos o que produz sentido, o que leva a pensar. É, parece, a prática reflexiva, em si mesma, o prazer maior; é a ideia de gozar, a

ideia do corpo-outro, como uma abstração, aquilo que leva ao gozo, que leva ao prazer; *oitava e nona estrofes*: a ideia, de antes, da sétima estrofe, vai, pouco a pouco, entre o sofrer e o gozar, atingir seu clímax – e aí, é impossível não invocar a proximidade de Eros e linguagem; é no “gozo entre palavras” que se pode “morrer um no outro”, em morte “mais suave do que o sono”; *décima estrofe*: orgasmo e morte aproximam-se, e, então, o que era “a pausa dos sentidos” transmuta-se em “a paz dos deuses”. Mais uma vez, Eros é o intermediário entre o eterno e o etéreo, entre o prazer e a fruição.

O número de estrofes dedicadas a cada uma das fases da vida (infância, adolescência, juventude, maturidade, senilidade) encontra alguma correspondência na duração, medida em anos, dos ciclos vitais humanos. A infância é breve e parece sempre veloz: uma estrofe – assim como a adolescência. Para a juventude, é necessário um pouco mais de tempo ou uma estrofe a mais. A maturidade, análoga à juventude, se mais extensa que a infância e a adolescência, é, também, embora pouco menos que elas, ágil. E a senilidade, mais extensa, mais pausada, precisa de mais estrofes: quatro, que, se falam de prazer, de gozo – e, talvez por isso, de palavras –, falam também de morte, subterrâneo, suavidade, sono, pausa dos sentidos, paz, deuses, estátuas, gratidão: tudo para fixar, perpetuar, no texto, o amor, a vida.

A senilidade ou a vetustez, para Drummond e para Sócrates, parece, não se confunde apenas com o ensimesmamento do ser, mas principalmente com a sublimação da potência sexual, corpórea, em potência criativa – palavras, discursos. Se o amor, erótico, vai galgando, no tempo, modos de eternizar-se, é porque se reconhece, no desejo de fixação, impulso à linguagem, à materialização, no texto, de si: ativa abstração. A senilidade se confunde, ou pode se confundir, sim, com serenidade.

E, encerrando, Eros, o grande deus sem genitores, está na geração de todos os seres – por isso, pode, quem sabe, de algum modo perpetuá-los. Essa fixação temporal perdida do deus do amor, no caos dos discursos, assemelha-se àquilo que sabemos sobre a linguagem: perpassa tudo, para antes e adiante da vida e, ainda, da morte. “Um deus [Eros] com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens.”²²⁷.

E, assim, Eros e linguagem aproximam-se: têm “a função de interpretar, de transmitir”²²⁸, para que tudo cesse:

O Amor vai conduzindo à incorporeidade do belo em si, à ideia, forma ou essência de Beleza. Essa ascese erótica do sensível ao inteligível é análoga à realizada pelo “método dos geômetras”: Eros tem função semelhante à das matemáticas. E é uma ascese gradativa: do amor aos belos corpos passa-se ao amor a realidades menos corpóreas – os ofícios – para chegar à inteligibilidade das ciências. Até que, em ascensão universalizante e integrativa, atinge-se o cume: a contemplação do Absoluto enquanto Beleza. O amante de persistente amor, amor filosófico, defronta-se afinal com o Amado Perfeito, o Amado Ideal. (...) Sobre essa Beleza, fonte de todas as belezas que atraem todos os desejos, Diotima / Sócrates / Platão pouco falam. É que ali cessam as tramas da linguagem, ali é quase Silêncio.²²⁹

E, então, é aí que “a paz se instaura. A paz dos deuses, / estendidos na cama, qual estátuas / vestidas de suor, agradecendo / o que a um deus acrescenta o amor terrestre”. Reunião, da cama ao cosmo, do quarto aos astros, entre o amor terrestre e a paz dos deuses – morte e silêncio: no orgasmo, a explicação do mundo.

227 Sócrates: 202e-203a, apud PESSANHA, 1987, p. 96 e 97.

228 PESSANHA, 1987, p. 96 e 97.

229 PESSANHA: 1987, p. 97 e 98.

PALAVRAS FINAIS

Relendo o todo de *Drummond, do corpo ao corpus* sou obrigada a fazer algumas considerações.

Com relação à “Abertura”, tenho a impressão de haver dado esclarecimentos excessivos, que chegam a transmitir ao leitor a impressão de estar embarcado em um carro que se move com o freio de mão puxado. Além disso, a despeito de minha não consciência à época de sua redação, hoje a leitura desta parte do trabalho me soa como uma reparação à mágoa de não ter conseguido desenvolver o projeto inicialmente idealizado.

Confesso que o rumo que este trabalho tomou me escapa em alguns pontos do controle. Partes ou tópicos a respeito dos quais eu tinha a mais absoluta certeza de serem indispensáveis não foram desenvolvidos (pelo menos, não aqui) e muitos deles nem sequer foram citados. Porém, ainda assim, a “Abertura” me soa excessiva, embora seu tom final seja celebratório. Por que não revisá-la então? Basicamente por dois motivos.

O primeiro motivo é que este trabalho é uma verdadeira obra-em-progresso, no sentido mais rasteiro que a expressão adquire. Por obra-em-progresso tomo a noção de obra que não se expõe em versão definitiva e que não foi produzida por um pensamento linear e uniforme. A formatação final deste texto se fez no ato mesmo de o texto se fazer e isso gera ou evidencia alguns problemas, mas também um lucro que me parece importante. Um dos principais problemas é que, à medida que a pesquisa avançava, e, assim, se fazia a maturação paulatina de minha leitura da produção drummondiana, novas ideias e hipóteses se gestavam e outras tantas eram abandonadas – o que por vezes faz com que algumas partes deste trabalho pareçam divergir umas das outras. O lucro que eu sinalizei é que, diferentemente do que muitas vezes ocorre, a ação de escavar informações e correlacioná-las me obrigou a uma

leitura bastante diferente da inicial, o que penso ser positivo, já que o mais das vezes o que se vê é que a produção crítica toma a obra eleita apenas como ilustração ou exemplificação de uma teoria pré-concebida ou mesmo consolidada a *priori*. Não me parece ser o caso aqui – apesar dos senões que exporei mais adiante.

A segunda razão é que de modo bastante pessoal vejo em cada parágrafo deste trabalho marcada uma etapa de minha formação, não apenas acadêmica ou intelectual, mas de minha formação como ser humano. Desfazer qualquer destas partes, uma vez já dadas como prontas (e para que chegassem a este ponto, um tanto de decantação foi previamente exigido), me pareceu uma espécie de traição àquilo que fui e fiz – do que, não tendo orgulho, contudo, não posso me envergonhar. Se eu quisesse dissolver algum equívoco ou imprecisão de que posso ser acusada, penso ser mais honesto redigir um texto revisionista. Daí porque mantive a “Abertura” tal como está.

Penso ser necessário fazer ainda outras ponderações. Talvez, ao invés do caminho pelo qual optei, haver destrinchado a noção de um projeto artístico polifônico à luz de Bakhtin nesta etapa de minha formação tivesse sido mais produtivo ou, melhor dizendo, prudente. Daí, quem sabe, o porquê de, embora inconscientemente, eu ter retomado ao longo da dissertação tantas vezes as palavras do pensador russo em relação a Dostoiévski – reconheço que a insistência soa cansativa, em alguns momentos. Parece-me agora que a ideia de pensar *O amor natural* à luz daquilo a que venho insistindo em chamar de “projeto poético-pensante” foi um passo muito grande para as minhas pernas, e que, portanto, este propósito não está satisfatoriamente cumprido, ao menos não como eu imaginara. Fosse começar de novo, faria de outro jeito (fosse fazer de outro jeito, mesmo que não o fizesse a partir de Bakhtin, não o faria a partir da teoria do erotismo ou da história do erotismo. Quando esbocei esta possibilidade à época da Iniciação Científica tudo me pareceu impreciso e insatisfatório, daí porque nenhuma bibliografia utilizada então foi aqui resgatada).

Gosto de pensar, porém, que, suscetível aos erros e fraquezas que ora se me revelam crassos, a ousadia de resgatar um crítico agora eclipsado por parte da confraria crítica que mais recentemente se reúne em torno da obra

de Drummond é um ganho – especialmente pensando que, a despeito das críticas cabíveis ao(s) trabalho(s) de Affonso Romano de Sant’Anna a respeito do poeta mineiro, este impôs um marco limiário para o que se fez adiante.

Outro ponto que me soa positivo para a escolha da noção de projeto poético-pensante visando a uma leitura de Drummond é o fato de se ofertar ao menos uma possibilidade de fugir à mesmice. Lendo um sem-fim de textos que me chegaram às mãos a respeito de Drummond nos últimos 5 ou 6 anos – desde que ele se tornou meu objeto de pesquisa, ainda na graduação –, cheguei à conclusão de que a maioria dos estudiosos repete os mesmo chavões acerca de sua poesia, pois é muito mais seguro parafrasear *ad infinitum* o indiscutível que tentar construir uma hipótese que se arrisca linha a linha ao desmoronamento. Mas, na realidade, mesmo aos trabalhos mais óbvios devo o aprendizado do que eu não queria fazer: me pôr confortavelmente sob a proteção do consenso generalizado. Muita gente muito competente já fez isso, com brilhantismo. Meu esforço teria sido inútil e não acrescentaria nada à imensa fortuna crítica sobre Drummond.

Embora o tom do parágrafo anterior seja incisivo ou aparentemente rude, o que desejo não é expor o que se produziu antes deste trabalho como apenas mais do mesmo – seria ingenuidade das mais graves ou burrice. Muito pelo contrário, quero antes tributar a fragilidade de algumas (ou muitas) das linhas aqui apresentadas à minha teimosia em sujeitar-me ao arbítrio da sorte, ao invés de agarrar-me ao que de preciso, rigoroso, exato e categórico já se fez. A culpa é toda minha, mas, ainda assim, as melhores ideias que apresento não são originais – e é motivo de muito orgulho para mim dizer que não são. Lendo, o que mais me ocorreu foi, como o Borges ficcionista já advertiu, descobrir que eu só havia me metido nesta história porque ainda não conhecia tudo o que se disse a respeito de Drummond.

Um último aspecto positivo da escolha da noção “projeto poético-pensante” foi que o segundo capítulo, com todos os defeitos que apresenta, tem, devidamente adaptado, existência autônoma neste trabalho, podendo servir de resenha – na verdade, para sermos exatos, de “fichamento comentado” – a quem necessitar tomar contatos iniciais com “A origem da obra de arte”. Embora outros tenham prestado com muito mais

propriedade este serviço, o segundo capítulo tem o discutível mérito de registrar a leitura efetuada por um alguém leigo do texto heideggeriano.

Por fim, a “Abertura”, embora tenha um perfil explicativo ou introdutório em relação ao que se segue, veladamente busca transmutar-se vez e outra em um texto também informativo, ao espargir informações que serão desenvolvidas ou retomadas adiante, e comentários que ficarão soltos no ar, à cata de quem lhes quiser dar alguma importância. Essa característica faz com que a “Abertura” ganhe ares de prolegômenos desnecessários, mas, considerando a possibilidade de elidi-la, considere que, apesar dos pesares, se trataria de uma perda.

A respeito do “Capítulo 1” tenho cinco comentários a fazer. O primeiro deles é consoante ao excesso de justificativas quanto às escolhas bibliográficas e metodológicas. Hoje vejo que se trata de nada mais ou nada menos que insegurança, já que este capítulo, embora seja um dos que agora me parece mais “redondo”, era imprevisível no início da trajetória. Redigi-lo me parecia, então, tatear no escuro. Mas, a respeito deste excesso de justificativas, devo fazer um comentário abonador: tanto quanto em “Abertura”, sob a capa de explicação se imiscui um tanto de informação. Assim, o que poderia figurar como um mal talvez possa ser encarado como um ganho. Pode ser que, não fosse o desmedido zelo em antecipar-me às investidas críticas do meu leitor virtual, eu não tivesse arregimentado informações que podem ser úteis a um leitor pouco familiarizado com a fortuna crítica sobre Drummond.

Um ponto de que gosto no primeiro capítulo é a reavaliação que faço da noção de *gauche*. Mesmo que esta reavaliação já seja evidente em vários trabalhos críticos desde a década de 60, ainda hoje a alcunha mais largamente utilizada em relação a Carlos Drummond de Andrade é “poeta-*gauche*”. Se não tenho o mérito da originalidade, penso que tenho o de haver dito abertamente o quanto me incomoda isso que chamei de imprecisão crítica. Mesmo os melhores trabalhos que desconstroem essa noção o fazem com dedos.

O terceiro comentário a respeito do “Capítulo 1” a que me obrigo é relativo à importância que o poema “Explicação” ganha para a leitura integral da produção poética drummondiana – e nisto se aproxima do comentário que seria seguinte, a respeito do imprescindível papel que exerce, ainda muitas vezes na

surdina, a crítica fundadora de Mário de Andrade. Embora eu não tenha conseguido desenvolver nos limites do dito capítulo com a devida acuidade tanto uma questão quanto outra, penso que foi importante e útil sinalizá-las para que, talvez, alguém de maior fôlego se digne a revolvê-las.

O quinto e último comentário acerca do primeiro capítulo é relativo à resenha que fiz a respeito do texto de Wisnik. Ela não me soa justa, pois deixa de fora muitos aspectos fulcrais para os quais o crítico lança luz. Porém, penso que destacar o texto de Wisnik como marco de uma nova abordagem crítica, que revaloriza o papel da poesia drummondiana em nossa história literária, não é pouca coisa, principalmente se se considerar os riscos que envolvem uma tal petulância. A despeito de algumas diferenças em relação à argumentação construída pelo autor, o texto detém muitos méritos e a minha resenha talvez não dê conta de transmitir ao leitor a devida importância que o ensaio deveria receber.

Com relação ao “Capítulo 2”, já expus o que penso e sinto. Apenas para não ser omissa, devo dizer que sinto nele falta de comentadores que ajudassem a elucidar passagens mais difíceis. Esta ausência, contudo, pode ser explicada. Como eu disse no bojo mesmo daquele capítulo, o objetivo não era e nem nunca foi clarificar Heidegger, mas pensar Drummond. Se eu houvesse despendido tempo construindo um texto correto e devidamente paramentado a respeito do ensaio do filósofo alemão, eu teria, quem sabe, me perdido no emaranhado de seus conceitos e fugido ao objetivo único que era entender o que em “A origem da obra de arte” se pensa a respeito de arte, ou mais especificamente, de projeto poético-pensante.

Para finalizar, devo agora assumir que o “Capítulo 3” fugiu completamente ao meu controle e tornou-se autônomo, levando-me por onde quis. Reconheço nele uma vontade de ir além, de ser refeito, repensado, reestruturado – vontade esta que deve ficar para depois, para outra hora. Mas gosto dele. Embora a fortuna crítica a respeito de *O amor natural* vá progressivamente se encorpando (sei disso por buscas na Plataforma Lattes, já que ainda falta uma publicação de fôlego a respeito do livro), acho que há muito de original neste último capítulo. Penso especialmente nos comentários – embora genéricos, inaugurais, até onde sei – a respeito das ilustrações

de Dacosta e das epígrafes eleitas por Drummond. Do ponto de vista da organização estrutural ou mesmo da eloquência é o capítulo mais caótico, pois conjuga percepções oriundas de períodos de tempo muito díspares. As análises de poema são criticáveis em muitos aspectos, mas vou deixar a outro o papel de acusador. Que o leitor possa delas usufruir como o divertimento que efetivamente são.

Por fim, estas “Palavras finais”, agora relidas, traduzem um tanto do sentimento que me invade: de frustração pelo tanto que poderia ter sido feito e não foi, ou que poderia ter sido mais bem acabado e permaneceu bruto e mal polido; e de, por que não confessar?, orgulho pelo que, a despeito de toda a fragilidade e imprecisão, se conseguiu arquitetar. Talvez, e só talvez, estas “Palavras finais” sejam apenas uma tentativa de alongar aquilo de que me custa exigir um ponto final – e seu prolongamento seja muito mais masturbatório que qualquer outra coisa. Assim, metáfora do que eu disse nas linhas precedentes, fica entre nós a angústia de saber que “A carne é triste depois da felação”:

A carne é triste depois da felação.
Depois do sessenta-e-nove a carne é triste.
É areia, o prazer? Não há mais nada
após esse tremor? Só esperar
outra convulsão, outro prazer
tão fundo na aparência mas tão raso
na eletricidade do minuto?
Já se dilui o orgasmo na lembrança
e gosma
escorre lentamente de tua vida.²³⁰

230 ANDRADE, 1993, p. 65.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

AGUIAR E SILVA. Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1979.

AGUILERA, Maria Veronica. *Carlos Drummond de Andrade: a poética do cotidiano*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Introdução de Antônio Houaiss. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleção em prosa e verso de Carlos Drummond de Andrade* (organizada pelo autor). Estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “50 anos de poesia nas veias de Drummond”. Entrevista concedida a Cremilda Medina. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1 de abril de 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista concedida a Jeferson de Andrade. “2ª seção”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: Estado de Minas, 14 de fevereiro de 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. “Ideias”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, de 22 de agosto de 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas: aforismos*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Arte em exposição*. Texto de apresentação de Affonso Romano de Sant’Anna. Biografia dos artistas por Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Salamandra: Record, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 3.ed. Ilustrações de Milton Dacosta. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa* (organizada pelo autor). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Ilustrações de Pedro Drummond. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização de Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade de Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa* (conforme as disposições do autor). Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Mário de. "A poesia de 30". *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 26 a 45.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Feroni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira. Poesia e prosa*. Introdução geral de Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2.

BARBOSA, João Alexandre. "Drummond e a poesia como conhecimento". Em: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (orgs.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 45 a 60.

BARBOSA, João Alexandre. "Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade". *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 107 a 115.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

- BARCELLOS**, José Carlos. “Homoerotismo, alteridade e transcendência em Drummond”. Em: YUNES, Eliana e BINGEMER, Maria Clara L. (orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 33 a 40.
- BARTHES**, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- BARTHES**, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BRAIT**, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008a.
- BRAIT**, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008b.
- BRAYNER**, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).
- CALEGARI**, Lizandro Carlos. “A poesia erótica drummondiana: uma proposta de reflexão”. Em *Contexto*, ano X, n. 9. Vitória: UFES / PPGL / MEL, p. 122-130.
- CALVINO**, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CAMILO**, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CAMÕES**, Luís de. *Os lusíadas*. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1897>, acessado em 12/02/2008.
- CAMPOS**, Haroldo de. “Drummond, mestre de coisas”. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 49 a 55.
- CANÇADO**, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. Prefácio de Armando Freitas Filho. São Paulo: Globo, 2006.
- CANDIDO**, Antonio. “Drummond prosador”. *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1993, p. 11 a 19.
- CANDIDO**, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 111 a 145.
- CARVALHO**, Raimundo. “O centenário Drummond”. Em: OLIVEIRA, Bernardo; AMARAL, Sérgio; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Vale a escrita? 2: criação e crítica na contemporaneidade*. Vitória: PPGL / MEL: Flor&Cultura, 2002, p. 350 a 358.
- CASTELLI**, Chantal. “Espaço e memória em *Boitempo*”. Em DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 123 a 150.

CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2002.

CHEVALIER, Jean; **GHEERBRANT**, Alain; et al.. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COÊLHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

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

COSTA, Iná Camargo. "A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond". Em: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 v. São Paulo: Memorial; Campinas, SP: Unicamp, 1995, p. 307-318.

COSTA, Maria da Conceição. "Advertência da tradutora". Em: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 9.

CRUZ, Domingo Gonzalez. *No meio do caminho tinha Itabira: a presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Achiamé: Calunga, 1980.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: Age, 2003.

DALVI, Maria Amélia. "Drummond, entregue e dissoluto: entre o ritmo e o físico, a expirar-se, por uma forma, um revêrbero corpóreo – já que amor é palavra essencial, dizem". Texto inédito apresentado no VIII Erel, ocorrido de 23 a 27 de março de 2005, na Ufes.

DALVI, Maria Amélia. "Drummond: sob a pele a peleja das palavras". Em: SIGNUM. *Revista do curso de Letras do Cesv*. Ano VI. N. 7 (janeiro-julho de 2006). Vitória: Centro de Ensino Superior de Vitória, 2006, p. 97 a 101.

DALVI, Maria Amélia. "Lendo Drummond no liame da Filosofia". Em: SCHAEFER, Sérgio e SILVEIRA, Ronie A. T. da (orgs.). *Drummond e a filosofia*. Santa Cruz do Sul, SC: Edunisc, 2007, p. 144 a 167.

DALVI, Maria Amélia. *O amor natural e o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação de mestrado. Vitória: PPGL / Ufes, 2008.

DALVI, Maria Amélia. "Análise intersemiótica de ilustrações de Milton Dacosta para poemas de Carlos Drummond de Andrade".

- Em: REVISTA SABERES LETRAS: Linguística, Língua, Literatura. Faculdade Saberes. v. 6, n. 1. Vitória: Saberes, 2008, p. 144 a 168.
- DAMAZIO**, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- FREITAS FILHO**, Armando. *Raro mar* (2002-2006). São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- GARCIA**, Nice Seródio. *A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Rio, 1977.
- GLEDSON**, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- GLEDSON**, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- GUIMARÃES**, Raquel. *Pedro Nava, leitor de Drummond*. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- HEIDEGGER**, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. “Rebelião e convenção – I”, “Rebelião e convenção – II”, “O mineiro Drummond – I”, “O mineiro Drummond – II”. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958: volume II*. 2 v. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 501 a 505, 506 a 510, 558 a 561 e 562 a 566.
- HOUAISS**, Antônio. “Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade”. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1960, p. 49 a 77.
- HOUAISS**, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD room.
- IPOTESI**. *Revista de estudos literários: Carlos Drummond de Andrade*, v. 7, n. 1. Juiz de Fora: Edufff, 2003.
- JAUSS**, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KRAUSE**, Gustavo Bernardo. “O poeta cético”. Em: SCHAEFER, Sérgio e SILVEIRA, Ronie A. T. da (orgs.). *Drummond e a filosofia*. Santa Cruz do Sul, SC: Edunisc, 2007, p. 65-85.
- KRUSE**, Olney. “Milton Dacosta: 1960 – 1969”. Disponível em: <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/Dacosta/languages/portuguese/html/home.html>, acessado em 28/01/2008.
- LEITE**, Sebastião Uchoa. “Drummond: musamatéria/musa aérea”. Em: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Nota

preliminar de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 273 a 282.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas, SP: Pontes; São Paulo: Editora da USP, 1995.

MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARIA, Luzia de. *Drummond: um olhar amoroso*. São Paulo: Escrituras, 2002.

MARQUES, Reinaldo. “Minas melancólica: poesia, nação, modernidade”. Em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. v. 22, n.º 31, jul. a dez. de 2002. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, p. 13 a 25.

MARTINS, Hélcio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Apresentação de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MELLO, Hélio Ferraz. “Biblioteca drummondiana”. Em: *Revista Cult*. Ano VI, n.º 62, out. de 2002. São Paulo: Editora 17, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994.

MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

ODA, Lucas. “Vaginas entrelinhas: poesias pornográficas de Drummond de cabo a rabo ou de quando rebentaram”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00002.htm>, acessado em 24/02/3008.

O EIXO E A RODA: *revista de literatura brasileira*. v. 8. Belo

Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, agosto de 2002.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. “Ultrapassando fronteiras”. *Ultrapassando fronteiras em metapoemas: estudos*. Vitória: PPGL/MEL, CCHN, 2004, p. 127 a 132.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. Em: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 77 a 103.

PLATÃO. *O banquete ou Do Amor*. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante e Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

PRADO Jr., Bento. “Orelha”. Em: CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

RÓNAI, Paulo. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Editora UFPR; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SALGUEIRO, Wilberth. “Drummond em três tempos”. Em: REEL – *Revista eletrônica de estudos literários*. Ano I, n.º 0, jun. 2005. Vitória: PPGL / MEL, 2005. Disponível em http://www.ufes.br/~mlb/reel/artigos_wilberth.asp, acessado em 07/08/2005.

SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O erotismo nos deixa *gauche*?”. Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Ilustrações de Milton Dacosta. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 77 a 84.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Por que a peripécia do poeta *gauche* nos comove”. Em: YUNES, Eliana e BINGEMER, Maria Clara L. (orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 11 a 31.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 105 a 129.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Drummond: infância e literatura”. Em: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *Leituras de Drummond*. Caxias do

Sul, RS: Educs, 2002, p. 35 a 44.

SOARES, Angélica. “Poesia do corpo / corpo da poesia: tensões eróticas e existenciais em Carlos Drummond de Andrade”. Em: O EIXO E A RODA: *revista de literatura brasileira*. v. 8. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, agosto de 2002, p. 253 a 269.

SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

TEIXEIRA, Jerônimo. “Coisas fora do tempo: a poética do resíduo”. Em: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 91 a 106.

TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Prefácio de Othon Moacyr Garcia. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Experimento, 1997.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Tradução de João Gama. 10. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

VICTORINO, Paulo. “Milton Dacosta”. Em: *Pitoresco: a arte dos grandes mestres*. Disponível em <http://www.pitoresco.com/brasil/milton/milton.htm>. Acesso em 25/01/2008.

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

WALTY, Ivete Lara Camargos; **CURY**, Maria Zilda Ferreira (orgs.). *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

WERNECK, Humberto. “O ninho da poesia”. Em: <http://www.paubrasil.com.br/ninho/ninho2.html>. Acesso em 01/09/2006.

WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo”. Em: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 19 a 64.

O *amor natural* toma parte no projeto poético-pensante

Drummond, do corpo ao *corpus*:

O *amor natural* toma parte no projeto poético-pensante