



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MARIA AMÉLIA DALVI

**O AMOR NATURAL E O PROJETO POÉTICO-PENSANTE
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

VITÓRIA
2008



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RIA AMÉLIA DALVI

O AMOR NATURAL E O PROJETO POÉTICO-PENSANTE DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre.

Orientador: prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.

VITÓRIA

2008

PROJETO POÉTICO-PENSANTE DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

de

MARIA AMÉLIA DALVI

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Vitória, _____ de _____ de 2008.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Orientador . Ufes

Prof.^a Dr.^a Letícia Malard
Membro da banca . UFMG

Prof. Dr. Lino Machado
Membro da banca . Ufes

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Membro da banca . Ufes

AGRADECIMENTOS

Por tudo o que fizeram e têm feito por mim e em favor deste trabalho, agradeço imensamente a:

Wilberth;

Raimundo;

os membros da banca de seleção e da banca examinadora;

os professores da graduação e do mestrado;

Ana, Bruno e Rutiléia;

Sara;

Pedro;

os meus amigos . e a Joana, especialmente;

Ana Maria e Gustavo;

meus (ex-) alunos;

minha família;

os (ex-) companheiros de trabalho, professores e funcionários das escolas por onde andei, que se tornaram meus amigos;

as escolas por que passei nos últimos tempos: Núcleo de Educação Orientada, Escola São Camilo de Lellis; Centro Educacional Primeiro Mundo; e Centro Educacional Charles Darwin;

as instituições pelas quais ando circulando nos últimos anos: Sociedade Cultural Monteiro Lobato Cems (nas pessoas de Ana Rita, Chamoun, Dante, Gustavo, Márcia, Patrícia e toda a equipe de Português . Cristina especialmente, *in memoriam*); e Faculdade Saberes (nas pessoas de Alacir, Flávio e toda a equipe do curso de Letras).

os companheiros de graduação e mestrado;

Capes.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Para Raimundo, pela confiança, generosidade e paciência.

Para Wilberth, por tudo o que não tem no me.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Drummond é o cara.

ARMANDO FREITAS FILHO



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

Leitura de *O amor natural* (1992) . livro póstumo de poemas eróticos . como coroação do projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade. Na construção da argumentação teórica, agenciam-se estudos críticos e historiográficos importantes no cenário brasileiro a respeito do poeta mineiro e recorre-se, ainda, ao pensamento de Martin Heidegger no ensaio *A origem da obra de arte*. No primeiro capítulo, é feita uma revisão da fortuna crítica que a poética drummondiana engendrou; no segundo capítulo, lê-se o todo desta produção como um projeto; no terceiro, descreve-se e analisa-se *O amor natural*.

Palavras-chave: *O amor natural*. Carlos Drummond de Andrade. *A origem da obra de arte*. Martin Heidegger.

ABSTRACT

The reading of *O amor natural* (1992) (*Natural Love*) . posthumous book of erotic poems . as the apogee of Carlos Drummond de Andrade's poético-pensante (thinking-poetic) project. In the construction of the theoretical argumentation, important critical and historical studies about the poet from Minas Gerais are gathered, along with Martin Heidegger's philosophy in *A origem da obra de arte* (*The Origin of the Work of Art*). In the first chapter, the critical fortune on Drummond's poetics is reviewed; in the second, the whole of this production is read as a project; in the third, *O amor natural* (*Natural Love*) is described and analyzed.

Key-words: *O amor natural*. Carlos Drummond de Andrade. *A origem da obra de arte*. Martin Heidegger.

SUMÁRIO

Notas de esclarecimento	10
Abertura	18
%a cada instante se criam novas categorias do eterno+. brevíssimo panorama da produção poética drummondiana	27
%intilação da ordem no desencontro+. a poesia de Carlos Drummond de Andrade: um projeto poético-pensante?	73
%sto nos deste, verso a verso, e só depois o soubemos claramente+. por uma análise de <i>O amor natural</i>	103
Palavras finais	176
Referências bibliográficas	183
Anexo	195

DE ESCLARECIMENTO

Antes de qualquer coisa, preciso dizer que concordo com Armando Freitas Filho: Drummond é o cara+. Sei dos riscos que se corre ao expor tão enfaticamente uma opinião, um gosto, mas é honesto dizer que não há, para mim, quem lhe faça frente em poesia no Brasil. Passa a ser necessária esta advertência para que o leitor não se assuste com ser este trabalho um trabalho a favor+, e que se sabe e quer a favor+.

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, bem como à riqueza e à variedade dos seus mecanismos de composição poética.

Por isso mesmo, a poesia drummondiana concretiza a natureza enciclopédica da literatura, para a qual Barthes chama a atenção: (...) 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+.^{1,2}

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 sou consciente, 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+³, mas tudo se dilui a cada vez que me deparo com, por exemplo, a máquina do mundo+. Quem fez coisa como aquela pode errar quantas vezes quiser. Aí talvez se comece a turvar minha capacidade de discernimento: já nem acho que haja erro em Drummond; prefiro pensar em seus piores poemas como exercícios lúdicos (e lúcidos) de aprendizado. Mas estas Notas de esclarecimento+ não servirão apenas para dar mostras conspícuas de minha admiração por Carlos Drummond de Andrade.

¹ BARTHES apud WALTY; CURY, 2002, p. 7.

² WALTY; CURY, 2002, p. 7.

³ CARVALHO, 2002, p. 352.

Drummond+, Raimundo Carvalho assinala os perigos desta sabujice de que dei provas logo acima. De acordo com o crítico,

Incensada e vuduzada, a poesia de Drummond perde a força. Pois, uma obra extensa como a dele, a adesão do leitor, apesar de amorosa, 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 bom.⁴

Todavia, este trabalho, na esteira do que, se verá mais à frente, pensa Letícia Malard, enxerga *inclusive* o episódico . e, assim, também o assumidamente pornográfico ou erótico de que se traveste *O amor natural* . como parte do que tenho chamado, com Affonso Romano de Sant'Anna, de projeto poético-pensante.

O fato é que, por ém, não se pode discordar de que

(...) essa idéia triunfante de Poeta Maior não corresponde às intenções do poeta, nem ao efeito buscado por sua poesia e cria um clima francamente antidrummondiano que inviabiliza a sua correta avaliação. (...) O Drummonzinho+para consumo das massas, autor de uma poesia pão-de-queijo, palatável e inofensiva, é uma piada, que a leitura rigorosa de sua obra não corrobora.⁵

O principal motivo de esta visão de sua obra como poesia pão-de-queijo+não ser corroborável é, já advertiu Costa Lima, o fato de esta mesma poesia implicar sempre uma crítica aos poderes constituídos e às idéias fixas, no que o maranhense enxerga a idéia da corrosão que desgasta seres e coisas. Assim é que se pode afirmar que, 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 subordinação mental +

Ou, nas palavras de Carvalho, se a poesia de Drummond deu certo demais, é porque fizemos ouvidos moucos à sutil ironia do poeta+, ironia esta que consiste, pois, em partilhar com o leitor uma visão realista do mundo e dos acontecimentos+, mas que, no entanto, não autoriza uma apropriação acrítica da

⁴ CARVALHO, 2002, p. 351.

⁵ CARVALHO, 2002, p. 352.

fosse extensão do nosso ego e passasse a servir
indulgente⁶.

Mas, deixada para outra hora a polêmica, na verdade, o primeiro esclarecimento a que me obrigo nestas **Notas** é quanto ao modo que escolhi para introduzir as notas bibliográficas: para manter o texto mais limpo, elas vêm no rodapé. Não bastasse esta pequena subversão à norma mais ortodoxa, decidi que não viriam no rodapé as referências completas (que, na minha opinião, **suam** o rodapé, embaralhando o que é nota bibliográfica com o que é nota explicativa), mas apenas o último sobrenome do autor, o ano da publicação referida e, quando é o caso, a página em que se encontra a citação extraída. Peço desculpas desde já pelo desrespeito à convenção: decidi pelo que me pareceu esteticamente mais aprazível.

O segundo e último esclarecimento, este mais previsível, é a respeito das mudanças de rumo que o anteprojeto com que fui aprovada na seleção para o mestrado sofreu. Eu me sentiria uma enganadora se não deixasse o meu alerta sobre isso, principalmente porque recebi durante dois anos uma bolsa que financiou este estudo. Prometi uma coisa, e fiz outra. Esta mudança de rumo se efetuou a partir das sugestões e ponderações da banca de seleção. Agradeço especialmente aos professores Marcelo Paiva de Souza e Paulo Roberto Sodr e por me abrirem os olhos para a inexecutabilidade do que então pretendia.

Parte daquele texto virá reproduzida ou adaptada a seguir, pois penso ser justo que se saiba em que medida me desviei da rota anteriormente traçada. O que fiz, o leitor saber  ao fim da leitura desta dissertação. O que prometera fazer, o leitor poderá saber a partir do que apresento agora, nesta seção de **Notas de esclarecimento**. Enfim: no resumo do anteprojeto que submeti àquela banca, se lia o seguinte:

Expõe-se uma perspectiva comparatista de estudo da produção drummondiana em poesia: e o que se quer? Ver, em que medida, *O amor natural* pode figurar como **coroação** de um possível projeto poético-pensante. Para tanto, faz-se necessário rastrear, identificar,

⁶ CARVALHO, 2002, p. 352.

ar as múltiplas referências . que há no livro póstumo em obras do mesmo autor, desde *Alguma poesia*, e, ainda, às passando, necessariamente, pela confraria formada por Platão, Ovídio, Estienne, du Bellay, Ronsard, Camões, Whitman, Eugênio de Castro, Apollinaire, Salinas, Orff, citados explicitamente . o que, parece, delinea uma linhagem; daí o inescapável exercício comparativo. Pretende-se, destarte, propor uma leitura que não reduza o conjunto de poemas a hinos libertinos . e já não seria pouco . e nem deixe de ver, lá, os fios que amarram poeta e poemas à história literária do Ocidente.

Na ocasião, esclareci que aquele anteprojeto era, de algum modo, uma ampliação . sob novos parâmetros . do subprojeto de pesquisa desenvolvido durante meu curso de graduação em Letras, com orientação do prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica 2004/2005 (Ufes/PRPPG), intitulado *Poesia e prazer: Drummond* . sob a pele a peleja das palavras+. Na vigência do 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, Sexualidade e Ideologia, Amor e Poder, para que se pensassem as relações acerca do trinômio poesia-erotismo-história.

Propus, a partir disto, uma mudança de enfoque na nova etapa, a pós-graduação: permaneceriam Drummond e *O amor natural*, realinhar-se-iam 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+ 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 não de encontrar relações intertextuais e extratextuais capazes de explicar como e por que a poesia drummondiana é clássica e reitera-se constantemente, num movimento incessante de sobre da obra sobre si.

Argumentei, então, 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 perfeitamente na definição, como também retoma inúmeros outros autores e obras que merecem o mesmo epíteto, criando

ante, em absoluta consonância com aquilo que afirma em *Teoria da Literatura*: "Todo texto literário se situa, de modo mais ou menos visível, num espaço intertextual"⁷.

Em nome da clareza, eu disse, à época, que 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); que 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); que 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"; que vários poemas, inclusive o de abertura e o de encerramento do livro, fazem menção a Ovídio e a Platão; etc. etc. etc.: e o que se avultava como perspectiva de estudo, para mim, era a representatividade de todas estas referências para além da óbvia vastidão cultural-literária de Drummond.

Felizmente, se, por um lado, me vi impelida a abandonar o projeto de rastrear este 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 meta-reflexividade 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

⁷ AGUIAR E SILVA, 1979, p. 34.

ante, de Eduardo Dall'Alba; de *Pedro Nava leitor* 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 (e nem mesmo lateralmente) em relação a *O amor natural*.

Ainda devo dizer que, ao menos dois 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 . e o projeto a que me lançaria seria tentar rastrear tais referências e ligações, visando a uma leitura de *O amor natural* para bem além de um livro tão-somente libertino; antes, quereria lê-lo como uma obra que ~~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 no anteprojeto ainda vive no trabalho que se tem em mãos. Como se há de ver já na abertura, mas principalmente no terceiro capítulo deste texto, ainda defendo *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 poético . que é, também, extrapolando os limites que eu mesma me impus nesta dissertação, uma revisão da trajetória artística de um sujeito que muito bem se sabe inserido na história da poesia ocidental do século XX. Mas isto fica para outra hora (em nome da curiosidade, alguma coisa a respeito virá esboçada já no fim deste trabalho).

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, Santa Anna e,

os de coerência profunda vão apontando mes mo
amorístico, no início⁸), por exemplo. Somente a
título de ilustração dessas auto-referências . existem muitíssimos outros casos . ,
vejamos:

- a) %Para o sexo a expirar+, em *O amor natural*, aproxima os campos semânticos do amor e do fogo, em um contexto de separação ou despedida: %Amor, amor, amor . o braseiro radiante / que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo+, tal como %Gantiga de viúvo+, em *Alguma poesia*: %Me abraçou com tanto amor / me apertou com tanto fogo / me beijou, me consolou.+
- b) %Era bom alisar seu traseiro marmóreo+, também em *O amor natural*, e %Edifício Esplendor+, em *José*, têm bastante em comum: %Era bom alisar seu traseiro marmóreo / e nele soletrar meu destino completo: / paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se / em alvos sponsais numa curva infinita. // Era amargo sentir em seu frio traseiro / a cor de outro final, a esférica renúncia / a toda aspiração de amá-la de outra forma. / Só a bunda existia, o resto era miragem.+ e %Era bom amar, desamar, / morder, uivar, desesperar, / era bom mentir e sofrer. / (...) Os móveis riam, vinha a noite, / o mundo murchava e brotava / a cada espiral de abraço.+
- c) o mesmo acontece entre %Amor . pois que é palavra essencial+, em *O amor natural*, e %Uma hora e mais outra+, em *A rosa do povo*: %Um corpo nouro corpo entrelaçado, / fundido, dissolvido, volta à origem (...) // (...) Então a paz se instaura. A paz dos deuses, / estendidos na cama, qual estátuas+e %o..) nem essa hora flácida / após o desgaste / do corpo entrançado / em outro, tristeza+
- d) os poemas %A moça mostrava a coxa+, em *O amor natural*, e %América+, em *A rosa do povo*, possuem em comum a postura questionadora do eu lírico e o uso de um vocábulo bastante esdrúxulo e, quiçá, metalingüístico, que é %naveta+: %Por que viria ofertar-me / quando a noite já vai fria, / sua nívea rosa preta / nunca por mim visitada, / inacessível naveta?+ e %Nunca se sabe, as cidades crescem, / mergulham no campo, tornam a aparecer. / O ouro as forma e dissolve; restam navetas de ouro+

⁸ ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 15.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

...ui, se carrega o inconveniente de diferir bastante do original, parcialmente apresentado acima, também guarda com ele traços de grande afinidade. Um ganho que me parece significativo foi o primeiro capítulo, totalmente imprevisível à época da seleção. 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. Uma perda, se é que foi mesmo, foi não ter tido o prazer de ler, para além de de-Drummond e sobre-Drummond, outros poetas eleitos pelo itabirano.

Não posso dizer que não houve saldo. Houve, sim. Embora hoje, talvez, eu desejasse começar tudo de novo, e de outra forma, penso que algo de significativo aqui se fez, em amor à literatura . e eu tenho lá as minhas dúvidas se esta senhora não pode mesmo, como vaticinou Carlos Drummond de Andrade, domar a onça escura.

ABERTURA

Não há literatura que dome a onça escura.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

I

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. Em razão de outros traços temáticos e estilísticos . mas de natureza comum . , 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 idéia não é original⁹.

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"¹⁰. Também Davi Arrigucci Jr., em *Coração partido . uma análise da poesia reflexiva de Drummond*¹¹, 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 . e não serei eu a correr o risco. Portanto, restrinjo-me a dizer seja lá o que for a partir tão-somente da 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"¹². Também a produção poética de

⁹ Desenvolvo este raciocínio com um pouco mais de acuidade em DALVI, 2007, p. 144 a 167.

¹⁰ CANDIDO, 1993, p. 18 e 19.

¹¹ ARRIGUCCI Jr., 2002.

¹² BAKHTIN, 2002, p. 273.

...nossas, de nossas vidas, insuspeitadas. E penso
na 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 Brasil¹³. Ou porque,
de acordo com Merquior¹⁴, 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 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 futura¹⁵.

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*¹⁶, 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 páginas¹⁷. 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

¹³ SAID, 2005, p. 13 e 14.

¹⁴ Cf. MERQUIOR, 1976.

¹⁵ MORICONI, 2002, p. 68.

¹⁶ Cf. MORICONI (Org.), 2001.

¹⁷ SALGUEIRO, 2005, p. 1.

tecnologia irrefreável, os novos inocentes do nas testemunhado, mas vivido . e estetizado . cada tempo presente ao sabor das vicissitudes que lhe são próprias. (Só para reforçar, com outra dicção, recordemos que, em 1987, ano de sua morte, Carlos Drummond de Andrade viu-se homenageado pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com o samba-enredo %No reino das palavras+. por sinal, campeã do carnaval carioca daquele ano; em 1989, vimos, por decisão da Casa da Moeda, retrato, versos e autocaricatura estampados nas cédulas de 50 cruzados novos).

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). 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 Drummond e Dostoiévski. A idéia aqui é analisar o livro *O amor natural* à luz de um suposto projeto drummondiano (a que, com Affonso Romano de Sant'Anna, 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*. Entretanto, 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 quis deixar de pôr, lado a lado, na qualidade de inauguradores de um legado que não pode ser ignorado, Dostoiévski e Drummond. Tornaremos aqui.

¹⁸ SALGUEIRO, 2005, p. 1.

o qual 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 substancial história literária. Testemunho indelével disto 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 celeberrimo *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 Molière¹⁹.

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 meu trabalho. Assim surgiu o primeiro capítulo, *Em a cada instante se criam novas categorias do eterno*. brevíssimo panorama da produção poética drummondiana. 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 *Obradinha* *O amor natural* e *Farewell* como sua *coroação*. 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 subemos claramente. por uma análise de *O amor natural*, talvez frente aos anteriores o mais original. por isso, o mais suspeito. , tentará apresentar a um virtual leitor incauto 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

¹⁹ Ver a listagem das obras de Carlos Drummond de Andrade em *Anexo*.

nte, nos 40 poemas, eles mesmos um belo

III

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 da dissertação 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

É assim, então, que me ponho: disposta a prolongar, ludicamente, as alucinações (objetivas?) dos críticos, a partir da fantasia que emergir destes poemas; o que quer dizer que me disponho a prolongar, 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 freqüente 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.

²⁰ SANT’ANNA, 1993, p. 7.

²¹ GLEDSON, 1981, p. 16.

(e suficientemente trabalhosa) sempre foi ler *O amor natural* muito nítida a intuição de que é impossível 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, embora rigorosamente organizada em vida.

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 (e incluo aí o próprio Affonso Romano de Sant^oAnna, pouco perspicaz quando sob o calor da primeira edição do livro):

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 questão não apenas o poeta, mas o leitor, seus conceitos e preconceitos.²²

Pouco importa, penso, o que há de erótico ou de pornográfico em *O amor natural*. Corrigindo-me: não é que pouco importa, 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 Tânatos, 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

²² SANT^oANNA, 1993, p. 8.

artir da armadilha do novo . é uma ingenuidade

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 convites²⁴ 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

Embarcando no mesmo bonde, 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, antes, do 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.

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.+, em 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 às vezes metonimicamente, para referir-se a tudo o que na poesia drummondiana extrapola o estritamente ensimesmado.

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

e, tomemos como certo por enquanto que 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 mais uma razão para sustentar como não totalmente disparatada a idéia: o salto poético drummondiano de *Claro enigma* para *O amor natural* fez-se na evidente superação do sentimento de culpa²⁶, presente antes. daí o livro póstumo poder gozar livremente a concepção de tempo cíclico, a retomada do mito e o senso de fatalidade (livre, assim, não do trágico em si: digo, da consciência da morte como a maior de nossas tragédias; ao contrário. Livre, antes, de seu peso.).

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 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 munição é o próprio poeta: (%o..) meus livros são coleções de trabalhos esparsos, que foram se acumulando com o tempo e depois tomaram essa forma, após a seleção de textos²⁷. 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

²⁶ Caso interesse um aprofundamento no tema, o sentimento de culpa como traço da poética drummondiana foi extensamente estudado em %nquietudes na poesia de Drummond+, de Antonio Candido, em CANDIDO, 1995.

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



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ética, de um pensamento artístico polifônico, ou nos muitos desdobramentos estéticos que um poeta como Carlos Drummond de Andrade é capaz.

Í E A CADA INSTANTE SE CRIAM NOVAS CATEGORIAS DO ETERNO É BREVÍSSIMO PANORAMA DA PRODUÇÃO POÉTICA DRUMMONDIANA

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 *sifismo*. 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 idéia aqui. Escorregaremos pela produção poética drummondiana e por sua recepção crítica visando a pinçar traços aí destacados, que à frente permitam o desenvolvimento da idéia de que a produção poética drummondiana constitui-se no que se tem chamado *projeto poético-pensante*.

Embora corrente, é insuficientemente clara a noção do 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-amorar* 7. *a própria poesia: poesia contemplada*

²⁸ ACHCAR, 2000, p. 13 e 14.

s argolinhasq 9. *uma visão, ou tentativa de, da* ão e de interpretação do estar-no-mundo²⁹.

No entanto, desde Platão . e contrariando o código civil que nos faz a todos inocentes, a princípio . 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*). Não resolvi trabalhar com livros, especificamente, porque permitem maior prolixidade, e a minha idéia 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 especificamente à poética de Carlos Drummond de Andrade; a exceção, há de se ver, é *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*, de Luiz Costa Lima, porque, embora sejam ali abordadas também as poéticas de Mário de Andrade e de João Cabral de Melo Neto, *Lira & antilira* é peça fundamental da bibliografia acerca do itabirano.

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 afora, em virtude de sua imensa quantidade e, lamentavelmente, em virtude do sistema precário de organização e de disponibilização de material em muitas bibliotecas universitárias brasileiras.

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 aqui, por sua importância capital, não puderam ser deixados de lado devido à sua qualidade e/ou à sua representatividade em nossa tradição

²⁹ ACHCAR, 2000, p. 13 e 14.

dos abaixo (até porque, independentemente do que apresentam, tais textos estabeleceram as 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 Aduino Novaes] . 2005.

Um dos critérios adotados na seleção dos textos acima foi que fizessem parte de livros autorais. Não sei bem por quê. Há outros textos dos mesmos autores que não entraram na seleção. Também não sei por quê. 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. O motivo, eu sei explicar. O texto de Wisnik, recentíssimo, me impressionou 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

e será parcialmente suprimida no segundo e no
, bem como nas sugestões bibliográficas das
notas de rodapé.

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, mais 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 idéia 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 ainda nove outros trabalhos. Os já mencionados livros autorais que se dedicam especificamente à poética de Carlos Drummond de Andrade. capitais para a formatação da pesquisa a que me propus:

9. *Drummond: a estilística da repetição*, de Gilberto Mendonça Teles;
10. *Drummond. o gauche no tempo*, de Affonso Romano de Sant'Anna;
11. *Verso universo em Drummond*, de José Guilherme Merquior;
12. *Carlos Drummond de Andrade*, de Silviano Santiago;
13. *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*, de Luiz Costa Lima;
14. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, de John Gledson;
15. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, de Vagner Camilo;
16. *Coração partido. uma análise da poesia reflexiva de Drummond*, de Davi Arrigucci Jr.;
17. *Passos de Drummond*, de Alcides Villaça.

Muitas das idéias neles contidas foram incorporadas às minhas idéias, é claro. Quando achei necessário citar ou parafrasear algum trecho vem explícita esta

momentos, um alguém familiarizado com a perceber um canto paralelo, neste meu texto, dos textos acima arrolados . por isso o destaque que aqui recebem.

Em relação a este segundo grupo de trabalhos posso dizer quase as mesmas coisas que disse em relação ao primeiro: que selecionei apenas livros autorais; que houve uma tentativa de acompanhar ao longo dos anos as transformações na recepção crítica da poesia de Carlos Drummond de Andrade; e que houve, ainda, o propósito de tão-somente dar uma idéia do que se tem dito sobre a poesia de Drummond, situando, mais uma vez, antes o próprio analista que o possível leitor. Devo, no entanto, fazer agora um esclarecimento: os autores dos quais selecionei textos para integrar o grupo dos textos curtos não constam no grupo dos livros autorais e vice-versa; preferi privilegiar a pluralidade de pontos de vista.

Uma última coisa que penso que deveria dizer sobre o assunto: este trabalho tem como ponto de partida um livro de um autor canônico . seja lá o que for que se entenda por %canone+. Assim, mantendo uma coerência meio mal explicada, procurei selecionar tanto para o primeiro grupo quanto para o segundo grupo nomes e trabalhos canônicos, para o bem ou para o mal, de nossa crítica, de nossa historiografia e de nossa ensaística.

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+³⁰. 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

³⁰ MELLO, 2002, p. 58.

s mais panorâmicos; a fotobiografia exigiria um
trabalho se exime³¹.

Também Letícia Malard em *No vasto mundo de Drummond*, publicação de 2005 de cunho didático-pedagógico que visa à divulgação da obra do mineiro, elenca alguns dos principais trabalhos a respeito da poética drummondiana. A autora não distingue trabalhos autorais de trabalhos coletivos, por isso estão juntos logo abaixo. São eles, afóra os já explicitamente citados acima:

18. *Carlos Drummond de Andrade*, de Assis Brasil;
19. *A dramaticidade na poesia de CDA*, de Donald Schüler;
20. *Drummond rima Itabira mundo*, de Emanuel de Moraes;
21. *El erotismo em la poesía de Carlos Drummond de Andrade*, de Emanuel Graña Echeverría;
22. *Leituras de Drummond*, organizado por Flávio Loureiro Chaves;
23. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Hércio Martins;
24. *Drummond, uma poética do risco*, de Iumna Maria Simon;
25. *Drummond: poesia e experiência*, organizado por Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira Cury;
26. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Joaquim Francisco Coêlho;
27. *O telurismo na literatura brasileira e na obra de Carlos Drummond de Andrade*, de José Eduardo da Fonseca;
28. *Drummond: um olhar amoroso*, de Luzia de Maria;
29. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, de Maria Zilda Ferreira Cury;
30. *O cinéfilo anarquista: Carlos Drummond de Andrade e o cinema*, de Márcio da Rocha Galdino;
31. *O (de) Itabira poema*, de Marcus Acciolly;
32. *Esfinge clara*, de Othon Moacyr Garcia;
33. *A rosa do povo e Claro enigma*, de Francisco Achcar;

³¹ 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*, de Roberto Said, em SAID, 2005.

Dentre os títulos arregimentados acima, não tomei contato algum com os de Assis Brasil, Donald Schöler, Emanuel Graña Echeverría, José Eduardo da Fonseca, Márcio da Rocha Galdino e Marcus Acciolly. Do grupo dos intocados, lamento não haver encontrado para aquisição ou empréstimo os três primeiros, especialmente o de Echeverría, ex-genro de Drummond, que interessaria diretamente à confecção do terceiro capítulo; quanto aos demais, penso que abordam assuntos muito específicos e, embora tivesse sido interessante conhecê-los, são dispensáveis ao que aqui se fez. Em relação aos outros trabalhos elencados por Malard, foram integralmente ou parcialmente lidos e, mesmo que em notas de rodapé, dão as caras ao longo deste trabalho.

Dadas tantas explicações, mais uma, apenas para reforço: há, claro, outros artigos, ensaios, resenhas e livros indispensáveis. No mar de referências possíveis, fica registrada a minha dívida (e minha dúvida) com pelo menos algumas dezenas de medianos e bons e ótimos e excelentes textos que não foram incluídos na seleção da fortuna crítica aqui apresentada, a cujas idéias, hora e outra, recorrerei no desenvolvimento deste trabalho.

Ainda na mesma clave, 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. Mencionarei ambas explícita ou implicitamente, sempre que inferências biográficas se fizerem necessárias. Isso porque, embora discordando em parte de Leticia Malard, não se pode desconsiderar o que ela afirma . já que não faz solo sobre o assunto na crítica brasileira:

[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, retrojetando na tela fatos de sua história individual.³²

³² MALARD, 2005, p. 11.

novidades e provisoriamente, 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. Não me engano: o método, seu exercício e as conclusões+que permite são também datados.

II

Ler hoje, cerca 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.³³

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 fazer alguma coisa+se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento.³⁴

Assim, 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 suposto isolamento no passado é: como os poemas de *O amor natural* articulam-se à produção drummondiana precedente? O que fazem+quando pensados interativamente e sob o mútuo

³³ BAKHTIN, 1988, p. 26 e 27.

³⁴ JAUSS, 1994, p. 40.

e os antecedem e os sucedem? De outro modo:
tais poemas diante do legado literário, crítico,

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 de que se forma o 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 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. Esta indelicadeza me preocupa, e assusta.

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 idéia 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.

essa a tônica do fazer poético drummondiano: a tentativa de *gauchismo*, sua superação, sua sublimação.³⁵

Talvez, a pluralidade semântica da adjetivação *gauche* deva remeter, iconicamente, ao polimorfismo das manifestações estéticas do sentimento de culpa. que, já dissemos, parece superado em *O amor natural* e mesmo antes. Não é justo, porém, que o sentido original da palavra francesa 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* supomos então 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 suposto 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, como muita gente supõe, e nem em todas as 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). E, 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*)³⁶, 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.

³⁵ MALARD, 2005, p. 31 e 32.

³⁶ A fim de ampliar este aspecto, recomendo a leitura integral de *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, de John Gledson, em GLEDSON, 2003.

por superar a si mesmo (incluídas aí as próprias alidades 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 meramente 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. Não nos espantamos, sob a assinatura de Drummond, com um galhofeiro poema-piada, nem com um desprezioso poema de ocasião, nem ainda com o mais duro soneto em decassílabos heróicos. Para sermos sinceros, não nos espantamos sob a assinatura de Drummond com um poema sublime, genial, da potência de a máquina do mundo+, por exemplo, ou com um poema ruinzinho de doer. Nem com alguma coisa que não seja nada disso e que seja isso tudo ao mesmo tempo. 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.

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

ação, reconhecimento: a maior evidência de que
nodo 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). Talvez, num primeiro momento
ser *gauche* na vida+fosse outra coisa, mas o escritor, felizmente, nunca sabe %
que terminou num livro+ e por isso %começa-lo-á ou destrui-lo-á num outro³⁷.
Quantos modos de ser *gauche* . para que nos encontrássemos, participássemos
da coletividade, sentíssemos e pensássemos o mundo . nos deu Drummond?
Armando Freitas Filho, também ele poeta da melhor estirpe, ensaia uma resposta,
em %Releitura+:

Quem relê Drummond é sempre um outro.
Mesmos olhos que ganham, a cada vez
lentes melhores, ou é o olhar que vê por novo ângulo.
Poesia de tantos anos, não se dissipa . muda de posição
alcança inesperado matiz na ponta do verso livre:
drummondicionário em perpétua elaboração, se reescreve
até quando de cor ecoa, livro aberto
que inaugura, iluminando de forma diferente
o sentido da página da vida em trânsito
os verbetes que vão da manhã porosa à noite emparedada.
Drummond difere, desfere, divaga, diverso
linha a linha, movendo seu traçado, de acordo
com a transformação que se imprime em nós, impressentida.³⁸

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 drummondiana³⁹ . supera já uma noção acachapante de poeta-
gauche:

Meu verso é minha consolação.

³⁷ BLANCHOT, 1997, p. 11.

³⁸ FREITAS FILHO, 2006, p. 30.

³⁹ Ver, a respeito, as cartas de Mário de Andrade destinadas a Carlos Drummond de Andrade, antecedentes à publicação de *Alguma poesia* em ANDRADE, 2002.

minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
Um copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
um pouco de mel, 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 sen-si-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,

queixa-se 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?⁴⁰

A princípio, chama atenção o título: **Explicação**. O substantivo de que se faz não se repete em nenhuma das estrofes a compor o poema; basta que apareça uma única vez, para que se entenda de uma vez por todas o assunto a ser tratado. É como se o título-substantivo resumisse, antecipadamente, o que viria a seguir. A **Explicação** se dá, na primeira estrofe, como uma tentativa de resposta à

⁴⁰ ANDRADE, 2002, p. 36 e 37 (em *Alguma poesia*).

sujeito lírico (parece que pelo %senhor+ . se dirige, diretamente, a voz que fala, no último verso): %o que é seu verso, e para que serve?+

Há de saída, na resposta, uma definição: %Meu verso é minha consolação. / Meu verso é minha cachaça.+; a seguir, uma justificativa: %Todo mundo tem sua cachaça.+; depois, a %lica+ de como se pode %beber+ da tal %achaça+: %Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres, / folha de taioba, pouco importa: tudo serve.+ Está evidente, assim . já que a %xplicação+ tem por finalidade definir, justificar e %socializar+ a poesia que se oferta . , a vontade de identificação, de participação, de integração, de coletividade, e mesmo de simpatia (%tudo serve+): traços anti-*gauche*, por excelência. E, deste modo, das entranhas do que poderia figurar na primeira estrofe como um elemento *gauche* (pois bêbados estão no grupo dos malditos nas sociedades racionalizadas), vem, mais uma vez (como já comentei acerca da própria palavra %gauche+em %Poema de sete faces+), a possibilidade de mútuo reconhecimento, de solidarização: %Meu verso é minha cachaça [cachaça = maldição]. / [Mas] Todo mundo tem sua cachaça.+

Se for para ficar apenas na primeira estrofe . pois talvez se possa tomá-la como paradigmática em relação a todo o poema . , é obrigatório atentar, ainda, para dois dos sentidos de %consolação+, ambos relacionados à ludologia: %prêmio que o parceiro de cartas tem de pagar quando pede para jogar e perde+; e %prêmio dado ao jogador que mais se aproximou do vencedor, para compensar a frustração pelo resultado do jogo+⁴¹. Considerando o primeiro sentido de %consolação+ (para a sentença %Meu verso é minha consolação+), podemos criar duas hipóteses: o poeta paga aos parceiros de carta (aos outros homens) com versos (%Meu verso é minha consolação+= é o que pago), pois pediu para jogar, fez-se homem público, ciente das caduquices do mundo, e %perdeu+a %partida+; ou, noutra leitura, o poeta recebe dos parceiros matéria para os versos que redige (%Meu verso é minha consolação+= é o que recebo) como prêmio ou recompensa (%Meu verso me agrada sempre+) por ter permitido aos outros homens que jogassem e estes

⁴¹ HOUAISS, 2002.

considerando o segundo sentido de *consolação*, a leitura: o verso é a consolação pela *terrota*, é um paliativo para a dor ou a frustração, do mesmo modo que muitas vezes funciona a cachaça (*Meu verso é minha consolação. / Meu verso é minha cachaça.*, *consolação = cachaça*): o verso (tal como a consolação, tal como a cachaça) funcionaria enquanto possibilidade de esquecer, de fugir da dor e da frustração, de escapar, de evadir-se, de multiplicar identidades. Esta última possibilidade parece ser a que mais se aproxima da interpretação comum dada à expressão *gauche*, quando em referência à obra de Drummond.

Encarando *Explicação* como representativo da vertente metalingüística, 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 metalingüística 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 (embora sob a acusação de Faustino e de alguns outros de que Drummond seria um poeta menor por não ser, também, um poeta-crítico) 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

coincidiu com a consolidação da poesia concreta. Ele se tornou um poeta, que já não era mais o mesmo; claro que não era. Parece-me que o Drummond da década de 1930 [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 último.

E, por falar em Mário de Andrade, é com ele que começamos nosso *tour* pela fortuna crítica da poesia drummondiana⁴².

III

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.⁴³

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, fosse qual fosse o vendaval, a poesia de Drummond permaneceria⁴⁴, 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

⁴² Recomendo a remissão ao texto *Fortuna e infortúnio crítico*, de Vagner Camilo, em CAMILO, 2001, sobre a recepção crítica a *Claro enigma*, pelo muito que pode acrescentar à brevíssima seleção de informações e reflexões aqui delineada.

⁴³ ANDRADE, 1974, p. 27.

⁴⁴ 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.

trégia de Carlos Drummond de Andrade, no qual, iniciado desde o *Boema de sete faces*, o projeto poético drummondiano⁴⁵.

São, segundo Mário, traços do primeiro livro de poemas de Drummond: *um individualismo exacerbado*; *um indivíduo [eu lírico, dir-se-ia?] 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 canceiros 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 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

⁴⁵ Ver, a este respeito, por exemplo, *A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond*, de Iná Camargo Costa, em COSTA, 1995, p. 307 a 318; e *Metamorfoses de um sujeito . o Farewell drummondiano*, de Alfredo Carvalho Sampaio, em SAMPAIO, 2002, p. 14 a 30 e 59 a 63.

lário quem aponta na poética do amigo Carlos o
o 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: estilo⁴⁶. 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 poeta⁴⁷. E digo mais: há a
necessidade de comentar a poesia drummondiana sempre generosamente, como
se um ponto de vista com maior acirramento crítico pudesse ofender ao sujeito
gentil a quem todos . ou quase . temiam magoar⁴⁸.

Embora o próprio poeta tivesse consciência da irregularidade do valor estético de
sua poesia, a crítica sempre . ou quase . 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
julgamento⁴⁹. Exemplo disso, digo, da generosidade da crítica, é o texto %Sobre
uma fase de Carlos Drummond de Andrade+. Nele, Antônio Houaiss afirma:

(...) o poeta Carlos Drummond de Andrade se coloca na posição mental
generalizada a partir dos simbolistas: a proscrição, 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:

⁴⁶ HOUAISS, 1960, p. 49.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ É óbvio que há muitos textos críticos que %atacam+a poesia drummondiana . um prato cheio
para a crítica %do contra+foi o celeberrimo %No meio do caminho+. Entretanto as críticas %a favor+
são muito mais numerosas, têm mais peso no meio intelectual, são mais conhecidas, o que causa
esta impressão de quase unanimidade.

⁴⁹ 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 %padrescosqque se salvam pelo fio fino do humor;
alguma insistência no %discurso maiorq Mas o que conta, além de numeroso, é, principalmente,
fundamental.+ CAMPOS, 1992, p. 55.

Como se vê, nos anos 40, era motivo de comemoração e mesmo louvor para a *intelligentsia* da época que o poeta rompesse com os dogmas poéticos+vigentes pré-abalo modernista (e mesmo pós...), e que o fizesse de modo radical⁵¹. Na seqüência, consciencioso, Houaiss destaca que a teoria da palavra do poeta principia em forma negativa, demolidora, [já] no *Alguma poesia*⁵² 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 individual⁵³. (Mais uma vez, note-se, emerge a necessidade da anáfora-crítica que é ler Drummond a partir de sua *persona* pública: individualista, recatado, solitário, tímido, embora vez e outra irônico, galhofeiro, cáustico.)

À frente, o crítico . mais técnico, mas talvez por isso menos preciso . assinala a gestação de um novo poeta a partir de *Sentimento do mundo* (1940), poeta este dado à luz em *José*⁵⁴(1942): poeta da comunicabilidade 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 o poema de sete faces +.

Talvez, sem nenhum charme estético, esta possível teorização pudesse ser assim condensada:

(...) a palavra cria o pensamento. Nesse ato difuso e impenetrado de mentar . atividade psíquica de todo instante . , está o primeiro esforço de gestação poética; não tem forma, que adquire com as palavras que lhe

⁵⁰ HOUAISS, 1960, p. 50.

⁵¹ 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.

⁵² HOUAISS, 1960, p. 51.

⁵³ HOUAISS, 1960, p. 52.

⁵⁴ 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*. Conferir MERQUIOR, 1976.

mas na sua virgindade original não as aceita, porque não justaposição; o poeta mente fidedigna, autêntica, e; mas existe, socialmente, a relação de justaposição . nunca de todo coincidente . entre significado e significante lógico, afetivo, prático; assim, o poeta tem os significantes potenciais no vocabulário, no dicionário; a relação de significação potencial na língua; com isso, enche, preenche sua língua individual (...). Essa face neutra, erma de melodia e de conceito, é, entretanto, uma abstração⁵⁵.

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 seriam assinalados também por outros críticos, entre eles Emanuel de Moraes, em *Drummond rima Itabira mundo*⁵⁶: 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 dialética 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 metrificacão 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

⁵⁵ HOUAISS, 1960, p. 60 e 61.

⁵⁶ Cf. MORAES, 1972.

que o investimento na resolução deste conflito face mais incensada pela crítica . de *A rosa do povo* (1945) a *Claro enigma* (1951).

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 antagonísticos nunca é mortal para a poesia verdadeira, tanto é certo que esta costuma definhar 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 Andrade⁵⁷.

E seja lá o que for ~~poesia verdadeira+~~, ~~pureza e soidade+~~ e quejandos, vale, porém, 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, que tão admiravelmente a representaram, 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. (...)

Há de iludir-se, porém, quem veja nesse aparente desapego ao ~~acontecimento+~~ o reverso necessário de alguma noção transcendental

⁵⁷ HOLANDA, 1996, p. 465.

poesia entendida como essência inefável, contraposta aos poemas fugazes e finitos. (...)

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 tempo⁵⁸.

Embora bastante longa a citação, fez-se necessária. Parece-me quase impossível digerir plenamente o que se quis dizer com o exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contenciosa terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez; transparece, no contexto, todavia, que seu autor, para livrar a cara de nosso grande poeta público, quase que pede desculpas pela nova face drummondiana, visivelmente muito mais formal, na qual se divisa um apuro estético ainda superior à produção precedente. Para tanto, insiste além do necessário na tese de que mesmo em *Claro enigma*. Apesar de uma voz estética que se quis dar a ver canônica, clássica. há a fusão de contrários, e contrários gritantes tais como a noção transcendental de poesia e a noção de poesia militante e contenciosa.

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 limpa, 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. de algum modo teria o mérito de haver renunciado com espantosa antecedência o trabalho de Vagner Camilo, de quase meio século depois. Em *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, Camilo afirma que a dita guinada classicizante de *Claro enigma*

⁵⁸ HOLANDA, 1996, p. 501 e 502.

antologia de 1948, intitulada *Novos poemas*⁵⁹, parece querer encenar o movimento de passagem entre uma poética e outra, bem como as razões que a motivaram⁶⁰.

Facilmente defensável hoje ainda a maior parte da argumentação de Holanda, e perdoável o traço hipermetrope que carrega, somos forçados a considerar, todavia, que o exercício da poesia engajada não foi apenas *uma* *questão de acesso* (tanto é que, mais à frente, ainda no mesmo texto, o próprio Holanda reconheceu que, em Drummond, *o* *prosaico* não é negação, é antes condição de *poético*⁶¹), assim como o exercício da poesia não-engajada nunca foi mero exercício narcíseo.

Pode-se, então, sugerir que um dos últimos *bastiões* . Sérgio Buarque de Holanda . da chamada *crítica impressionista* se ressentiu do golpe drummondiano: 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 beletista, Drummond passa a perna na crítica, e instaura um novo legado. E enquanto este 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*: *esse* *feliz* *enlace* *de* *tendências* *à* *primeira* *vista* *contrastantes* *como* *um* *jogo* *automático* *de* *alavancas* *de* *estabilização*⁶².

Talvez, no afã de se criarem rotas para a nova poesia drummondiana então nascente, se traçaram mapas bem úteis, contudo em escala imperfeita. Oscila-se entre dizer que a) Drummond conjuga habilmente contrários; e b) que, ao mesmo tempo, abandona, conscientemente, o humanismo (excessivo?) das primeiras obras, diluído . parece que com lucros estéticos . *uma* *ingua* *ciência* *de* *madureza*⁶³. Dito de outro jeito: ora se afirma que Drummond em sua fase social

⁵⁹ CAMILO, 2001, p. 17.

⁶⁰ CAMILO, 2001, p. 20.

⁶¹ HOLANDA, 1996, p. 502.

⁶² BANDEIRA, 1958, p. 1110.

⁶³ HOLANDA, 1996, p. 507.

a a fase seguinte, mais formal, seguindo uma . 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+⁶⁴.

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.

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+⁶⁵. Porém, esta 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. Esta retomada, antes de qual quer 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 neoclassicizante de *Claro enigma* (1951)+⁶⁶.

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, neste item, me

⁶⁴ HOLANDA, 1996, p. 509.

⁶⁵ CAMPOS, 1992, p. 51.

⁶⁶ CAMPOS, 1992, p. 51.

indido, devo arriscar dizer que não teríamos tido 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 criação (...), que deve ser, aliás, em poetas como ele, o secreto exercício para a perene juventude do espírito⁶⁷.

Na condição em que se põe 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 (no desejo de fazer ecoar Ana Cristina Cesar, aqui) 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 comparsas: [em *Lição de coisas*] CDA atira mais uma vez para diante o marco limiário de sua poesia e, com ele, o da poesia brasileira⁶⁸; 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 defendê-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

⁶⁷ CAMPOS, 1992, p. 49 e 50.

⁶⁸ CAMPOS, 1992, p. 52.

om o repertório formal fixado pela tradição e, pois, uma
íproca às novas formas provocadas por esse presente.
sia é isomórfica ao seu sentimento do mundo.⁶⁹

Se se pode fazer uma ressalva, agora, ao texto de Haroldo de Campos, é o fato de, tendo compreendido a importância 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 qualitativo⁷⁰), não havê-la também identificado em certa poesia comemorativa e/ou memorial (...); certos poemas padrescosq que se salvam pelo fio fino do humor; alguma insistência no discurso maior⁷¹.

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 . aliciando 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, para de si mesmo duvidar, Antonio 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 registrá-los+, embora da maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo⁷² (ou

⁶⁹ CAMPOS, 1992, p. 53 e 54.

⁷⁰ CAMPOS, 1992, p. 52.

⁷¹ CAMPOS, 1992, p. 55.

⁷² CANDIDO, 1995, p. 111, grifos do autor.

onal, mesmo quando insólito frente à estética 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 cinquenta 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 palavra⁷³.

Hábil, reconhece, todavia, em 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 [necessariamente o Eu, o mundo], 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 processo⁷⁴ (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 como ingenuidade grave (lembremo-nos de que Sérgio Buarque de Holanda, embora não de tudo seguro, 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.

⁷³ CANDIDO, 1995, p. 111.

⁷⁴ CANDIDO, 1995, p. 112.

ssão é, na opinião do crítico, %a força poética de Drummond+, pois ele é quem manteria %a falta de naturalidade+ que distinguiria esta produção 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 %alta 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+⁷⁵ . 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 (dentre outras coisas, porque Drummond não foi o primeiro e nem o único a privilegiar confrontos de forças antagônicas).

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 conseqüência uma espécie de exposição mitológica da personalidade+⁷⁶. 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

⁷⁵ CANDIDO, 1995, p. 113.

⁷⁶ CANDIDO, 1995, p. 112.

número possível de portas, de possibilidades para 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 ególatra 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 aproxima⁷⁷:

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 eleger,

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 cabelo⁷⁸.

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, bastante insuficiente para abarcar as multiplicidades de uma poética que, para além de seu polimorfismo . ou 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 súmula 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

⁷⁷ CANDIDO, 1995, p. 116.

⁷⁸ ANDRADE apud CANDIDO, 1995, p. 116 e 117.

icados pela crítica precedente: do humor à 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 natural⁷⁹; do niilismo à violência. Sob esse ponto de vista, o que o crítico faz é, com a argúcia e o didatismo que lhe são peculiares, 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 opositivos 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 . e, assim, esta regularidade e esta primeira aceitação tranqüila confirmariam o traço mais fundo deste período: o niilismo; irônico, como é de se esperar.

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, não oposição . 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

⁷⁹ Consultar, a respeito deste tema, em especial a respeito da melancolia ligada à mineiridade+, o ensaio *Minas melancólica: poesia, nação, modernidade+*, de Reinaldo Marques, em MARQUES, 2002, p. 13 a 25.

Além disso, *Candido* detém o mérito de perceber em, a partir de *Claro enigma*, de uma progressiva inflexão, culminando em *Lição de coisas*, numa retomada do tom *despreocupado* do livro de *estréia*.

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 conseqüência de uma aceitação do nada, da morte, da dissolução do objeto no ato poético de *Candido* 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 Drummond⁸⁰.

E este é apenas o primeiro dos, pelo menos, seis traços que Rónai pinça no conjunto da produção poética drummondiana. Além deste traço⁸¹ de 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*

⁸⁰ RÓNAI, 1990, p. 61 e 62.

⁸¹ Ver a respeito desta característica da poesia de Drummond *Drummond em três tempos*, de Wilberth Salgueiro, em SALGUEIRO, 2005.

ular força evocadora⁸². exceção seriam alguns
cos (pense-se, por exemplo, em %A morte do
leiteiro⁸³, %Caso do vestido⁸⁴, %Morte no avião⁸⁵ e %Desaparecimento de Luísa
Porto⁸⁶). 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 %Carta⁸⁷, de
Lição de coisas. Diz ele, com ingenuidade, suponho, cal culada:

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 discricção 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 ausente⁸⁸.

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 canceiros 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

⁸² RÓNAI, 1990, p. 64.

⁸³ ANDRADE, 2002, p. 168 a 170 (em *A rosa do povo*).

⁸⁴ ANDRADE, 2002, p. 160 a 165 (em *A rosa do povo*).

⁸⁵ ANDRADE, 2002, p. 176 a 179 (em *A rosa do povo*).

⁸⁶ ANDRADE, 2002, p. 231 a 235 (em *Novos poemas*).

⁸⁷ ANDRADE, 2002, p. 490 (em *Lição de coisas*).

⁸⁸ RÓNAI, 1990, p. 67.

o do lirismo e o recuo; a conjugação da postura

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 familiar⁸⁹. Este aspecto foi desenvolvido por vários estudiosos da poesia de Drummond, dentre eles o próprio Rónai, principalmente a partir de um livro (ou seriam três livros?) marcadamente memorialístico: *Boitempo*⁹⁰. Todavia, ainda sob o impacto da recente publicação de *Lição de coisas*, seis anos antes de *Boitempo*, já se antecipa, dizendo:

Essa nota [a familiar], tão freqüente 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 queridos⁹¹.

⁸⁹ Ver, a esse respeito, ao menos, os artigos *“Drummond: infância e literatura”*, de Antonio Carlos Secchin, em CHAVES (Org.), 2002, p. 35 a 44; *“Coisas fora do tempo: a poética do resíduo”*, de Jerônimo Teixeira, em DAMAZIO (Org.), 2002, p. 91 a 106; *“Espaço e memória em Boitempo”*, de Chantal Castelli, em DAMAZIO (Org.), 2002, p. 123 a 150; *“Menino entre mangueiras”*, de Mirella Vieira Lima, em LIMA, 1995, p. 163 a 168; *“Uma rua começa em Itabira que vai dar no meu coração”*, de Luzia de Maria, em MARIA, 2002, p. 71 a 80; *“Memória: a reconstrução poética do ser além do tempo”*, de Affonso Romano de Sant’Anna, em SANT’ANNA, 1992, p. 190 a 230; *“Fugas do escorpião”* e *“Nas tábuas da lei mineira de família”*, de Silvano Santiago, em SANTIAGO, 1976, p. 47 a 114; *“A queda da casa dos Andrade”*, de Jerônimo Teixeira, em TEIXEIRA, 2005, p. 111 a 178; *“Poética da memória”*, de Alcides Vilaça, em VILAÇA, 2006, p. 107 a 124; e os livros *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Joaquim-Francisco Coêlho, em COÊLHO, 1973; e *No meio do caminho tinha Itabira: a presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*, de Domingo Gonzalez Cruz, em CRUZ, 1980.

⁹⁰ Ver, sobre *Boitempo*, *Boitempo*, de Paulo Rónai, em RÓNAI, 1990, p. 75 a 77.

⁹¹ RÓNAI, 1990, p. 67 a 69.

nota familiar, na poesia de Drummond, longe de transparente+o passado, ou de maximizar uma ingênua reminiscência, constrói uma idéia de família . embora (e porque) singular . universalizada. Quase todos poderíamos gozar a sensação de nos encontrarmos nos versos de %Como um presente+⁹², ou de %No país dos Andrades+⁹³. 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+⁹⁴. Para um bom poeta não é casual a inserção de um texto numa determinada seqüência dentro da obra. O que isso revela? O %Poema de sete faces+⁹⁵, em seus 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 ensimesmamento da província já estão de alguma forma prenunciadas pela própria seqüência dos poemas no livro de estréia⁹⁶.

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+⁹⁷, 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

⁹² ANDRADE, 2002, p. 186 a 188 (em *A rosa do povo*).

⁹³ ANDRADE, 2002, p. 194 (em *A rosa do povo*).

⁹⁴ ANDRADE, 2002, p. 6 (em *Alguma poesia*).

⁹⁵ ANDRADE, 2002, p. 5 (em *Alguma poesia*).

⁹⁶ SECCHIN, 2002, p. 36.

⁹⁷ ANDRADE, 2002, p. 287 (em *Claro enigma*).

insiste em agir como um verdadeiro antídoto ao [essa] vontade de morrer⁹⁸.

À invenção da infância, do passado e da memória e, principalmente, à invenção de duas cidades concretas . distantes, *pero no mucho*, da também mítica, porém indevassável Pasárgada, de Bandeira; da Sevilha, de Cabral; da São Paulo, de Mário; etc. . , vem unir-se o quinto traço apontado por Paulo Rónai como característico da poesia drummondiana: criações vocabulares (ou neologismos, *stricto sensu*) são menos freqüentes que aproximações fono-morfo-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.

Este aspecto na poesia de Drummond, o da criação vocabular, já fartamente analisado por Nice Seródio Garcia⁹⁹, 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 força¹⁰⁰, 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:

⁹⁸ RÓNAI, 1990, p. 72.

⁹⁹ Ver *A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade*, de Nice Seródio Garcia, em GARCIA, 1977.

¹⁰⁰ RÓNAI, 1990, p. 72.

te caro a Drummond visando a provocar hilaridade é o poema com enumerações de coisas estranhas, lúxulas, 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 idéias 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 aprouver, 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 idéias, mas também sonoras, rítmicas e rememorativas.¹⁰¹

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, sempre se soube, é necessário o deter o código para adentrar ao sentido. E desta constatação nasceria o último traço da poética drummondiana, segundo a sistematização um tanto quanto subjetiva que tenho feito do artigo de Paulo Rónai: o poeta, *persona* pública ou *persona* lírica, quanto mais se encobria quanto mais se revelava¹⁰², 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-los¹⁰³.

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

¹⁰¹ MALARD, 2005, p. 134.

¹⁰² RÓNAI, 1990, p. 75.

¹⁰³ RÓNAI, 1990, p. 75.

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 menos não o tempo todo).

De Paulo Rónai, leitor de Drummond na década de 60, nos fica: o poeta parece assumir uma postura nem antitética, nem simplesmente dialética: antes, 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

A distorção nas escalas dos mapas traçados quando da audaciosa criação de rotas para a então nova poesia drummondiana parece ter afetado também em certa medida o silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade+, de João Alexandre Barbosa. O artigo detém o mérito, todavia, 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+, sem acolher, todavia, a maior parte dos argumentos).

O crítico abre o texto com a seguinte consideração: usando da linguagem que diz o mundo, o poeta diz o seu modo de relacionar-se com ele+e, assim, o poema

¹⁰⁴ RÓNAI, 1990, p. 76 e 77.

instauração do que ficou *por dizer*¹⁰⁵. Segundo poema moderno talvez valha como epíteto para quase qualquer poema drummondiano . encontra seu alimento no prolongamento daquilo que restou para além da comunicação¹⁰⁶; e isto que restou para além da comunicação teria limites dados pela própria comunicação e pelo silêncio. Frente a esta constatação, de tal modo impositiva, competiria ao poeta escolher entre poesia hierática e a telemótica, didaticamente apresentadas por Holanda cerca de uma década antes.

Tendo em mente estas considerações, 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 *matura*). 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*¹⁰⁷.

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 este 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 1951¹⁰⁸.

A oscilação entre optar ora pelo achego ao lirismo, ora pelo distanciamento, caracterizaria o que Antonio Candido chama de as *inquietudes* na poesia de

¹⁰⁵ BARBOSA, 1974, p. 108.

¹⁰⁶ BARBOSA, 1974, p. 108.

¹⁰⁷ BARBOSA, 1974, p. 110.

¹⁰⁸ BARBOSA, 1974, p. 110.

(só) %adquirem validade objetiva pelo fato de se meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia¹⁰⁹. Pensando assim, como Antonio Candido, talvez seja mais tranqüilo 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.

Prosseguindo na análise de %Nudez+, cujo passo a passo não convém detalhar aqui, João Alexandre Barbosa retorna a um terreno já pisado, como vimos, por Mário de Andrade e Antônio Houaiss (que vêem 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: %poor se fazer assim dissolvente do lirismoq 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 poética¹¹⁰.

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; 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 e ideológicas . irrefletidamente.

X

Não se trata, evidentemente, de conceder ao poeta o perdão de que não precisa. Mas, para aproveitar o diagnóstico de José Miguel Wisnik, %talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra *umundoq* em seus poemas, como

¹⁰⁹ CANDIDO, 1995, p. 113.

¹¹⁰ BARBOSA, 1974, p. 115.

¹¹¹. E essa variedade de mundos abarca, tem que as, até poemas comemorativos, memoriais, padrescos, grandiloqüentes, etc. Isso porque a poesia de Drummond é atravessada por feixes de mundosq inumeráveis, que causam a alternância, tão reconhecível nele, entre a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dol orosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível¹¹².

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.

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 mundo é uma entidade que baixaq nas mais diversas e desniveladas situações¹¹³. 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

¹¹¹ WISNIK, 2005, p. 21.

¹¹² WISNIK, 2005, p. 21.

¹¹³ WISNIK, 2005, p. 22.

isa. Por isso mesmo, desenvolve-se nela uma
limite, inseparável do seu empuxe totalizador¹¹⁴.

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.¹¹⁵

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-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.¹¹⁶

Em um segundo momento, pós-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, alia a estes traços uma espécie de dialética desconstrucionista desconfiada . com perdão para as impropriedades conceituais. Neste momento

¹¹⁴ WISNIK, 2005, p. 23.

¹¹⁵ WISNIK, 2005, p. 23.

¹¹⁶ WISNIK, 2005, p. 24.

coletiva, sintomaticamente, o poeta, alerta-nos o
versos de colagens exaustivas de fragmentos de
jornais e de informações de agências de notícias, como se a transcrição caótica e
pseudosubjetivada de fragmentos concretos do mundo pudesse preencher
a vacância de referências e interpelações diretas ao mundo. Nas palavras de
José Miguel Wisnik,

(...) [o] debate interno à obra, muitas vezes espasmódico, adquiriu novos contornos no seguimento do pós-guerra, quando a onipresença universal da mercadoria, da publicidade e da comunicação de massas (...) se reflete num retiro estratégico para a memória e num esgarçamento da invocação poética ao mundo (...). Acusando em parte o golpe do seu isolamento crescente, o lugar da linguagem da poesia no mundo contemporâneo (...) ruma ainda assim a sua matéria nos livros finais de Drummond, desiguais e menos definidos que os livros marcantes do período em que nomearam a crista e o arco da história (1930-1962), mas contendo poemas e problemas que os estudos críticos parecem ter abordado pouco [tais como a transição estética, e, por conseguinte, ideológica, para o pós-utópico].

O nó de inclusões e exclusões cruzadas envolve, recapitulando, o sentimento de potência impotente do indivíduo na metrópole, a urgência da luta antifascista (e o surdo contracanto dogmático do comunismo), entranhados nas exigências de um lirismo que vive o sentimento do tempo, mas repelindo energicamente, desde dentro, o apelo panfletário. Esse nó implica uma posição crítica que tira sua força exatamente de estar e não estar na multidão, de se engajar sem se encaixar na militância, e de fazer uma poesia participante e paradoxalmente autônoma, sem que isso signifique indefinição. ao contrário, é isso que lhe dá uma definição particular e difícilima.

Várias dimensões de mundos impõem-se aí, desde logo. A primeira é a metrópole, isto é, a cidade-mundo moderna (...). A segunda é a *Guerra Mundial* que faz da cidade-mundo o teatro abalado pelo espectro totalitário (...). A terceira . ou quarta . dimensão dos mundos é a própria poesia moderna (a herdeira deslocada da *Máquina do Mundo* que se lê em Camões e na cosmologia simbólica de Dante) (...).

O que importa para a poesia é que essas dimensões não estão separadas e que são inseparáveis, nela, da sua dimensão de linguagem. Drummond deu um novo peso problemático aos temas modernistas da metrópole (...) e imprimiu um sentimento do mundo ostensivamente mais fundo e abrangente à questão urbano-industrial. (...) O embate que se trava na poesia de Drummond, seu pensamento da história, não segue o esquema simples e convencional de forças opostas e inimigas que se disputam em lados contrários de um mesmo terreno. (...) O embate que ela desnuda revela-se e revira pela borda: (...) Não só um lado contra o outro e confronto horizontal dentro do mesmo grande conjunto do mundo, mas o embate vertical, e de certo modo especular, daquelas forças que estão ao mesmo tempo *dentro* e *fora* dos conjuntos do mundo.¹¹⁷

¹¹⁷ WISNIK, 2005, p. 24 a 27, grifos do autor.

questão pede estofa. Dada sua atualidade, é em qualquer dos pontos que discute; há, todavia, ao menos uma questão que mereceria um desenvolvimento maior, mas de que, previsivelmente, me abstenho. Falo da identificação da metrópole, da cidade-mundo moderna com um teatro (ou palco). Esta identificação remonta a alguns textos teóricos fundadores . e seus herdeiros mais diretos . que pensam a questão da cidade na era pós-utópica, também chamada pós-modernidade. Porém, talvez a cidade-mundo que permeia a poética drummondiana (mesmo pós-64) ainda não seja a cidade pós-moderna. Parece-me que Drummond antevê o processo de transição, a desidentificação que começa, mesmo no Brasil, 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 rival da mítica Itabira; Greta Garbo ainda vence os que dela quiseram fazer uma ninfa obediente, / autômato de impulsos programados¹¹⁸, 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 dela¹¹⁹. 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 dele¹²⁰, 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:

Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio

¹¹⁸ ANDRADE, 1996, p. 82 a 86.

¹¹⁹ SANTIAGO, 1996, p. 117.

¹²⁰ SANTIAGO, 1996, p. 117.

Os morros, empalidecidos
no entrecerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar
porque tudo é conseqüência
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.
Ai 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.¹²¹

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, nas duas últimas décadas de vida, o poeta buscou %o ponto misterioso e aparentemente inacessível, espécie de Pandora machadiana, ou de

¹²¹ ANDRADE, 1996, p. 20 e 21.

ta da diversidade rebelde da vida ao nascedouro
ão i somórfica entre sua obra e o mundo.

XI

Na toada do poema, partindo deste sítio imaterial . o quase fim de um capítulo .
rumo a destino algum, antes de me aventurar pela próxima paragem, acho que
caberia agora uma digressão despreziosa, e mesmo inconveniente. Ela não é
importante, mas é.

Explico: 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, José Miguel
Wisnik etc. 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, descontadas algumas vaidades, Carlos
Drummond de Andrade, como poeta público, foi %riado+ por Mário de Andrade,
ainda em 1930. Não que tenha permanecido preso a isto, ao contrário. A crítica,
salvo honradas 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



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ética e o mundo (penso, por exemplo, no texto de
de Gledson e Camilo).

Em minha defesa, só posso dizer que espero desenvolver este raciocínio arriscado mais à frente, em limites que excedem este trabalho. Por ora, me dou por satisfeita a respeito, se puder continuar nutrindo (estas) pulgas atrás das orelhas.

Í CINTILAÇÃO DA ORDEM NO DESENCONTRO: É A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UM PROJETO POÉTICO-PENSANTE?

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

I

Minha paixão por *O amor natural* começou, como outras, às cegas. Eu não sabia nada a respeito do livro quando o tive pela primeira vez nas mãos. Para ler o que se avultava para mim, então, pela primeira vez, como objeto de estudo, resolvi ler todo o Drummond poeta, ininterruptamente. 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. Foi esta impossibilidade que me obrigou a ler o livro póstumo à luz da obra precedente, e mais: foi esta impossibilidade que me obrigou a pensar o conjunto da obra poética drummondiana como um todo organizado em sua desordem. Fiquei feliz quando descobri que não estava sozinha, embora a companhia não fosse sempre confortável.

Afonso 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 idéia 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 idéia de utopia, e despreza a idéia de projeto, porque não tem nenhuma prospecção histórica no tempo e no espaço+¹²².

¹²² SANT’ANNA, 2004, p. 13.

ditada pós-modernidade efetuada pelo crítico, nos Drummond vem de uma geração que, como geração, tinha um projeto cultural+. Talvez, a favor deste 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 Cabadoyle+, 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 Santanna enxerga a questão do projeto em Drummond. Prossegue sinalizando que muitos estudantes iniciantes e mesmo muitos críticos vêm 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 existência¹²³.

Esta idéia de projeto é, contudo, problemática, na medida em que pode conduzir a uma leitura ou estruturalista ou psicologizante. Entretanto, os riscos não devem paralisar uma ação que pode se mostrar interessante . inclusive porque a idéia de pensar a obra drummondiana enquanto projeto não é nova, não é original: é uma idéia desgastada, meio batida, pelo menos até a década de 70. O que se mostra com ares de novidade é pensar , pós-anos 70, a continuidade ou não deste projeto (talvez, antes, pensar a pertinência ou não da noção de projeto para ler o todo da produção poética drummondiana) e assim a inserção ou não dos últimos livros (no caso especial desta dissertação, do penúltimo livro, *O amor natural*) nele.

Em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, de 1981, John Gledson nos chama a atenção para a necessidade de entender, na medida do possível, a poesia de Drummond nos seus próprios termos. Afirma que é uma tarefa

¹²³ SANTANNA, 2004, p. 14.

porque Drummond é nosso contemporâneo, ler 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+¹²⁴.

Tais deficiências seriam: a periodização convencional da poesia de Drummond em três etapas (a irônica, a social e a metafísica); e a dicotomização da abordagem crítica em estilística *ou* ideológica. (Escaparia desta 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).

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 menores, 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+¹²⁵.

Trocando o lado do disco, 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*

¹²⁴ GLEDSON, 1981, p. 11 e 12, grifo meu.

¹²⁵ GLEDSON, 1981, p. 14.

a pesquisa mais consciente, senão a mais eficaz, im¹²⁶. Atribui esta qualidade à auto-exigência, amplacável, 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 verminosa¹²⁷. 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 alta previsibilidade, corre por conta das futuras contradições do poeta como manipulador de códigos¹²⁸.

Na leitura contemporânea de Vagner Camilo para *Claro enigma* ficam evidenciados dois traços do poeta naquela obra: o classicismo e a cosmovisão. Estes 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 necessária). O grande lance da poesia drummondiana é a constante medi tação-e-tomada-de-posição a respeito da decisão (não-antitética) de optar por qual forma+para qual conteúdo+e vice-versa . e não apenas em *Claro enigma*. (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+).

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

¹²⁶ LEITE, 1978, p. 273.

¹²⁷ LEITE, 1978, p. 274.

¹²⁸ LEITE, 1978, p. 282.

incorporada pelo leitor, jamais se institui sem a sua fundamental, isto é, o modo pelo qual foi possível, para o ar 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 conseqüente leitura¹²⁹.

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 o classicismo e o cosmovisões 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 humanidade¹³⁰.

Porém, se a previsibilidade ou imprevisibilidade da trajetória ou do projeto desenhados 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? Noutras palavras: se a poesia atinge uma dimensão metafísica, como pode impregnar-se de realismo e humanidade? Parece adequada, aqui, uma digressão.

II

¹²⁹ BARBOSA, 2002, p. 47 e 48.

¹³⁰ PRADO Jr., 2001.

alho propõe exige uma passagem, embora
ensaio *“A origem da obra de arte”*, de Martin
Heidegger. Noutro contexto, esta passagem seria desnecessária, mas, aqui,
tenho ao menos dois motivos que a expliquem. O primeiro 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 parece ainda agora 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 dar a cara a tapa. 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”*¹³¹.

O segundo motivo que justifica a presença de Heidegger aqui é que, sem *“A
origem da obra de arte”*. ou coisa que o valha . . . , esta dissertação me pareceria
mancar. Explico: num trabalho desta natureza, penso que se devem articular três
dimensões básicas: a crítica literária, a teoria e os próprios textos literários. Nesse
sentido, o texto filosófico cá está para preencher uma lacuna, para dar suporte ao
que aventaremos a respeito do todo da produção poética drummondiana e da
crítica que lhe coube. Heidegger, ele mesmo, pouco ilumina, a meus olhos,
Drummond. Mas a expressão por ele cunhada (ou melhor, a ele atribuída, em
tradução para o português) me é cara.

III

A tradutora para o português de *“A origem da obra de arte”*, Maria da Conceição
Costa, em advertência de abertura à edição que usamos, ressalta que o ensaio
por ela vertido 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

¹³¹ GLEDSON, 1981, p. 14.

...rém, de suas preocupações básicas: o ser e a
...ão a respeito da natureza da obra de arte é ainda
um modo de indagar acerca delas, visto que %a experiência profunda da obra de
arte revela e esconde a verdade daquilo que é, de tal modo que a podemos ver +

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 apresenta
uma espécie de introdução; na seqüência os itens %A coisa e a obra+, %A obra e a
verdade+, %A verdade e a arte+; e, por fim, o %Rosfácio+. e é neste posfácio (do
qual reproduzi uma seleção das principais partes no primeiro longo trecho de
citação, abaixo) que, parece-me, está a articulação mais interessante que
podemos fazer entre o pensamento de Heidegger e o de Drummond, este último
manifestado, parcialmente, em uma frase lapidar de entrevista concedida ao
jornal *Estado de Minas* (reproduzida na segunda citação abai xo):

O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a
chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não
apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação. Tudo é
vivência. Todavia, talvez a vivência constitua antes o elemento em que a
arte morre. (...).

É certo que se fala das obras imortais de arte e da arte como um valor
para a eternidade. Fala-se assim naquela linguagem que, a respeito de
tudo quanto é essencial, não leva as coisas a rigor, porque receia que
levá-las a rigor signifique, no final de contas: pensar. (...)

(...) Todavia, [embora já historicamente datadas as meditações de Hegel
em *Lições sobre Estética*] a pergunta permanece: é a arte ainda uma
forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para
o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal? (...)

Tais perguntas, que nos ocupam de modo ora incisivo e direto, ora vago,
só podem fazer-se quando previamente meditamos a essência da
própria arte. Ensaíamos alguns passos, ao fazer a pergunta pela origem
da obra de arte. Trata-se de trazer à luz o caráter-de-obra da obra de
arte. O que a palavra origem aqui significa é pensado a partir da
essência da verdade.

A verdade de que aqui se fala não coincide com o que se designa
comumente por este nome e que se atribui como uma qualidade ao
conhecimento e à ciência, por forma a dela distinguir o Belo e o Bom,

¹³² 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. Para maiores
esclarecimentos, consultar VATTIMO, 1996.

mo designações para os valores do comportamento não

A verdade é a desocultação do ente como ente. A verdade é a verdade do Ser. A beleza não ocorre ao lado desta verdade. Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este parecer, enquanto ser da verdade na obra, que constitui a beleza. O belo pertence assim ao auto-conhecimento da verdade. O belo não é somente relativo ao agrado e apenas como o seu respectivo objeto. Todavia, o belo reside na forma, mas apenas porque outrora a forma clareou a partir do ser, enquanto a entidade do ente. (...) A realidade converte-se em objetividade, e a objetividade torna-se vivência.

No modo como, para o mundo determinado à maneira ocidental, o ente manifesta o seu ser enquanto real, esconde-se uma particular junção da beleza à verdade. À transformação da essência da verdade corresponde a história da essência da arte ocidental. Esta última é tão pouco compreensível a partir da beleza tomada só por si, como a partir da vivência, na suposição de que o conceito metafísico de arte possa alguma vez alcançar a essência da arte.¹³³

e

(...) a Literatura é benéfica não só do ponto de vista político e social, mas também porque, dela, as pessoas assimilam vivência e emoção.¹³⁴

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 guarda¹³⁵, 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 ou instauração ou instituição ou fundação 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 . tema sobre o qual já expus algo, mesmo que fragmentariamente, no primeiro capítulo) .

IV

¹³³ HEIDEGGER, 2005, p. 65.

¹³⁴ ANDRADE, 1985, p. 1.

¹³⁵ COSTA, 2005, p. 9.

Heidegger segue um percurso que principia 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 obra¹³⁶.

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 o 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 arte¹³⁷. 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 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 símbolo¹³⁸.

Então, podemos dizer que, mesmo sendo alegoria, sendo símbolo, a obra de arte permanece como coisa+? Para responder à pergunta, preciso que saibamos de um modo suficientemente claro o que é uma coisa. Só então se pode dizer se

¹³⁶ Apenas para ceder ao apelo da curiosidade, também o primeiro poema do primeiro livro de ANDRADE principia por definir a origem daquele que se apresenta, se dá a público.

¹³⁷ HEIDEGGER, 2005, p. 11.

¹³⁸ HEIDEGGER, 2005, p. 13.

al adere ainda algo de outro, só então é possível
o de outro e nunca uma coisa¹³⁹.

Enfim, tendo considerado a natureza das coisas e das obras de arte (elas também, quem sabe, 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 em geral *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. Nas palavras do filósofo:

O que dá às coisas a sua consistência e a sua nuclearidade e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço é a materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria está já implicada a forma. A firmeza de uma coisa, a consistência reside no fato de uma matéria se conjugar a uma forma. A coisa é uma matéria enformada. Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através de seu aspecto. Com a síntese de matéria e forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso.¹⁴⁰

A partir da citação acima, daríamos 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 a 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.*¹⁴¹

Porém, Heidegger questiona, ainda:

(...) 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

¹³⁹ HEIDEGGER, 2005, p. 14.

¹⁴⁰ HEIDEGGER, 2005, p. 19.

¹⁴¹ HEIDEGGER, 2005, p. 19.

prova, todavia, nem que a distinção matéria e forma esteja
fundada, nem que pertença originalmente ao âmbito da

(...) 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 carácter coisal da coisa ou no carácter de obra da obra
de arte?¹⁴²

Refletindo sobre a distinção matéria e forma, e, ainda, evidenciando o quanto já
era gasta na primeira metade do século XX, sinaliza que a forma determina a
ordenação da matéria e prescreve a qualidade e a escolha da matéria. Assim, 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 %úteis+. Desta feita,
o que distingue uma coisa de um apetrecho (um objeto utilitário) é que no primeiro
a serventia é %acultativa+, 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. (...) A obra de arte, pela sua presença
auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a
nada forçada+¹⁴³.

O ser-apetrecho do apetrecho repousaria, então, em sua serventia (e não na
imbricação entre forma e matéria). Para conseguirmos apreender o carácter
instrumental do apetrecho teríamos que procurá-lo em seu %serviço+, no exercício

¹⁴² HEIDEGGER, 2005, p. 19 e 20 (grifos do autor).

¹⁴³ HEIDEGGER, 2005, p. 21.

assertiva, Heidegger nos conduz pela mão, no
juiz, que entrecortamos com alguns comentários

pontuais:

Mas que caminho conduz ao caráter instrumental no apetrecho? Como é que devemos experienciar que é que o apetrecho na verdade é? O procedimento agora necessário deve obviamente manter-se afastado daquelas tentações que imediatamente trazem consigo os atropelos das interpretações correntes. Estamos mais seguramente ao abrigo disso se pura e simplesmente, sem qualquer teoria filosófica, fizermos a descrição de um apetrecho.

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.¹⁴⁴

Alguns dos exemplos evocados por Martin Heidegger são os reproduzidos a seguir:



¹⁴⁴ HEIDEGGER, 2005, p. 24.



(Apenas para não perder o gosto pelo suplementar, cumpre lembrar que no conjunto de poemas de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Arte em exposição*, incluído posteriormente em *Farewell*, Van Gogh é o artista mais constante . concorre com 4 obras. Há, inclusive, um poema ecfrástico para uma das telas de sapatos de camponês:

Cansaram de caminhar
ou o caminho se cansou?¹⁴⁵

A tela em questão é a terceira das quatro reproduzidas acima.)

Depois da *presentificação intuitiva* sugerida, que tentamos reproduzir acima, Heidegger 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. Se não são socos ou chanatos, há uma sola de couro e o cabedal que cobre, ajustados um ao outro por costuras e pregos. Um apetrecho deste tipo serve para calçar os pés. Consoante a serventia, se

¹⁴⁵ ANDRADE, 1990, p. 57.

no no campo, ou para dançar, assim diferem matéria e

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. E tanto mais autenticamente o são, quanto a camponesa durante a lida pensa neles, ou olha para eles ou até mesmo os sente. Ela está de pé e anda com eles. Eis como os sapatos servem realmente. Neste processo de uso do apetrecho, o caráter instrumental de apetrecho deve realmente vir ao nosso encontro.

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.¹⁴⁶

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

¹⁴⁶ HEIDEGGER, 2005, p. 25 a 27.

Bakhtin conclui seu ensaio acerca dos problemas da originalidade do romancista russo como artista está em ter contribuído com novas formas de visão estética. Em razão de outros traços temáticos e estilísticos . mas de natureza comum . , 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 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 insinuam 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, 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+; e, sabemos, não apenas testemunhado, mas vivido . e estetizado . cada tempo presente ao sabor das vicissitudes que lhe são próprias.

E eu disse 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 quis deixar de

é inauguradores de um legado que não pode ser
nd.

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, quase um século antes, 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 sem preocupação terminológica 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, com Santa Anna, o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade.

V

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 freqüentemente resgatada a convergência lingüística, no grego, entre manufatura e arte (), e entre artesão e artista (), mas esclarece que a referência à palavra grega que denomina obra de

determinar a essência da criação a partir de seu modo de saber+, um modo de compreender o presente enquanto tal+. Noutras palavras, *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+¹⁴⁷. 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+¹⁴⁸. Desta feita, o que determinaria o ser-criado da obra e o criar seria o ser-obra (e não a atividade manual do *criador*).

Na seqüência, Heidegger propõe que *é* 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 *é* um modo essencial como a verdade se institui no ente que ela mesma abriu¹⁴⁹ é o pôr-em-obra-da-verdade+¹⁵⁰.

Aqui, antes de ir adiante, é necessário regressar ao sub-item *é* a obra e a verdade+, deixado para trás há umas páginas, para que a coisa não comece a ficar por demais turvada.

VI

Em *é* a obra e a verdade+, de largada, é feito um apanhado das conclusões a que se chegara no sub-item anterior, *é* 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

¹⁴⁷ HEIDEGGER, 2005, p. 47, grifos do autor.

¹⁴⁸ HEIDEGGER, 2005, p. 48.

¹⁴⁹ O *é* aberto+no contexto é aquilo *é* no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e se erige como ente+, em HEIDEGGER, 2005, p. 49.

¹⁵⁰ HEIDEGGER, 2005, p. 48 e 49.

inicia uma inquirição: Mas é a obra alguma vez

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 privado¹⁵², passando a ocupar autoridades oficiais, críticos e conhecedores de arte e mesmo comerciantes.

Assim, a partir de quando se dá a irreversível 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 conseqüência 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

(...) quando uma obra se acomoda numa coleção ao se colocar numa exposição, diz-se também que se instala. (...) Semelhante instalação significa: o erigir, no sentido de consagrar e glorificar. Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado (...). No

¹⁵¹ HEIDEGGER, 2005, p. 31.

¹⁵² HEIDEGGER, 2005, p. 31.

esplendor reluz, isto é, brilha o que chamamos mundo. Ser: abrir o justo, no sentido da medida que acompanha, medida que o próprio essencial é, fornecendo, enquanto tal, as orientações. Mas por que é que a exposição da obra é um erigir que consagra e glorifica? Porque a obra no seu ser-obra o requer. Como é que da obra resulta a exigência de uma tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora.¹⁵³

ou, ainda 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 abertura¹⁵⁴.

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 domina¹⁵⁵, ser obra quer dizer: *instalar um mundo*¹⁵⁶. 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 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+. ou seja, o poeta buscou deixar bastante nítido em seus últimos trabalhos o ericamento de uma relação isomórfica entre sua obra e o mundo.

Talvez a minha síntese para o artigo de Wisnik, 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 mundoq em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade+. E, como eu destaquei, essa variedade de mundos abarca, tem que abarcar, desde poemas-poemas (para

¹⁵³ HEIDEGGER, 2005, p. 34.

¹⁵⁴ HEIDEGGER, 2005, p. 32.

¹⁵⁵ HEIDEGGER, 2005, p. 34, grifo do autor.

¹⁵⁶ HEIDEGGER, 2005, p. 35, grifos meus.

rolde de Campos), até poemas comemorativos, grandiloqüentes, etc. Isso porque a poesia de Drummond é atravessada por feixes de mundosq inumeráveis, que causam a alternância, tão reconhecível nele, entre a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dol orosa 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, grandiloqüentes, etc.? Letícia 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.¹⁵⁷

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

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. No mundificar, é oferecida ou recusada a amplidão a partir da qual está congregada a benevolência dos deuses, que nos guarda. Também esta fatalidade da ausência do deus constitui um modo como o mundo mundifica.

Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre

¹⁵⁷ MALARD, 2005, p. 16 e 17.

stituir este livre no seu conjunto de traços. Este in-stituir a partir do erigir. A obra enquanto obra instala o mundo. A aberto o aberto do mundo. Mas a instalação de um mundo é apenas um dos dois traços essenciais a referir-se do ser-obra. (...)

(...) Do mesmo modo que a obra exige a sua instalação no sentido do erigir consagrante e glorificante, porque o ser-obra da obra reside numa instalação de mundo, também a produção é necessária, porque o próprio ser-obra da obra tem o caráter da produção [a partir desta ou daquela matéria; nas palavras do próprio Heidegger: %pedra, madeira, bronze, cor, linguagem, som-].¹⁵⁸

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 SantoAnna, 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 r etira 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: (...) ð ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante através da existênciaç.

A retomada do texto de SantoAnna 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 ou correspondente ou especular em relação ao conflito básico da existência, mas é a própria existência. E por que se poderia afirmar isso?

¹⁵⁸ HEIDEGGER, 2005, p. 35 e 36.

humano deve desenvolver um projeto poético a, 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 (como veremos adiante em um texto platônico, caro ao Drummond de *O amor natural*) . não no sentido tradicional do belo, mas no de que ~~o~~ o aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza¹⁵⁹.

Porém, a conclusão do parágrafo acima refuta a possibilidade de definir ~~o~~ mundo tendo como régua o causar a alternância entre ~~o~~ 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 ~~o~~ mundo não como a ~~a~~ alternância entre x e y, mas como a convergência (ou, veremos, 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 ~~o~~ adaptação ao mundo; o espanto diante do absurdo da vida, a frustração cívica, a certeza de que tudo é um ~~o~~ sistema de erros; um ~~o~~ vácuo atormentado; ~~o~~ um teatro de injustiças e ferocidades. Desse sentimento, desse espanto, dessa frustração, dessa certeza, Drummond extraiu uma poesia paradoxalmente solidária, perplexa, esperançosa.¹⁶⁰

Parece que, pensando assim, passa a ser mais fácil entender aqui, no âmbito deste trabalho, a confluência de termos tão díspares, como ~~o~~ arte, ~~o~~ mundo, ~~o~~ verdade, ~~o~~ projeto. Retomemos a definição heideggeriana de ~~o~~ mundo:

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

¹⁵⁹ HEIDEGGER, 2005, p. 67.

¹⁶⁰ MORAES NETO, 1994, p. 279.

Se está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o atual a que estamos submetidos enquanto os caminhos do 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.

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 o aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza, a idéia 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 na arte se 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, objetual, *obral*.

Uma tal leitura é de pôr em pé os cabelos dos heideggerianos ortodoxos, porém me sinto confortável em apresentá-la como proposta, pois o objetivo suficientemente claro deste texto jamais foi iluminar o pensamento do alemão, mas instaurar categorias que permitissem pensar o brasileiro. Se, distorcendo, talvez, cá e acolá o ensaio filosófico, eu houver conseguido propor algo que nos ajude a problematizar a poesia de Drummond, a recorrência às categorias pensadas por Heidegger terá sido boa. mesmo que se venha a dizer que Heidegger, ali (daqui?), passou longe.

VII

No *Suplemento* incluído em *A origem da obra de arte*, chama-se atenção para a ambigüidade essencial que há em se determinar a arte como o *pôr-em-obra-da-verdade*. Esta ambigüidade seria diretamente decorrente do entendimento de

do, %sujeito+ e, por outro lado, %objeto+. Se o %sujeito+, a expressão heideggeriana passaria obrigatoriamente à reflexividade, e seria, então, o %pôr-se-em-obra-da-verdade+. Se entendêssemos a verdade como %objeto+, a arte estaria reduzida à condição de %trabalho humano de criação e de salvaguarda+¹⁶¹. Todavia, tanto uma, quanto outra caracterização são inadequadas, por desconsiderarem que %obra de arte e artista repousam em conjunto no essencial da arte+¹⁶².

A mais genuína ambigüidade contida em %pôr-em-obra-da-verdade+ seria relativa ao fato de que, na expressão, é por um lado evidenciada e por outro lado dissimulada a problemática central do ensaio de Heidegger. A problemática é evidenciada quando nos apercebemos de que em %pôr(-se)-em-obra-da-verdade+ permanece indeterminado, mas determinável, quem ou o que de que modo se %põe+. E é dissimulada quando o problema formal-semântico camufla que, inerente a si, há a questão do ser, da essência do homem, e, assim, da verdade, e, assim, da arte: a que se responde propondo a pertença recíproca do ser e da palavra.

Neste ponto é que preciso cavar mais funda a minha diferença com Santa Anna. Em %por que a peripécia do poeta *gauche* nos comove+, o crítico defende que a idéia de Logos como %união+ e a idéia de *projectum* seriam as duas idéias básicas para o estudo e o entendimento da obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Diz ele:

(...) Heidegger dizia: que o homem, a mulher, o ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante através da existência.

Por isso Heidegger dizia que indagar quem é o homem, que é o ser humano é algo essencial, e o poeta e o filósofo mais que ninguém têm o direito de fazê-lo. Drummond tem um poema que se chama %especulações em torno da palavra homem+. Essa especulação, lembrando ainda o filósofo alemão e os gregos que sustentam seu pensamento, só pode ser realizada fundando-se poeticamente, mediante a fundação poética do ser, que se dá através da palavra, através do Logos, do discurso.

Curiosamente essa idéia de Logos, que é ventilada e estudada através de outras áreas do pensamento, no caso específico da filosofia e no

¹⁶¹ HEIDEGGER, 2005, p. 72.

¹⁶² HEIDEGGER, 2005, p. 72.

mond, tem um valor muito claro. Logos é entendido como a capacidade de articular, de produzir o sentido. E outra vez, como todos os modernos, está produzindo o sentido que é o avesso do que se faz na contemporaneidade, que é a produção do não-sentido (...).¹⁶³

A primeira diferença é: não estou bem certa de que a) o poeta e o filósofo tenham mais que ninguém o direito de indagar quem é o homem; e nem de que b) qualquer especulação em torno da palavra homem só possa ser realizada fundando-se poeticamente, mediante a fundação poética do ser, que se dá através da palavra, através do Logos, do discurso.

Parece-me que pôr poetas e filósofos em uma condição privilegiada, da qual, todavia, não se discutiram as premissas, é um erro (e o texto de Santa-Anna não sinaliza, sequer, tais premissas) . embora eu deva reconhecer que esta é uma discussão já caduca; e é um erro porque indagar quem é o homem é o destino fatal de todo e qualquer ser humano, sendo, assim, direito de todo e qualquer ser humano. Pôr poetas e filósofos em uma condição supostamente privilegiada em relação a isso seria, antes de mais nada, lidar de modo ingênuo com as questões amplamente discutidas ao longo de séculos e, para sermos mais restritos, com as questões amplamente discutidas em A origem da obra de arte+. Noutras palavras, se a arte é o pôr-em-obra-da-verdade+(ou seja, se a arte não prescinde de sua materialidade, não prescindindo, assim, quer da condição de autêntico, quer da condição de aquilo que é porque se instala+ instalando+ um mundo) e se, seguramente, como afirma Heidegger no início de seu ensaio, só podemos encontrar a arte nas obras de arte, o pôr-em-obra-da-verdade+ é, necessariamente, um congraçamento mútuo, uma recíproca pertença do ser e da palavra+.

Parece-me também que não é de todo arrazoado afirmar que qualquer especulação em torno da palavra homem só possa ser realizada fundando-se poeticamente, mediante a fundação poética do ser, que se dá através da palavra, através do Logos, do discurso; basicamente, por dois motivos. O primeiro é que há especulações de diversas naturezas em torno da palavra homem e não é prerrogativa de todas elas que só possam ser realizadas mediante a fundação

¹⁶³ SANTA-ANNA, 2004, p. 14 e 15.

degger distingue entre a linguagem rigorosa (dos projeto poético pensante através da existência) e a linguagem característica daqueles que não levam as coisas a rigor porque têm receio de que isso signifique pensar. O segundo motivo é que não me soa tranqüila a equivalência entre ~~através da palavra~~, ~~através do Logos~~ e ~~através do discurso~~, pois tais termos, em si só, requereriam uma tese que se propusesse apenas a defini-los e compará-los.

Este questionamento a respeito da equivalência (obviamente, não semântica, mas hierárquica mesmo) entre palavra, Logos e discurso é diretamente decorrente da afirmativa do crítico de que, no caso de Drummond, Logos venha a ser entendido como reunião da capacidade de articular, de produzir o sentido e de que, Drummond, como todos os modernos, está produzindo o sentido que é o avesso do que se faz na contemporaneidade, que é a produção do não-sentido. Não estou bem certa, também, de que se possa pôr de um lado Drummond e de outro o que se faz na contemporaneidade, nem de que a noção de projeto em Drummond equivalha de modo tão direto a uma leitura tão rasteira do que teria sido/seja o suposto projeto de todos os modernos.

Marcar uma tal diferença é essencial porque não quero que o uso que aqui faço da expressão ~~projeto poético-pensante~~ seja irremediavelmente contaminado pelas justificativas de Santo 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 idéia 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, novas formas, é um sujeito que se mostra angustiado, inseguro, pois, 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).

na e outra maneira de lançar mão da fórmula
gruência entre a forma como o crítico enxerga
poético-pensante+ e a 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. (...) ¹⁶⁴

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 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 ou continuidade ou não-dissociação
entre uma e outra noção (poético/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. Primeiramente, não se deveria identificar no todo da produção
poética drummondiana uma seqüência cronologicamente organizada de

¹⁶⁴ SANTANNA, 2004, p. 15.

ica, porque, como já se disse, sua temporalidade dos 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, tal qual saber quem viria primeiro, se o ovo, se a galinha. Do mesmo modo como não haveria ovo, se não houvesse a galinha, e vice-versa, e como um existe para o outro, no outro e em função do outro, assim seria impossível determinar a anterioridade da decisão racional (e/ou filosófica e/ou existencial) sobre a estética (e/ou estilística e/ou formal).

VIII

A impropriedade para a qual chamei a atenção mais acima de pensar *poético-pensante* como *poético e pensante* está evidenciada, noutras tintas, no texto *Quase tudo que é sólido desmancha em Drummond*, de Sérgio Schaefer. Segundo ele,

A revolucionaridade (...) na obra desse poeta tem a ver, de um modo particular, com uma prática poética essencialmente preocupada em destruir a solidez de algumas *pedras* que se colocam em seu caminho. Investir contra a solidez de alguns aspectos da realidade, eis o traço que caracteriza a trajetória principal desse poeta. Ao fazer isso, ele se afunda na turbulenta correnteza da contingência e em tudo o que acompanha esta . a imperfeição, a mutabilidade, a *geração-e-corrupção*, a *sublunaridade*, o ilimite, a efemeridade (...).

(...) O poeta investe contra a solidez daquilo que o cerca e o abafa, que o deixa sem ar e sem esperanças.¹⁶⁵

E esta investida contra a solidez de alguns aspectos da realidade se dá, inclusive, no modo como o poeta procurou, sempre, marcar que poesia *não é filosofia* . pelo menos, a sua, não. Ainda nas palavras de Schaefer, *seria despropositada a iniciativa de querer descobrir na obra drummondiana a presença de alguma estrutura teórica do tipo daquelas comumente encontradas nos sistemas filosóficos*, pois *a realidade contingente e suas imperfeições se manifestam diferentemente [de como se manifestam na Filosofia] na discursividade poética*¹⁶⁶.

¹⁶⁵ SCHAEFER, 2007, p. 10.

¹⁶⁶ SCHAEFER, 2007, p. 24.

ler um poeta vasto como Drummond sob os
sóficos, de várias teorias . todas elas, porém,
insuficientes. Portanto, não é tranquilo identificar cada dita fase poética a uma dita
leitura ou percepção do mundo ou postura diante da realidade (como o fizeram,
por exemplo, Santo Anna e muitos outros), mesmo em se pensando em obras
ideologicamente marcadas, como *A rosa do povo* ou *Claro enigma*. Entender a
obra drummondiana desta maneira, talvez nos conduza ao pensamento de
Gustavo Bernardo Krause em *o poeta cético*.

Em seu texto, Krause identifica, a partir das famosas orelhas que Drummond
escreveu para os próprios livros, a pedido de seus editores, aquilo a que
denomina como o pensamento cético do poeta. Se em *O avesso das coisas*
Drummond afirma que, *ao escrever, não pense que vai arrombar as portas do*
mistério do mundo. Não arrombará nada. Os melhores escritores conseguem
*apenas reforçá-lo, e não exija de si tamanha proeza*¹⁶⁷, o crítico pode afirmar que

A proteção do mistério passa pela epoché. A chave do procedimento
cético, a epoché, pode ser mais bem explicada se a vemos como
suspensão do juízo e do assentimento. O cético, se não pára de duvidar,
não pára de pensar. (...)

O que ele vê é o Enigma, porque ele é o Enigma.

Superficial e teoricamente, compreendemos que todas as coisas, e nós
mesmos dentro das coisas, mudamos sem parar. No entanto, reagimos
com surpresa ou irritação quanto algumas dessas coisas não continuam
as mesmas, ou quando nos vemos envelhecer. Parece que a felicidade
para nós depende de que isto e aquilo continuem iguais, o que garante
uma só coisa permanente: a infelicidade. Esta infelicidade, para ser
suportável, precisa ser projetada nas coisas, por exemplo nas pedras do
caminho. Com isso, multiplicamos desculpas, mas deixamos de entender
o movimento, isto é, deixamos de compreender o que poderia ser
compreendido.

A esfinge enganou Édipo, que supôs haver resolvido a charada sem
atentar na charada da sua identidade. O enigma não se referia à espécie
humana, mas sim àquele homem e seus impasses muito particulares. O
homem é a própria Coisa interceptante de Drummond, congelando as
pedras do caminho e tentando congelar . *stop!* . os pássaros, os
insetos, o ar. Barra o caminho de tudo e todos e medita sobre a
obscuridade, sem atinar para o seu caráter obscuro, para a sua condição
sombria e de sombra.

Esse é o verdadeiro enigma.¹⁶⁸

¹⁶⁷ ANDRADE, 1987, p. 109.

¹⁶⁸ KRAUSE, 2007, p. 69, 83 e 84.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

...e se acertado o diagnóstico de Gledson de que o grande equívoco crítico é pensar que a poesia está sujeita a um processo exterior a ela, e que o crítico entende, mas não o poeta. Nesse sentido, identificar o todo da produção drummondiana a um projeto poético-pensante talvez venha chamar a atenção para o fato de que, embora pareça que o homem medita sobre a obscuridade, sem atinar para o seu caráter obscuro, para a sua condição sombria e de sombra, esta opção pode ser, em sua turbidez, consciente.

**Í ISTO NOS DESTA, VERSO A VERSO, E SÓ DEPOIS O SOUBE MOS
CLARAMENTE É POR UMA ANÁLISE DE O AMOR NATURAL**

Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard, Camões, Capi m.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

I

Como já assinalamos anteriormente, a tese de Bakhtin de que as novas formas de visão estética criadas por Dostoiévski permitem ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida¹⁶⁹ basear-se-ia no entendimento de que a nascente variedade de gênero do romance seria uma forma de evolução não apenas da prosa ficcional européia, mas, principalmente, uma forma de evolução do pensamento artístico da humanidade. O mesmo se daria com a poesia de Drummond. Não há como negar sua importância para nossa história literária, enquanto artista, enquanto pensador.

O próprio poeta tem consciência da multiplicidade de sua obra. Isso fica evidenciado quando a organiza antologicamente, pois atribui títulos específicos a cada uma das seções temáticas de sua produção. Também a crítica literária é consciente do lugar de Drummond. E neste capítulo espero evidenciar que, tanto quanto em 1962, quando organizou sua antologia poética em 9 seções, nos últimos anos de sua vida (e, assim, de sua produção), o poeta mantinha lucidez a respeito de seu papel e daquilo que havia empreendido em termos estéticos e históricos.

Caracterizado o conjunto da obra poética de Carlos Drummond de Andrade como súpula de um pensamento artístico polifônico . que se manifestou também na prosa, na tradução, etc., mas do que nos esquivamos agora . é possível compreender em que medida o objeto estético que se queira em pauta se presta

¹⁶⁹ BAKHTIN, 2002, p. 273.

sofia, aqui, entendida como lhe pensam Deleuze
inventar, de fabricar conceitos¹⁷⁰.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, como também a definição que Deleuze e Guattari nos dão de Filosofia, é absolutamente sedutora. É impossível não entender a pergunta que Wilberth Salgueiro elabora: como não nos reconhecermos personagens de versos . tão aparentemente simples . que circulam e se rejuvenescem nos mais distintos círculos socioculturais: É agora, José? q O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente. q Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração q Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro q Trouxeste a chave ? q¹⁷¹. Todos estes versos, e ainda outros, como sabemos, remetem a conceitos, remetem a condensações geniais que a arte poética drummondiana conseguiu para questões nossas, humanas, exercendo o papel que os pensadores franceses atribuem aos filósofos . dissolvendo, deste modo, as fronteiras pouco rígidas entre a Literatura e a Filosofia.

A viabilidade de trânsito entre a arte de Drummond e a arte a que se dedica a Filosofia é evidenciada mais uma vez se nos lembrarmos de que, levando em conta a tripartição de Ezra Pound para a poesia . em fanopaica, melopaica e logopaica . , se assegura o predomínio da função logopaica para a poesia drummondiana. E, porque a arte drummondiana é pensante, projetada, filosófica, logopaica, para além da forma, pode dar-se à liberdade, ao luxo mesmo, de inventar, fabricar, revolucionar não apenas conceitos, mas também, e quem sabe principalmente, *perceptos* (que não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam) e *afectos* (que não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles)¹⁷².

Por que a arte drummondiana pode não apenas formar, inventar, fabricar conceitos, mas também perceptos e afectos, forjando, assim, um projeto

¹⁷⁰ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 10

¹⁷¹ SALGUEIRO, 2005, p. 1.

¹⁷² DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 213.

quer dizer *artístico*) e pensante (de igual modo, é arte, e, portanto, não pode restringir-se apenas

a conceitos¹⁷³; porque, ao ler Drummond, nos reconhecemos personagens, para muito além dos homens que somos¹⁷⁴; porque a arte de Drummond, como toda grande arte, conjuga disparidades¹⁷⁵; porque Drummond extrapola a memória, e, nisso, sustém de pé sua arte, para além de uma capa de reminiscência da infância e do passado¹⁷⁶.

Drummond em *O amor natural* se volta, sim, para a memória de suas obras precedentes e de seus confrades poéticos, mas para excedê-las e excedê-los, porque se, conforme Raymond Williams, houve [no século XX] uma grande pressão para que se lançasse mão de um conjunto de obras do passado, usando - o então como uma maneira de rejeitar o presente¹⁷⁷, tal rejeição serviu não para alienar, antes para obrigar a criação de um método que viabilizasse superar a memória, mesmo que a memória a ser superada seja mais que a memória de si mesmo, da (própria) história, do ser cânone.

Assim, a consciência criadora e criativa que fertiliza a unidade . embora já a saibamos uma unidade polifônica . da produção poética drummondiana atesta: a multiplicidade de referências literárias e filosóficas, a auto-referencialidade estilística e a opção pela coesão temática fazem de *O amor natural* um livro singular. Mais do que nunca . e não à toa o livro é póstumo . vê-se encarnada a produção drummondiana enquanto forma de revolução (e por isso, quem sabe, de evolução) do pensamento artístico, já que revolução é, também, dentre outras possibilidades, o movimento de uma curva fechada, para o retorno periódico de um corpo astral a um ponto da própria órbita¹⁷⁸.

II

Como quem se intromete na intimidade alheia, Humberto Werneck nos descreve o ambiente e o modo como foram encontrados os originais de *Poesia errante*, *O*

¹⁷³ Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 253 a 255.

¹⁷⁴ Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 222 a 224.

¹⁷⁵ Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 230, 236 e 240.

¹⁷⁶ Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 217 e 218.

¹⁷⁷ WILLIAMS, 2002, p. 69.

¹⁷⁸ HOUAISS, 2002.

três livros póstumos de poemas de Carlos
egues ainda em vida por ele aos editores:

Nem grande nem pequeno . um escritório como qualquer outro, igual a tantos que se vêem nos apartamentos de classe média no Brasil. Mais triste do que muitos, até, com sua janela abrindo para o feio paredão do prédio ao lado. Mesa e cadeira, cadeira de balanço, máquina de escrever, quadros nas paredes, estantes cheias de livros. 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. No caso de *O amor natural*, por exemplo, ao escrever o título na capa o poeta fez com que o artigo O, colocado em cima do primeiro A, sugerisse uma auréola de santo. Tinha grande gosto nessas travessuras gráficas (...).

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.¹⁷⁹

Estas informações são relevantes. Saber que tanto *O amor natural* quanto *Farewell* foram livros deixados prontos, já ordenados, intitutados, 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

¹⁷⁹ WERNECK, 2006.

ção de Drummond que o livro não saísse à

Obviamente, Carlos Drummond de Andrade planejou que fosse o perfume destes últimos livros 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*:

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 ~~M~~amões+, com letra maiúscula, no lugar de ~~C~~amões+. O revisor que tinha visto o material antes era um colosso. Ficou tão triste com a descoberta do erro que disse: ~~M~~ou mudar de profissão+ (...). De qualquer maneira, a primeira exigência do revisor é ter olho clínico. Drummond tinha.¹⁸¹

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.

¹⁸⁰ Cf. MORAES NETO, 1994, p. 104 a 107.

¹⁸¹ PEREIRA apud MORAES NETO, 1994, p. 104 a 106, grifos meus.

s fazer descrever de seu intento . o que por si só
o. Na última longa entrevista que concedeu,
dezessete dias antes de sua morte, revelou:

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 exagerada¹⁸².

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 esta leitura ao dizer que se recusava a publicar tais poemas para não se ver confundido com um velho bandalho+. Mas, se assim

¹⁸² ANDRADE, 1987.

s, sob a recomendação de que se evitassem
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 exclusivamente 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*¹⁸³.

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 vêem 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 ou desconfortos a 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 Drummond recusou temerariamente, tendo, inclusive, num golpe baixo e descabido, ameaçado suicídio caso sua esposa levasse adiante o assunto.

¹⁸³ Devo este levantamento ao já citado livro de Rita de Cássia Barbosa e a pesquisas na Internet.

na a jogar por terra a idéia 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.¹⁸⁴

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 desta, para acompanhar Drummond em seus últimos momentos).

Tornando ao assunto de três parágrafos atrás, 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 e rasamente estudados pela crítica. Basta que nos lembremos, por 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

¹⁸⁴ ANDRADE, 2006, p. 268 e 269.

participantes. A história, originalmente publicada
tada e 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 livros¹⁸⁵. 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 apologetico do Homem+, nas palavras
de Mário Faustino, sua autocrítica 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
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

¹⁸⁵ Recomendo, a respeito das orelhas de Drummond e do que revelam de uma suposta postura
cética do poeta, o já citado texto de Gustavo Bernardo Krause em KRAUSE, 2007, p. 65 a 85.

va: nada é alheio à poesia quando ela, mediante
las 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 lírica¹⁸⁶ (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 um deslocamento vertical, como se, progressivamente, das primeiras rumo às últimas obras, houvesse se construído uma busca por alcançar o meu imagem de perfeição e satisfação completa¹⁸⁷). 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*, como se o eu lírico [dos poemas de Drummond] olhasse o mundo com um olhar amoroso e descobrisse a justa medida de cada coisa¹⁸⁸. Já José Carlos Barcellos, em artigo de 2004, intitulado

¹⁸⁶ LIMA, 1995, p. 13.

¹⁸⁷ LIMA, 1995, p. 13.

¹⁸⁸ MARIA, 2002, p. 15 e 69.

ascendência em Drummond+, começa a destoar,

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.¹⁸⁹

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 (o que corresponde a cerca de ¼), como vimos, já haviam sido dadas a público, tendo uma 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 à bica da morte: ao chamar a atenção para a questão do erótico, desvia o foco da questão central presente em *O amor natural*. a saber, 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 enfeixado nos muitos desdobramentos de que um poeta maior é capaz.

III

Já 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

¹⁸⁹ BARCELLOS, 2004, p. 33 e 34.

seu ilustrador. O gesto, por certo, não é gratuito.

informações precisas de que Dacosta tenha si do 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. Mas vamos aqui por outro caminho.

É essencial que nos lembremos de que *O amor natural*, o conjunto de poemas que hoje conhecemos sob este 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 escolha do ilustrador e 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. As fontes levantadas vêm na bibliografia. O objetivo, ao enumerá-las, é fornecer uma pista para quem se dispuser a iniciar uma pesquisa maior a respeito (e, também, não desperdiçar a pesquisa que empreendi a respeito do assunto). Todavia, o objetivo por ora não é este. A natureza escolar ou 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 *Mênus* e os *Pássaros*+enriquece a leitura dos poemas eróticos de Drummond.

A já anunciada natureza enciclopédica do texto que segue talvez assuste não só por seu baixo teor reflexivo, mas também por seu descritivismo (e, claro, pela abundância de citações e paráfrases no desenrolar do fio). Devo assumir, então,

importância no território das artes plásticas e, mais proporcional . o que parcialmente justifica as maltraçadas linhas com as quais os olhos do leitor há de se deparar. Todavia, pesando os prós e os senões de elidir esta parte do trabalho, 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 de *O amor natural* e as ilustrações a eles referentes 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 *Mênus+*, 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 exigüidade 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).

Enfim. 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 focar, 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 deste período na trajetória de Dacosta é a liberação / libertação dos cânones acadêmicos e a consolidação do gosto pela pesquisa e pela experimentação.

As principais atividades do artista subseqüentes 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. Este 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. Antonio Bento, crítico de arte que conviveu com o artista neste início de trajetória, afirma que então

(...) alguns de seus quadros caracterizavam-se pelas pequenas pinceladas de toques rápidos, na base de efeitos luminosos. Isto acontecia nos trabalhos mais antigos [da fase Bernardelli]. Representavam ruas, praças e cenas de cafés. (...) Campofiorito referiu-se à espontaneidade de suas pinceladas, nessa fase de sua pintura. Alguns de seus quadros, sobretudo os ambientes de bares e cafés, lembraram a esse crítico e pintor o cromatismo saboroso das telas de Manet, cuja posição vanguardista serviu de inspiração para os seus amigos impressionistas.

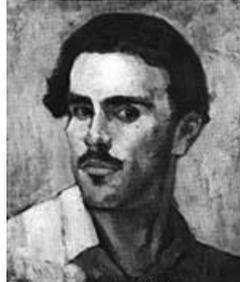
Mas já existiam igualmente, nessa amostragem inicial, em diversos trabalhos, preocupações formais de outra natureza (...) Dacosta tinha-se inclinado pouco antes para uma espécie de construtivismo cezanniano, a fim de tornar mais sólidas as suas formas. Pelo que igualmente me lembro da exposição e das conversas iniciais mantidas com o pintor, sua arte procurava um caminho pessoal. O fato é que ele se debatia entre tendências diversas.

(...) a impressão de estar diante de um artista moço e procurava encontrar, entre tateios, acertos e desacertos s de expressão mais apropriados à realização de seus futuros trabalhos. Guardo ainda (...) a lembrança de um pintor que, embora jovem, levava muito a sério o seu ofício.¹⁹⁰

Como amostras deste período, escolhi as seguintes imagens:



"Igreja do Rosário-Ouro Preto" - 1936
Óleo sobre tela - 22,5 cm x 29,0 cm
Coleção José Paulo Gandra Martins.



"Auto Retrato" - 1938
Óleo sobre madeira
40,0 cm x 34,0 cm
Coleção Gilda Vieira.



"Cena de Café" - c. 1939
Óleo sobre madeira - 19,0 cm x 21,0 cm
Coleção Radi Macruz.

Já em 1941, Milton Dacosta começou a fazer figuras humanas geometrizadas, que se tornarão a sua grande marca. A respeito deste período, o também pintor Jacob Klintowitz ressalta que

A década de 40 é decisiva para o pintor Milton Dacosta. (...) Ele usa como elementos de pintura manequins e objetos, garrafas e figuras geométricas, numa clara referência ao movimento metafísico europeu.

Milton Dacosta tenta descobrir o seu destino de pintor e a sua proposta humana, e este caminho de auto-reconhecimento e experimentação passa pelas figuras de De Chirico e pela atmosfera de Morandi. Dacosta descobre-se um cultor da sutileza, um amigo do símbolo, um amante das mensagens delicadas e intuídas. Em outro contexto, com outras figuras, estas serão características que ele nunca abandonará (da mesma maneira, a sua clara opção por uma imagética de caráter universal, onde os valores culturais serão aqueles capazes de sensibilizar universalmente o ser humano). (...).

[Neste caminho] O artista procurará [também] o movimento, a linha sensual, o cromatismo elaborado, o jogo de claro-escuro (...). Milton Dacosta abandona a sua meditação transcendental e mergulha no contingente, no cotidiano, na figura humana, no lúdico. São cenas e formas de estar, meninas coloridas, movimento esvoaçante, idéia de mutação, mudança, alegria e vida (...). Depois, o passageiro, o movimento em torno e ao redor da vida. Tempo e Transcendência para Espaço e Contingência. Mas são exatamente estas duas fases que ocorrem nesta década de 40 e que penetram pelos anos 50 que determinam o posterior trabalho e a reconhecida qualidade de Dacosta.¹⁹¹

¹⁹⁰ BENTO, 2008.

¹⁹¹ KLINTOWITZ, 2008.

Escolhi as seguintes imagens:



"Roda" - 1942
Óleo sobre tela - 60,0 cm x 73,0 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand.



"Figura" - 1943
Óleo sobre tela - 55,0 cm x 46,0 cm
Coleção Edgard de Almeida



"Os Ciclistas" - 1941
Óleo sobre tela - 49,0 cm x 60,0 cm
Coleção Henrique Oswald de Andrade.



"Alexandre e o Gato" - 1949
Óleo sobre tela - 81,0 cm x 65,0 cm
Coleção Rodolpho Ortenblad Filho.



"Composição" - 1944
Óleo sobre tela - 87,0 cm x 81,0 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

(Aqui talvez eu não possa me furtar de puxar o freio de mão e estabelecer uma comparação entre a trajetória de Drummond e a de Dacosta . embora a simples reflexão a partir do contexto histórico seja muito mais esclarecedora a este respeito que qualquer tentativa de comentário. Um e outro iniciaram oficialmente seus trabalhos sob o manto do impacto causado pelas inovações vanguardistas e modernistas; e um e outro têm na década de 40 um marco, digamos, *“humanista”*, que consolida, decisivamente, a imagem pública de artista que construirão nas décadas seguintes. Há outros pontos de aproximação apontáveis na trajetória do poeta e do artista plástico. Luiz Antonio Seráfico de Assis Carvalho, em texto produzido para o Museu Virtual de Arte Brasileira, aponta para a inalienável consciência deste último de que, como já advertiu Walter Benjamin, *“Não há um único documento de cultura que não seja, também, um documento de barbárie. E a mesma barbárie que o afeta, também, afeta o processo de sua transmissão de mão em mão”*. Poderíamos estender este apontamento a Drummond. Ambos souberam, assim, que *“a experiência no convívio da cultura exige ao menos um testemunho”* e que *“o verdadeiro artista traduz consciente ou inconscientemente uma cosmovisão”*¹⁹².)

¹⁹² CARVALHO, 2008.

Dacosta 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. Todavia, não são as anotações cronológicas que mais de perto nos interessam, mas a análise de que, quatro anos após a viuvez (depois de um casamento de 37 anos com a também pintora Maria Leontina), Milton Dacosta morreu, em 1988, quando vivia a fase mais importante de sua arte, numa série que ele denominou como *Wênus e os Pássaros*. que veio a ser, justamente, a série cujos esboços ilustram *O amor natural*.

A respeito desta fase do artista, Olney Krüse propõe uma leitura ousada: a de que o século 21 (assim mesmo com algarismos arábicos) reconhecerá, em Milton, o introdutor das formas arquitetônicas de Brasília na pintura brasileira dos nossos dias¹⁹³. Afirma ele, ainda, que esta seria a fase romântica e amável do artista e relembra o contexto histórico, marcado por fatos recentes, da época (movimento hippie, Beatles, LSD e, claro, Rauschenberg e a polêmica que criou em torno de si, em 64, na Bienal de Veneza, ao propor um novo tipo de pintura, a partir da colagem de cenas dramáticas dos nossos tempos), afirmando que, a despeito do impacto dos acontecimentos de então para o mundo das artes, Milton Dacosta não coloca seus olhos e seus pincéis nessa revolução. Sua obra evolui naturalmente e são outras as suas influências¹⁹⁴.

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 ignorar¹⁹⁵.

¹⁹³ KRÜSE, 2008.

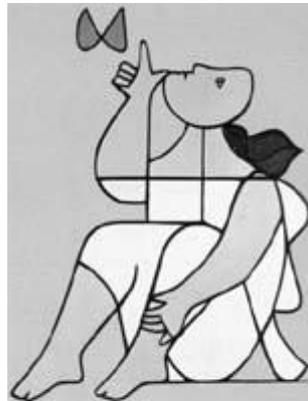
¹⁹⁴ KRÜSE, 2008.

¹⁹⁵ KRÜSE, 2008.

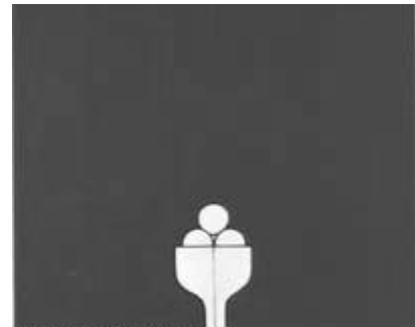
neste período as seguintes reproduções:



"Encontro II" - 1961
Óleo sobre tela - 81,0 cm x 100,0 cm
Coleção Ladi Biezus.



"Figura e Borboleta" - 1961
Óleo sobre tela
100,0 cm x 81,0 cm
Coleção Maria Isabel R. de Carvalho.



"Composição" - 1961
Óleo sobre tela - 81,0 cm x 100,0 cm
Coleção Alexandre Franco Dacosta.



"Carrossel" - 1963
Acrílica sobre tela - 73,0 cm x 92,0 cm
Coleção Antonio Luiz Droghetti Junior.



"Menina" - 1963
Óleo sobre tela - 62,0 cm x 52,0 cm
Coleção Manoel Teperman.

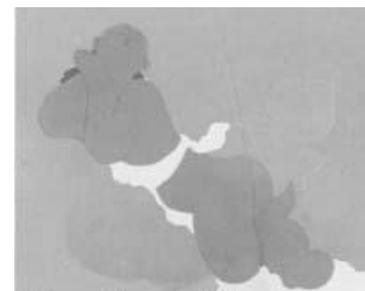
Nas duas telas de 1963, **"Carrossel"** e **"Menina"**, podemos perceber uma transição para a série de pinturas de figuras femininas com pássaros, que nos anos 70 e 80 ocupará quase a integridade da produção do artista:



"Vênus e Pássaro Amoroso" - 1979
Acrílica sobre tela - 73,0 cm x 92,0 cm
Coleção Acervo Galeria de Arte.



"Figura e Pássaro" - 1964
Óleo sobre tela - 54,0 cm x 65,0 cm
Coleção Maier Taub Rosenthal.



"Vênus e Pássaro" - 1979
Acrílica sobre tela - 65,0 cm x 81,0 cm
Coleção Mozart Amaral.

Afirma o crítico e professor de arte Paulo Victorino que nesta 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

em sua totalidade¹⁹⁶. o que talvez também se adaptações, em relação a parte do Drummond de

O amor natural.

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 (deus romano do fogo, famoso por sua feiúra e por ser coxo, tendo sido inclusive rejeitado pela própria mãe e largamente traído por sua esposa) e amante de Marte (deus romano da guerra, assim como Vulcano, filho de Juno e Júpiter).

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), deus alado, que encarna o amor e a paixão em todas as suas manifestações. 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, ainda, à elegância, à nobreza e à coragem¹⁹⁷.

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, se é que dirigem o olhar a um componente exterior a si mesmas. 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

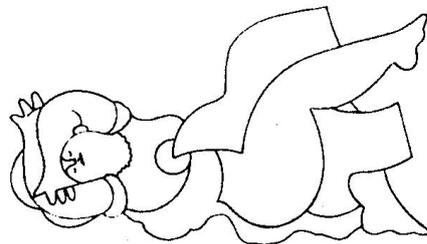
¹⁹⁶ VICTORINO, 2008.

¹⁹⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 257 a 259.

Camões na mais famosa epopéia em língua
extraiu um verso que epigrafa *O amor natural*: %

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 Efire¹⁹⁸).

A primeira das Vênus de Dacosta aparece já na folha de rosto do livro. Trata-se
de uma figura de contornos bastante leves, limpos, nítidos (o que não é uma
característica unânime das imagens do livro), mas quase 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 da mulher ali representada) ou mesmo um outro corpo
humano. A escolha de tal figura incita-nos a pensar que ela ali está para, quase
como um oráculo, nos lembrar de que subjacente à aparência formalmente
%impa+se insinua algo de enigmático.



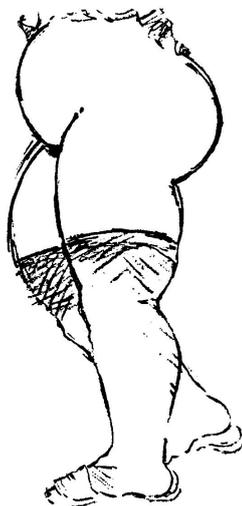
A segunda fica entre os poemas %Era manhã de setembro+e % que se passa na
cama+, e seu traçado é bastante diferente do da primeira figura. Trata-se de um
desenho mais %ujo+, ou de contornos menos nítidos; contudo, como
representação, é bastante mais explícito. Se no primeiro a figura feminina ali
representada 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

¹⁹⁸ Ver no anexo o trecho aqui referido.

tando, na insinuação de seus traços vagos, para ler o poema seguinte, que se inicia com uma advertência entre parênteses: (O que se passa na cama / é segredo de quem ama.)¹⁹⁹).



A terceira figura, que anuncia o 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

¹⁹⁹ ANDRADE, 2005, p. 25.

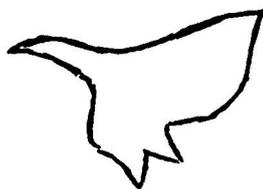
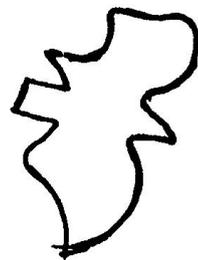
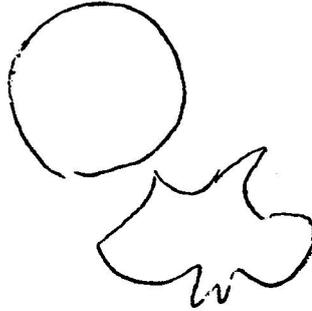
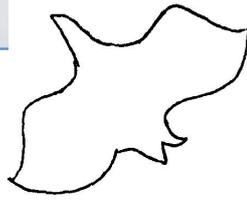
densando sua personalidade na imagem de suas
e nádegas.

Logo abaixo do poema %Em teu cresp jardim, anêmonas castanhas+ aparece a quarta figura, que me parece compor com a sexta, a décima primeira, a décima segunda, a décima terceira e a décima oitava uma série de variações em torno do ícone %pássaro+(série em que talvez também a décima quinta ilustração estivesse incluída, mas que prefiro formatar assim, a fim de que esta décima quinta ilustração, por algumas peculiaridades, seja comentada e em separado).



Nesta 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 %ênus 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 cresp jardim, anêmonas castanhas / detêm a mão ansiosa: Devagar. / Cada pétala ou sépala seja lentamente / acariciada, céu; e a vista pause, / 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 ambigüidade original do desenho de Dacosta.

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



A única dentre as cinco ilustrações acima em que aparece um outro elemento que não o próprio pássaro é a décima primeira, 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, tendo em vista o conteúdo dos versos de *Eu sofria quando ela me dizia: Eu sofria quando ela*

as calças, meu querido? / Vitória, Imperatriz,
quando anestesiado e havia palavras impublicáveis.

/ As cópulas se desenrolavam . baixinho . no escuro da mata do quarto fechado.
/ A mulher era muda no orgasmo. ~~Q~~ue tem a ver...qComo 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 ânus²⁰⁰ . pois parece remeter, também, à palavra ~~cu~~, que paira por todo
o poema.

O que os poemas a que as figuras acima 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 metalingüísticos. 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 ~~O~~ 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: ~~A~~ 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: ~~M~~as sem esquecer, / num lance
caprídeo, / de ler e tresler / a arte de Ovídio.²⁰¹; em ~~O~~ 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: ~~O~~ tu, sublime puta encanecida, / que
me negas favores dispensados / em rubros tempos, quando nossa vida / eram
vagina e falus entrançados,²⁰²; e, por fim, em ~~Para o sexo a expirar~~+, o eu lírico,

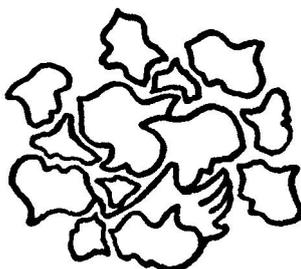
²⁰⁰ ANDRADE, 2005, p. 73.

²⁰¹ ANDRADE, 2005, p. 47.

²⁰² ANDRADE, 2005, p. 77.

nte, o faz a partir de um retorno: %Para o sexo a

Quanto à décima quinta ilustração, optei por excluí-la da série de figuras acima por algumas particularidades. 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, cont udo, não se fecha, não se concl ui.



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.²⁰³ . , 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 idéia 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 . é altamente significativo, 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

²⁰³ ANDRADE, 2005, p. 87.

o e asco, / e nunca mais, depois, nos fitamos no

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 figura, a da página de rosto do livro (em sua já comentada ambigüidade); 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 +.

Com relação à quinta, 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.



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

²⁰⁴ ANDRADE, 2005, p. 87.

que estetiza um fato passado possível (não e).

A sétima figura, com a cabeça (e o olhar, talvez) voltada ao espectador, insinua um beijo no pássaro que mantém nas mãos . e o poema que lhe 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?#²⁰⁵.



A oitava figura 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, o leitor-espectador: %Mulher andando nua pela casa / envolve a gente de tamanha paz.#²⁰⁶. 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):

²⁰⁵ ANDRADE, 2005, p. 53.

²⁰⁶ ANDRADE, 2005, p. 55.



Já a nona figura, 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) :



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.”*²⁰⁷, pois consona 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, por um lado, jazigos e de, por outro, esculturas; ou epitáfio, que pode ser *“analecemento, 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+”*²⁰⁸) e à divisão de elementos em paridade (como bunda: duas bandas; *“nos separamos+ eu e você; etc.*).

²⁰⁷ ANDRADE, 2005, p. 61.

²⁰⁸ HOUAISS, 2002.

se dizer que mantém o tipo de traçado das



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 seqüência do livro, também o fazem *Bundamel, bundalis, bundacor, bundamor* e *Coxas bundas coxas*):

SUGAR E SER SUGADO PELO AMOR

Sugar e ser sugado pelo amor
no mesmo instante boca milvalente
o corpo dois em um o gozo pleno
que não pertence a mim nem te pertence
um gozo de fusão difusa transfusão
o lambar o chupar o ser chupado
no mesmo espasmo
é tudo boca boca boca boca
sessenta e nove vezes boquilíngua.

209

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*²¹⁰) 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.

²⁰⁹ ANDRADE, 2005, p. 67.

²¹⁰ HOUAISS, 2002.

Esta figura . de todas, a que possui os traços mais
; nítidos, ladeada pela décima sexta . mais uma
vez poderíamos identificar certo isomorfismo entre a imagem e o conteúdo
poemático:



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: %Sou beijando a memória desses beijos+; ou, de outro modo, tanto
quanto as reminiscências se esgarçam, também os limites do desenho se diluem.

A décima sexta figura 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 carnis e de tudo que a
eles se refere²¹¹).

²¹¹ HOUAISS, 2002.



Última das Vênus, a décima sétima figura 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, *“caarentes+*, *“chupam picolé / (...) qual se vara chupassem+*):



Diante de tudo o que foi exposto e de outras observações que preferi não desenvolver nos limites deste trabalho, percebo em ambos os conjuntos . o de ilustrações e o de poemas . alguns traços a serem comentados por quem detiver maior conhecimento a respeito do assunto. Dentre esses traços, penso ser relevante destacar (por darem testemunho da adequação das ilustrações de Dacosta aos poemas de Drummond):

- As Vênus de Dacosta quanto os corpos descritos
ssoais, não têm marcas subjetivas, são quase
figuras genéricas, são corpos despídos de preconceitos ou propósitos
outros que não a contemplação estética: nem os poemas nem as figuras
querem seduzir ou chocar . são o que são , gozam o estar em si mesmas;
- 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, freqüentemente, 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,
normalmente decifráveis na expressividade do olhar e do sorriso,
pasteurizadas, e mesmo minimizadas.

IV

Ao adentrar, a partir daqui, à etapa de descrição dos textos que compõem o livro
resgatarei trechos de um ensaio que escrevi durante as atividades de Iniciação
Científica, já aprovado para publicação, mas ainda inédito, pelo que pode
contribuir à elucidação do objeto em pauta. 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, nas %Notas de esclarecimento+e na %Apresentação+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 esta mesma frase desencadeia a lembrança de um verso
drummondiano arqui-famoso: %Sob a pele das palavras há cifras e códigos+. O
título *O amor natural*, bem como as 5 epígrafes, feito pele, parecem ocultar-
revelar uma miríade de leituras (para si mesmo / mesmas, para o que está por
vir).

os biólogos que o tato foi o primeiro a surgir. Ao que conste, é o primeiro sistema sensorial a tornar-se funcional em todas as espécies estudadas até o momento. 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 sensorial 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 %Maginas 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 subseqüentes a *Alguma poesia*] a desenvolver, mesmo teoricamente, uma nova poética que vai se transformando, assim como vão se transformando as relações sociais/sexuais²¹². *O amor natural*, como %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.

²¹² ODA, 2008, p. 1.

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.²¹³

Descontada a vontade do crítico de proteger o amigo, se considerada a atualidade da advertência acima, mesmo 60 anos depois, de saída, somos obrigados a reconhecer que os 40 poemas em questão filiam-se a uma longa, porém, dada sua importância temática e vivencial, exígua tradição de livros cujo tema central 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 óbvias em alguns dos poemas. Mas não se atêm a ela.

No já citado artigo intitulado *O erotismo nos deixa gauche?*+, Affonso Romano de SantAnna 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 *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.²¹⁴

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

²¹³ HOUAISS, 1976, p. 69.

²¹⁴ SANTANNA, 1993, p. 82 e 83.

do erotismo e, por extensão, do amor, do corpo. Ainda assim, o livro e os poemas de Drummond que se compõem 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 erótico²¹⁵. 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 lingüístico 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* e quejandos de que o crítico se serve),

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.

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.

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-

²¹⁵ ECHEVERRÍA apud SANT'ANNA, p. 78 e 79.

ndacor, bundamor, boquilíngua, clitórída. Os
oular escolhidos ativariam, de acordo com a
tradição dos estudos morfológicos, o potencial inventivo e auto-renovador 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, %ria 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
responda²¹⁶. Daí porque é pertinente perguntar ao título e às epígrafes e ao que
mais nos aparecer pela frente o que é que podem nos r esponder .

E o sintagma nominal %o amor natural+ é, parece-me, isso: 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, todos os poemas, todas as epígrafes e, claro, o
título, ele mesmo. 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.

²¹⁶ BARTHES, 1994, p. 56.

corpo do texto a palavra *amor*, seus cognatos ou 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, dentre os previstos e mesmo dentre os imprevistos. 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*.²¹⁷

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. Louvá-lo é cantar à língua: amor é palavra, envolve a canção (poema), guia o verso. Essa perspectiva metalingüística revela-se no amor às palavras, à palavra amor, ao amor feito poema, linguagem e meta:

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.²¹⁸

OU

para travar comigo a luta extrema
que fizesse de toda a nossa vida
um chamejante, universal *poema*.²¹⁹

²¹⁷ WORKPEDIA, 2008.

²¹⁸ ANDRADE, 1993, p. 5, grifo meu.

²¹⁹ ANDRADE, 1993, p. 55. grifo meu.

Era bom alisar seu traseiro marmóreo
e nele *soletrar* meu destino completo.²²⁰

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 ambigüidades, 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 fixar²²¹, o outro. O apaixonado, com Barthes, pode dizer: *às* vezes uma idéia toma conta de mim: começo a escrutar longamente o corpo amado (...): vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro²²². 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, 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 di fusa transfusão, espasmo, céu, convul são, 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, mas sempre eternizando, na tentativa de descrever, a fascinação, pelo distanciamento²²³: manhã, nuvens, passarinho cantava, árvore, dentro da terra, morte e primavera em rama, água

²²⁰ ANDRADE, 1993, p. 58, grifo meu.

²²¹ Como diz BARTHES: *Se* o corpo que escruto sai da sua inércia, se ele começa a *fazer qualquer coisa*, meu desejo muda+(1994, p. 62).

²²² BARTHES, 1994, p. 62 e 63.

²²³ *À* 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.

, êxtase na grama, praia deserta, ondas caladas,
diverso (em %Era manhã de setembro²²⁴); %gozo
que seja profundo / elaborado na terra+, %encontrando o corpo / e por ele
navegando / atinge a paz de um horto+, %borme a onça suçuarana, / dorme a
cândida vagina+, (em %O que se passa na cama²²⁵); %ó 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
coxa²²⁶); %praia de gozo e de espanto + (em %A deus, camisa de Xanto²²⁷); %em teu
crespo jardim, anêmonas castanhas+, %Cada pétala ou sépala seja lentamente /
acariciada, céu+, %lora pubescente+ (em %em teu crespo jardim, anêmonas
castanhas²²⁸); luas gêmeas, montanhas, ondas batendo, praia infinita, %esferas
harmoniosas sobre o caos+ (em %A bunda, que engraçada²²⁹); %abão e beijost+,
%le água vestidos+, navegação, mergulho, chuva, fonte (em %Sob o chuveiro
amar²³⁰); 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 sentido²³¹. 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 altissimamente ousado, sob um tal ponto de vista, *Brejo das almas*).

²²⁴ ANDRADE, 1993, p. 8 a 11.

²²⁵ ANDRADE, 1993, p. 12 e 13.

²²⁶ ANDRADE, 1993, p. 15 a 18.

²²⁷ ANDRADE, 1993, p. 19 e 20.

²²⁸ ANDRADE, 1993, p. 21.

²²⁹ ANDRADE, 1993, p. 25 e 26.

²³⁰ ANDRADE, 1993, p. 28.

²³¹ BARTHES, 1994, p. 56.

ue 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 a iluminação nova que não denegava nem desmentia a poesia anterior, a revelar a continuidade da trajetória poética construída por Drummond.

Que tem a ver uma coisa com outra? 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 desalentado em relação à produção teórica e/ou estética 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*²³².

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 procura²³³. Essa procura pode ser que passe pelo redimensionamento dos valores herdados da tradição. Por isso mesmo, têm que ser reavaliadas criticamente duas das

²³² Consultar, a respeito, SANT'ANNA, 1993, p. 10 e 11.

²³³ BARBOSA, 1974, p. 108.

os leitores de *O amor natural*: a de que trazem
a visão machista do amor.

A primeira observação, de que os poemas de *O amor natural* rejeitam a pornografia, normalmente é formulada a partir da idéia de que o poeta %
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+²³⁴. Parece-me que mais do que %
mesmo %
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*.

A primeira dentre as epígrafes do livro, %
terre+, retirada de *Sonnets pour Hélène*, traz à tona, imediatamente, a %
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, %
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

²³⁴ SANTANNA, 1993, p. 11.

le e de gênero (no mesmo canto nono, de onde o
ral foi colhido, o marinheiro é descrito %
de férreo
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.²³⁵.

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,

Em uma época na qual a poesia é (era) freqüentemente 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.²³⁶

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

²³⁵ 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.

²³⁶ DÉCAUDIN apud AMORIM, 2003, p. 50.

a afetiva); na terceira, a análise da noite (talvez o).

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
Caricias 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.²³⁷

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*:

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.²³⁸

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

²³⁷ SALINAS apud ANDRADE, 1993, p. 17.

²³⁸ ANDRADE, 1993, p. 103.

mpo presente+, sujeita à experimentação estética
ção 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
trajetória²³⁹.

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. 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, %A 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 %A Ilíade+, 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, seriedade e humor, que se confundem
com sobriedade, cautela, possibilidade de aproximação investigativa e
serenidade, diante da vida e do fazer poético; correlação entre diversos aspectos,
formais e temáticos, que se arranjam, num %A autor com rara vocação clássica+,
como %A 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
ambigüidade e na auto-referencialidade; 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

²³⁹ Cf. a respeito o desenvolvimento que faço no anteprojeto, de 2005, intitulado %A Um biscoito fino:
O amor natural em estudo . Drummond libertino?+(inédito).

vai abrindo espaço; poesia como %superação da ro²⁴⁰; 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.+²⁴¹. O fragmento, claramente, menciona a fala 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*): %er 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.+²⁴², 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 outras²⁴³: por exemplo, os já tão citados Estienne e du Bellay são contemporâneos de Camões, cujo verso %O que deu

²⁴⁰ Ver, a esse respeito, SANTO ANNA, Afonso 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.

²⁴¹ ANDRADE, 1993, p. 5.

²⁴² ANDRADE, 1993, p. 42.

²⁴³ 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.

e epigrafando *O amor natural*, logo abaixo do *vivre sous la terre*, de Ronsard, que pertence, tanto quanto do Bellay, ao grupo *Pléiade*.

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 *altou a voz feminina*, cada artista é livre para *chutar ou não o balde* do politicamente correto. Numa sociedade falocêntrica como a nossa, em que mesmo os homens requerem uma espécie de autorização para seus discursos de cunho erótico, seria hipocrisia do *macho* não reconhecer que *ambora* 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*²⁴⁴. 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.

V

Caso os limites deste trabalho permitissem, eu desejaria realizar 6 análises, 5 delas de poemas e uma delas de um grupo de poemas. Explicito a razão para que fique mais bem explicado o motivo de eu entender *O amor natural* enquanto coroação de um projeto poético (pensante).

Parece-me que mais relevante que a questão temática, como já tenho dito, é a questão formal, ou mais especificamente, o evidenciamento de um virtuosismo formal latente, que se transmuta, contudo, em simplicidade (ou *naturalidade*), ao resgatar formas (ou fórmulas) poéticas tradicionais ou populares. Este evidenciamento se construiria, ainda, no que optei por designar como polimorfismo-revisionista, já que se dá a ver nos textos de *O amor natural* um

²⁴⁴ SANTANNA, 1993, p. 14.

trajetória precedente. Deixemos em suspenso o

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.

1. Em *Alguma poesia* (1930):

- a) *Gasamento do céu e do inferno*: visar-se-ia a analisar as referências que o poeta faz às questões religiosas e ideológicas, embasadas por aquilo que a Igreja prega e impõe, e a visão de Diabo e de diabólico que a fé engendra (*Os corpos enrolados / ficam mais enrolados ainda*). Cite-se, em específico, a terceira estrofe do poema que, fugindo, aparentemente, à temática *do céu+e do inferno*, faz uma referência às escadas em espiral, elemento típico das ilustrações relativas a épocas medievais, como se vê num comentário à tela *Filósofo meditando* (1633), de Rembrandt: *o ambiente criado é comum na Idade Média, uma grande abóbada e uma escada em caracol*²⁴⁵; a quarta, a quinta, a sexta e a sétima estrofes fazem referências explícitas às figuras do Diabo e de São Pedro (*Por uma frincha / o diabo espreita com o olho torto. (...) / São Pedro dorme / e o relógio do céu ronca mecânico*). Além disso, querer-se-ia pensar pelo menos duas referências literárias explícitas da máxima importância: o título do poema, que é também a tradução do título de uma obra de William Blake (1793) e a última estrofe, que alude às figuras de Laura (Petrarca) e Beatriz (Dante). O interesse, talvez, em estudar tais referências poderia ampliar-se, visto que Blake, no período em que viveu exclusivamente de seus talentos como ilustrador (1783-1803), chegou a produzir cem

²⁴⁵ PINACOTECA CARAS, [s. d.], p. 120.

Comédia de Dante. Possivelmente, se poderia comparativa entre este poema, %Casamento do

céu e do inferno+, e %Romaria+, do mesmo livro, em especial duas de suas estrofes: a terceira (%No alto do morro chega a procissão. / Um leproso de opa empunha o estandarte. / As coxas das romeiras brincam no vento. / Os homens cantam, cantam sem parar.+) e a sexta (%Meu Bom Jesus que tudo podeis, / humildemente te peço uma graça. / Sarai-me, Senhor, e não desta lepra, / do amor que eu tenho e que ninguém tem.+).

- b) %Cantiga de viúvo+ pode ser interessante traçar um paralelo entre este poema e %Para o sexo a expirar+, que fecha *O amor natural*. Há, inclusive, elementos de campos semânticos comuns, como %Disse adeus+, %Consolou+ (%Cantiga+) e %partir+, %Instante do meu termo+ (%Para o sexo+); %me apertou com tanto fogo+ (%Cantiga+) e %Amor, amor, amor . o braseiro radiante+ (%Para o sexo+), etc. Um outro viés possível de abordagem talvez seja o amor, fogo, como consolo da vida que se finda . como é o caso de %Para o sexo a expirar+; ou que se findou . como é o caso de %Cantiga de viúvo+.
- c) %Iniciação amorosa+, %Balada do amor através das idades+, %Cabaré mineiro+ e %Quero me casar+, que, nesta ordem, se sucedem: os poemas assim, em cadeia, parecem querer dar conta de alguns dos vários ângulos possíveis através do quais o amor pode ser analisado. %Iniciação+ trata do amor adolescente, repleto de culpa; %Balada+ faz uma leitura irônica do amor através dos tempos, ou das idades. Passei a pelos campos de batalha de Grécia e Tróia, pela Roma perseguidora de cristãos e admiradora dos duelos entre homens e leões, pelos mares de piratas mouros, pela expansão do cristianismo em plena Idade Média, pelas cortes de Versailles e pela modernidade que emana dos filmes da Paramount; %Cabaré+ traz diversos aspectos, mas, entre eles, a relativização do belo, do desejável e a insinuação de uma vivência meramente erótica do outro, despida do amor ágape; e, por fim, %Quero me casar+, rompendo com certa linhagem criada pelos poemas anteriores, denota uma visão, se não irônica, ao menos bem-humorada do casamento . e, por que não?, do amor.
2. Em *Brejo das almas* (1934):
- a) %Registro civil+ interessaria estudá-lo, principalmente, pelas referências literárias e extraliterárias explícitas: Dulce, Rosa, Leonora, Cármen,

- is, anjo, Sodoma e Ostende, além da possível %registro civil+, enquanto burocratização, e %casamento+. Outro poema que deve merecer um estudo pormenorizado, também por suas referências literárias, é %Desdobramento de Adalgisa+, que encerra *Brejo das almas*.
- b) %Boca+ este poema, de uma maneira bastante peculiar, parece, põe lado a lado um humor que, *lato sensu*, tende a sarcasmo e uma seriedade que tende a sadismo. Daí sua importância capital na obra drummondiana desta primeira época; pensá-lo deste modo confirma o que já disse Affonso Romano de Sant’Anna: %O tema do amor e do erotismo, evidentemente, não é exclusividade de *O amor natural*. (...) 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.²⁴⁶.
- c) %O amor bate na aorta+ transparece um amor . e um modo de pensá-lo . que é irreverente, bem-humorado.
- d) %O passarinho dela+ permite um contraponto interessante com %A moça mostrava a coxa+, de *O amor natural*. Em ambos os poemas, pela recusa da mulher desejada, o poeta vê-se frustrado. Há, nos dois, um jogo feminino de esconde-e-mostra, de excitação e de recusa, que pode aproximar a mulher e a moça de um e de outro poemas, ainda, às mulheres que já Ovídio (séc. I a.C.), em *Arte de amar*, descreve: %Muitas vezes ao vê-las (tantas são!) / a abundância retarda a nossa escolha. / Porque se vêm gozar o espetáculo / também gozam o espetáculo que dão.²⁴⁷.
- e) %O vôo sobre as igrejas+ interessaria, especialmente, pela referência a Antônio Francisco Lisboa e à perfeição das formas dos corpos que esculpiu, criando nexos entre a volúpia daqueles corpos e sua contemplação, coisa que, se permite a evidência dos desejos carnis mais secretos e %condenáveis+ pela Igreja, para quem o escultor trabalhou, permite certa liberação . via arte . para a visão de %nossas luxúrias todas+, nessa nossa ânsia humana %de ir para o céu / e de pecar mais na terra+.

²⁴⁶ SANT’ANNA, 1993, p. 82 e 83.

²⁴⁷ OVÍDIO, 1992, p. 27.

ontecimentos+ e %Não se mate+ a análise dos sobretudo, porque talvez marca um tempo de transição entre o tratamento irônico e compartimentado do amor e a abertura rumo a uma %aceitação+ da natureza humana, erótica, por vezes irrefletida, e mesmo pornográfica, do amor e dos corpos desejados; tal transição viria, também, sob a forma de convite: %Oh! sejamos pornográficos / (docemente pornográficos)+. A morte cede espaço ao humor, o desnudamento do corpo perpetua a vida e lhe dá razão: %Pensavam que o suicídio / fosse a última resolução. / Não compreendem, coitados, / que o melhor é ser pornográfico+.

- g) %O procurador do amor+, %Convite triste+, %Canção para ninar mulher+, %Segredo+, %Necrológio dos desiludidos do amor+ merecem destaque pelas visões singulares do amor e cercanias.
- h) %Sombra das moças em flor+ e %Oceania+ estes poemas antecipam de algum modo certa atração do poeta, presente em *O amor natural*, pelos corpos jovens em oposição aos maduros ou envelhecidos. No entanto, a diferença de concepção entre um poema e outro se dá, especialmente porque, no primeiro, as moças, genericamente . porque são moças . chamam a atenção e impõem certo constrangimento: %As moças vão casar e não é com você. / Elas casam mesmo, inútil protestar.+; no segundo, o objeto de amor ou de desejo é particularizado: %Amo burra, burramente / certa menina enfezada (...) / Ora, eu amo essa menina / que vem dentro de um romance, / áspera, nítida, úmida, / brincar no meu pensamento, / espantar esse mosquito / que pousou no meu papel+.

Devido à extensão que este texto já toma e ao tempo já exíguo para sua conclusão, ative-me . embora a contragosto . a apenas duas análises (uma de %Amor . pois que é palavra essencial+ e outra de %À meia-noite, pelo telefone+), que vêm no próximo item. Penso, porém, ser justo explicar que outras quatro, além das efetuadas, interessariam a este trabalho e por quê (já que eu mencionei no início desta seção do capítulo o desejo de realizá-las). São elas: a) uma de %Coxas bundas coxas+, %A bunda, que engraçada+, %Bundamel bundalis bundacor bundamor+, %No mármore de tua bunda + e %Era bom alisar seu traseiro marmóreo+;

c) uma de %Você meu relógio de não marcar a o sexo a expirar+

O primeiro poema do livro %Amor . pois que é palavra essencial+ me parece paradigmático da intenção drummondiana de dialogar com a tradição, na medida em que se serve de versos decassílabos e de quadras; todavia, o quê 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).

Além disso, uma análise deste poema 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).

A 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 fetichesco e indiciário, ao pôr em cena a diversidade de situações em que aparecem, todas elas, contudo, 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, aspecto formal que se diferencia dos outros para os quais chamamos a atenção nos demais 5 poemas comentados neste item.

O poema %A língua francesa+ tem uma importância capital no corpo de livro por ser aquele que mais facilmente se revela metalingüístico e mesmo intertextual.

do, me esquivo aqui de alongar as notas a seu

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 anteriormente comentados e dos outros dois que vêm nos próximos parágrafos. Os seis objetos possíveis de análise foram escolhidos por cada um deles revelar uma face estética própria; a de *À meia-noite, pelo telefone* é a face dos versos brancos e livres e da estrofação não submetida a nenhum esquema prático.

“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 rítmica referente a uma mimetização de certa 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 construído com versos alexandrinos.

Contudo, como eu já disse, ative-me a apenas duas análises, que vêm em seguida.

VI

Antes que se pretenda qualquer leitura mais minuciosa de *“Amor”* . pois que é palavra essencial, primeiro poema de *O amor natural*, convém pensar as razões

receber os textos eróticos em questão como
filosófica, metalingüística e clássica (em sentido

latu) da produção drummondiana.

Vejamos: o poeta debruça -se, tanto em *O amor natural* quanto em *Farewell*, sobre um tema: no livro em questão, o tema é o erótico. Investiga-o multiplamente, explora várias possibilidades de sentido para o corpo, para o amor, para o sexo . e mais: explora várias possibilidades formais, parte de diferentes pontos de vista. Explorar formas para sondar um conceito é, sem dúvida, um trabalho de metalinguagem; mais à frente, discutiremos a construção do poema *Amor* . pois que é palavra essencial+à luz de sua analogia com a vida. Além disso, inserir-se propositadamente . e pertinentemente . numa tradição canônica, quer da Literatura, quer da Filosofia, é querer-se clássico, é dar mostras de consciência poética / existencial²⁴⁸.

O que a análise do poema que abre *O amor natural* quer mostrar é: a tentativa de dissolução das categorias temporais no poeta libertino faz-se superação da idéia de conquista do tempo como *in*separável da sensação de perda; inscrever o corpo esteticamente, liricamente, para o póstumo é compreender que vida e morte estão ferrenhamente entrelaçadas, sim, 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 . *br*asileiro radiante / que (me) dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo+²⁴⁹ .

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,

²⁴⁸ Cf. SOARES, 2002.

²⁴⁹ ANDRADE, 1993, p. 72.

...austivamente, permanecendo apenas refletido nas
s e precárias tentativas desse dizer.²⁵⁰

Na mesma esteira ou história dos poemas de Drummond, estão, já dissemos, 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. Necessário pensá-lo: o amor, construção. 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 disponibilidade²⁵¹, 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, superior: 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:

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.²⁵²

O amor natural é isso: amor, definido e adjetivado, como desejo de que se dê a passagem do amor ao corpo (Erótica), ao amor à verdade (Filosofia) . o que não exclui a reunião dos membros, a comunhão dos corpos. Quando, nO *banquete*, se fala sobre o amor, palavra essencial, esse falar tem como objeto o amor e também o ato mesmo de falar, ou antes, de construir discursos, já que %o perfeito amante (*erótikos*) é o verdadeiro filósofo²⁵³. E se %a estilização do comportamento sexual, a estetização do desejo, manifesta-se também na escolha do seu objeto+este %deve ser o mais belo e o mais nobre²⁵⁴; e, ainda, se %Logos e Eros são inseparáveis+e se %em todos os seus tipos e níveis o amor é falante, discursante+porque há, sempre, %uma ligação subterrânea entre amor e fala²⁵⁵,

²⁵⁰ PESSANHA, 1987, p. 82 a 83.

²⁵¹ OVÍDIO, 2001, p. 8.

²⁵² PESSANHA, 1987, p. 77.

²⁵³ ROBIN apud PESSANHA, 1987, p. 86.

²⁵⁴ PESSANHA, 1987, p. 84.

²⁵⁵ PESSANHA, 1987, p. 86.

de ser mais belo e nobre . e, portanto, mais
jo 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: amor mais que palavra, então; amor-vida, 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 limpasse 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.²⁵⁶

Ecoam aqui, na última estrofe, os versos de %lutador+(%lutar com palavras / é a
luta mais vã (...)+, publicado em *José*, de 1942, cinqüenta 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 dóceis, 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:

A troca de perguntas a respeito do amor . passando do plano das
relações afetivas entre pessoas para o plano da relação afetivo-
intelectual entre sujeitos e verdade . revela a troca do eixo da
causalidade horizontal pelo da causalidade vertical: a conversão
platônica [e, parece, drummondiana] rumo ao alto, ao %mundo das idéias+
[ou, se queremos, ao %chamejante, universal poema+].²⁵⁷

Assim, seja em Drummond ou em Ovídio, o amor, arte, objeto de reflexão e de
dobra sobre si mesmo, é %um grande deus+²⁵⁸: entorpece (sendo paixão, tesão) e

²⁵⁶ ANDRADE, 1993, p. 55.

²⁵⁷ PESSANHA, 1987, p. 85.

²⁵⁸ PLATÃO, 1995, p. 153.

onde deus, um tanto quanto ambíguo . justamente
aplicação ou exploração dos sentidos, corporais e
textuais . , que tanto um quanto outro poeta resolvem cantar, reparando aquilo
que, nos diálogos do *banquete*, diagnostica-se: %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!²⁵⁹. 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 belamente²⁶⁰. 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, e por quase nada mais.
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.²⁶¹

É deste modo que

o amor platônico [e também drummondiano] é, com efeito, o amor
mitológico, mas filosoficamente revisto e corrigido. (...) Ele é menos o
que voa do que o que faz voarq Falante e alante, o amor é impulso
ascensional, do sentimento e da fala. Conduz do condicionado ao
condicionante, do corpóreo ao incorpóreo. Tende ao absoluto:
(re)conduz a alma do contingente e do efêmero ao essencial e ao
eterno.²⁶²

²⁵⁹ PLATÃO, 1995, p. 100.

²⁶⁰ PLATÃO, 1995, p. 110.

²⁶¹ ANDRADE, 1993, p. 72.

²⁶² PESSANHA, 1987, p. 86.

amar é evidenciada, ainda, na sexta estrofe de Drummond: "A luz, o coito segue". Se luz ou ilustração é sinônimo, muitas 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; sua cópula não é estéril. A luz, tal como o amor, se por um lado faz ver, por outro, cega. Parece, então, que somente nesta ambiuidade, 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 lacunas²⁶³. O tema do amor, sabemos, existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento²⁶⁴; 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. As incertezas e as omissões obnubilam qualquer categoria do amor. Se, com efeito, um só fosse o Amor, muito bem estaria; na realidade, porém, não é ele um só²⁶⁵. 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 e de todas as formas do amor e do corpo, precise ser multiplicado, erotizado. como objeto de fetiche, de obsessão. Essa obsessão ou fetichização pelo texto e

²⁶³ PESSANHA, 1987, p. 89.

²⁶⁴ PESSANHA, 1987, p. 90.

²⁶⁵ PLATÃO, 1995, p. 107.

is formas, é porque vemo-lo, texto, como
ção que se faz carne+, eternizando o ser, ou
ogando 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, eterna e etérea. 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 espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a idéia 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,

errâneo da vagina,
mais suave do que o sono:
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.²⁶⁶

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, ainda, e, quiçá, sempre. 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 idéia 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.

Se, por um lado, o objetivo platônico era, *grosso modo*, 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

²⁶⁶ ANDRADE, 1993, p. 5 a 7.

mosos . e, talvez por isso mesmo, vítimas da
dar 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, agiganta-se 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 (no caso, tratando-se de um amor heterossexual e sendo o eu-
lírico masculino, do corpo feminino), como o sugerem as imagens: %delicioso
toque do clitóris+, %em pequenino ponto desse corpo / a fonte, o fogo, o mel se
concentram+, %Má 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 idéia de gozar, a
idéia do corpo-outro, como uma abstração, aquilo que leva ao gozo, que leva ao
prazer; *oitava e nona estrofes*: a idéia, 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
%morror um no outro+; em morte %mais suave do que o sono+; *décima estrofe*:

), e, então, o que era %a pausa dos sentidos+
ses+. 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, ousadia nossa, 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 falamos de prazer, de gozo . e, talvez por isso, de palavras . , falamos também de morte, subterrâneo, suavidade, sono, pausa dos sentidos, paz, deuses, estátuas, gratidão: tudo para fixar, perpetuar, no texto, linguagem, o amor, 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, filosófico, é porque, sábio, reconhece-se, 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.²⁶⁷. E,

²⁶⁷ Sócrates: 202e-203a, apud PESSANHA, 1987, p. 96 e 97.

proximam-se: têm a função de interpretar, de

O Amor vai conduzindo à incorporeidade do belo em si, à idéia, forma ou essência de Beleza. Essa ascense erótica do sensível ao inteligível é análoga à realizada pelo método dos geometras: Eros tem função semelhante à das matemáticas. E é uma ascense 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.²⁶⁹

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.

VII

Em seu magistral ensaio intitulado *Etimologia como forma de pensamento+*, Ernst Robert Curtius sugere um painel antológico de textos literários e filosóficos canônicos que estabelecem uma relação lúdica com as questões etimológicas. Dentre os autores citados figuram nada menos que Homero, Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Virgílio, Ovídio, Jerônimo, Agostinho, Dante etc. No entanto, o grande destaque é dado a Isidoro de Sevilha, porque *em* sua compilação de todo o saber humano [na Idade Média], [Isidoro de Sevilha] escolheu o caminho da designação para a essência, dos *verba* para as *res* e, conseqüentemente, denominou sua obra *Etymologiarum libri*²⁷⁰.

Não pára por aí o romanista: esclarece que a obra *Etymologiarum libri* *deve* ser considerada como o livro fundamental de toda a Idade Média+, porque *não* só fixou a massa dos conhecimentos por oito séculos como também cunhou as

²⁶⁸ PESSANHA, 1987, p. 96 e 97.

²⁶⁹ PESSANHA: 1987, p. 97 e 98.

²⁷⁰ CURTIUS, 1996, p. 607.

levou os leitores à origem(*origo*) e à força(*vis*)

E o que poderia ser entendido como a origem e a força das coisas, senão a palavra, ou, mais precisamente, a etimologia (e, assim, as camadas de significado) de toda e qualquer palavra? De acordo com Curtius, em seu célebre livro *Isidoro* ressalta que a força da palavra ou do nome é deduzida pela interpretação e que, portanto, se nós virmos de onde vem o nome (ou seja, se pesquisarmos seu étimo) compreender-lhe-emos a força mais depressa.

Distendendo-se, o sábio medieval assegura . repetindo, talvez, idéias esboçadas no *Crátilo*, de Platão . que nem todos os nomes foram dados pelos antigos conforme a Natureza e que, portanto, alguns foram dados de maneira arbitrária. Assim, não se poderia dar a etimologia de todas as palavras . coisa que, todavia, não desmereceu e não desmerece em nada os estudos etimológicos.

De que pode servir a compilação de exemplos extraída do texto de Curtius à leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade?

Deixemos, por ora, o famoso hábito de Carlos Drummond de Andrade . passar horas e horas ao telefone . de lado. Deixemos de lado a fama de tímido; a de galanteador inveterado; e ainda outras, menos nobres. Deixemos de lado também, temporariamente, o ensaio de Curtius, *Etimologia como forma de pensamento*. Fica-nos o poema em questão: *À meia-noite, pelo telefone*, que integra o livro póstumo de poemas eróticos, dado à luz em 1992, *O amor natural*.

Como quem vasculha vestígios insondáveis . pela via da extensão oculta . na ligação alheia, leiamos:

À meia-noite, pelo telefone,
conta-me que é fulva a mata do seu púbis.
Outras notícias
do corpo não quer dar, nem de seus gostos.
Fecha-se em copas:
Se você não vem depressa até aqui

²⁷¹ CURTIUS, 1996, p. 607.

Trata-se de um poema com nove versos, divididos em duas estrofes: uma com oito versos, a outra com apenas um. Poema algum pode ser pensado desentranhado de sua forma, menos ainda este. Mas, antes de qualquer tentativa de dissecação lingüística, histórica ou estética, deixemos evidente um fato estrutural: é emblemático que o corte no poema, ou seja, o espaço entre a primeira e a segunda estrofes, sirva justamente para isolar um verso tão significativo: %Concordo, calo-me.+ . em suma, um verso de aparente rendição (que, sintomaticamente, não se sabe se é dirigido ao interlocutor de nosso sujeito lírico ou se é dirigido a nós, leitores).

Se, de fato, a encenada rendição ocorre, poderemos dizer que o poema mimetiza formalmente o conteúdo expressivo das palavras do sujeito lírico. Do mesmo modo que o eu do poema é encurralado pela questão inquisitória apresentada nos versos 5, 6 e 7 por seu interlocutor (%Se você não vem depra essa até aqui / nem eu posso correr à sua casa, / que seria de mim até o amanhecer?+), o nono verso também é encurralado pelo restante do poema, restando %Incomunicável+, como sintoma evidente da frustração (erótica) relatada.

Mas, mesmo em seu isolamento, o último verso do poema quer dar pano para manga. %Concordo, calo-me+, se não me engano, forma um período composto por duas orações coordenadas assindéticas. Cabe a nós, leitores, escolher a conjunção que melhor servir aos nossos propósitos. Tanto podemos ler que o sujeito lírico concorda, embora forçosamente, com a questão suscitada anteriormente e por isso se cala (ou seja, não há mais o que ser dito diante das evidências expostas); quanto podemos ler que o sujeito lírico se cala (ou seja, não quer ou não pode responder ao questionamento retórico proposto) e então permite que se entenda que concorda com o anteriormente expresso (ecoando, assim, o famoso e perverso ditado: %Quem cala, consente.+). Dito de outra forma:

²⁷² ANDRADE, 1993, p. 71.

to lírico concorda e *por isso* se cala, quanto
da *porque* se cala.

Há ainda outras leituras possíveis para o verso em questão:

Concordo,+ . 1) o verbo *concordar*+ pode significar *estar de acordo* ou em harmonia; *conciliar*, *congrajar*+, o que condiz com a *persona* lírica delineada no poema: um sujeito incitado, excitado sexualmente, mas rechaçado, não pode tentar outra via que não a da harmonização, a da conciliação, a do congraçamento, se visar, está claro, ao dano menor; 2) o mesmo verbo pode ainda significar *mostrar coisas iguais ou equivalentes*; *combinar*, *corresponder*+, o que permitiria ler o verso *Concordo*, *calo-me*.+ como uma assunção da equivalência de situações entre sujeito lírico e interlocutor: nem um pode correr em direção a outro, nem outro pode ir depressa em direção a um; 3) por fim, *concordar*+ pode ser *resolver por acordo*; *concertar*, *ajustar*, *pactuar*+, o que dá a ver o pacto entre as partes: se você se fecha em copas, eu, conseqüentemente, me calo. Mas ainda outra leitura se impõe: a etimológica.

A etimologia de *concordar*+ é latina: *concórdo*, *as*, *ávi*, *átum*, *áre* = *estar de acordo*, *dar-se bem com*, *viver em boa harmonia*, *concordar*q ver *cor(d)*-; f.hist. sXIV *concordar*, sXIV *cōcordar*, sXV *comcordar*+. Disto emerge uma outra possibilidade de leitura: se o sujeito lírico *concorda*+, é porque vive em harmonia ou quer viver em harmonia: *concordar* é a via da pacificação. Só se concorda porque se quer manter a paz instaurada, embora possa haver uma outra opinião, uma outra forma de encarar a questão. *Concordar* é um modo de anuir, permitir, conceder . pensando tendenciosamente, é um modo de ser também hipócrita (pois *concordar*+ deriva, como se viu, do mesmo radical *cor / cordis*, que evoluiu para *coração*+ em português: *concordar* *deveria* ser sinônimo de decisão proveniente da *parte mais íntima de um ser*+, mas, no caso, *não é*).

Por que eu disse que, no poema, *concordar* é um modo de ser hipócrita *também*+. A acepção dicionarizada de *hipócrita*+ é *aquele que demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra, que dissimula sua verdadeira personalidade e afeta, quase sempre por motivos interesseiros ou por medo de*

a, qualidades ou sentimentos que não possui; embutido aí que a condição hipócrita emerge de

um descompasso propositalmente produzido entre o real ou factual e o aparente, visando a um proveito de qualquer ordem. Se o sujeito lírico é hipócrita por dissimular a própria opinião em favor da manutenção da paz instaurada, seu interlocutor-amante não o é menos.

Resgatemos o significado de hipócrita: *que ou aquele que demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra*. Não é exatamente o que faz o interlocutor de nosso sujeito lírico? (*Conta-me que é fulva a mata do seu púbis. / Outras notícias / do corpo não quer dar, nem de seus gostos.*). Primeiro, dá para, depois, negar; incita, para em seguida fugir da raia: diz que é fulva a mata do púbis, desbastando limites, e, inesperadamente, sonega outras informações de equivalente teor. Provoca, desencadeia ou atiça o desejo do sujeito lírico, afirmando que os pêlos pubianos são de cor castanho-avermelhado ou são louros (provendo, assim, matéria à imaginação), para logo após assumir uma outra postura, radicalmente oposta.

O que nos faz pensar que o descompasso entre ambas as atitudes (desvelar e velar) tem natureza hipócrita? Não se trata, está claro, de um julgamento moral (ao menos, não intencionalmente): o fato de que o interlocutor do sujeito lírico goza com o sofrimento imposto a seu par. A negativa em prosseguir dando notícias relativas ao corpo e aos gostos é uma espécie de castigo imposto ao amante: *Se eu não posso gozar porque você não vem depressa até aqui / nem eu posso correr à sua casa, você também tem que ter seu prazer interrompido*. e, assim, e só assim, eu gozo, com o seu sofrimento, com a *concordância* (ou seja, com a equivalência) entre as nossas situações. Noutras palavras: o parceiro de nosso sujeito lírico *demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra, por motivos interesseiros ou por medo de assumir a verdadeira natureza*.

E aqui cabe mais uma digressão, relativa à hipocrisia diagnosticável nas atitudes daquele a quem tenho identificado como o interlocutor de nosso sujeito lírico: primeiro, *Fecha-se em copas*, ou seja, torna-se silencioso, calado, aborrecido, zangado, para em seguida, surpreendentemente, manifestar o raciocínio perverso

você não vem depressa até aqui / nem eu posso
mim até o amanhecer?+) e que há de permiti-lo

gozar a vingança+arquitetada.

Um sinal de pontuação deixa claro que a estratégia é percebida pelo sujeito lírico: os dois-pontos que separam %Fecha-se em copas+do golpe que vem em seguida revelam que o gozo premeditado foi antecedido pela encenação de um sofrimento, um aborrecimento²⁷³. E aqui é possível notar a vontade de projetar a responsabilidade pelo gozo advindo do que chamei %vingança+ no sujeito lírico: %ó estou fazendo isso porque você me deixou zangado+. a despeito de não ser atribuída, nem ao sujeito lírico e nem a seu interlocutor, no virtual diálogo a que temos acesso, a %culpa+ pela impossibilidade de encontro entre os amantes, àquela hora.

Outras leituras possíveis para o verso em questão emergem:

%calo-me+. 1) %calar+ pode ser, numa primeira acepção, %não falar; manter-se em silêncio+, que parece ser o significado mais vulgarmente atribuído ao verbo em questão. O sentido de manter-se em silêncio interessa ao poema, pois, diante da fala de seu interlocutor, o sujeito lírico não tem o que dizer: nada mais pode ou deve ser dito. No entanto, calar, aí, deve chamar a nossa atenção por ser um ato de vontade, uma escolha. Neste sentido, o uso do verbo calar complementa o uso do verbo concordar visando à pacificação: calar, além de significar %não falar; manter-se em silêncio+, significa ainda: %deixar de pronunciar(-se), de comunicar(-se), de expressar(-se); tornar(-se) extinto; acabar(-se), findar(-se); não divulgar, não transmitir ou não revelar informações, conhecimentos etc.; impedir a manifestação de ou não manifestar(-se); não deixar ter ou não ter voz ativa, influência, preponderância; conter(-se), reprimir(-se); impedir (alguém) de reclamar, de manifestar insatisfação, de reivindicar; oprimir, coagir+.

2) Todavia, cabe um aparte: %calar+ pode ser também %atingir ou alcançar o âmago, a essência de (algo) ou o íntimo de (alguém), produzindo impressão forte, profunda+. Calar seria, então, não um gesto de submissão, antes um golpe de

²⁷³ Uma das funções geralmente atribuídas aos dois-pontos é introduzir uma explicação ou um esclarecimento. Cf. NEVES, 2003, p. 269.

acepção para a palavra *calar*, somos forçados a leitura de *concordo* como uma atitude hipócrita, e reforça o étimo de *concordo*: *cordis*, coração. Explico melhor: concordar e calar partem do coração [con+cord-] (do âmago, da essência, do íntimo) em direção ao coração (ao âmago, à essência, ao íntimo).

3) Numa segunda acepção, *calar* é o mesmo que *baixar* para baixo, descer; baixar ou deixar baixar. Embora se trate de um arcaísmo, é, para o poema, uma acepção importante. *Calar*, então, passaria a ser o mesmo que se pôr em posição subalterna, permitir-se ser humilhado. Sob outro viés, este significado de *calar* lembra um dos significados do verbo *brochar* (que, noutros contextos, pertence ao terreno sexual): *perder o entusiasmo, o interesse; desanimar*.

4) Numa terceira acepção, o verbo *calar* pode ser lido metalingüisticamente. Significa, por exemplo, *abrir cala*, entalhe em (fruta, queijo etc.) para verificar sua qualidade; colocar (o leme) em seu lugar de funcionamento; atingir (certa profundidade), ao flutuar (a embarcação); indicar (determinada medida de) calado; flutuar ou navegar livremente, ou encontrar (a embarcação) profundidade de água suficiente para fazê-lo. Se nos lembrarmos que *O amor natural* foi um livro decantado ao longo de décadas e, mais, um livro produzido por um poeta já velho, maduro, a leitura metalingüística ganha ainda mais força: *cala* é uma *pessoa astuciosa, velhaco*. *cala-me* deixa de ser a forma reflexiva do presente do indicativo do verbo *calar* e passa a ser sinônimo de *eu vou me calando* = me tornando uma pessoa cala = astucioso, velhaco. E aqui, cabe recorrer à etimologia de *cala*: segundo o dicionário, trata-se de etimologia obscena (o que se coaduna bem à proliferação de sentidos que o poema permite).

5) Numa quarta acepção, o verbo *calar* está inserido em um contexto militar. Pode significar *tirar* (peças de artilharia) dos reparos ou *preparar* (a baioneta) para a luta, encaixando(-a) na boca da arma. Aqui é que ocorre uma reviravolta na leitura do poema. A imprevisibilidade desta acepção do verbo *calar* na construção da leitura do poema (que não tem desprezado nenhuma acepção que

uma das palavras postas em suspeição) nos

Se %a+ é tirar peças de artilharia dos reparos ou preparar a baioneta (arma branca) para a luta, o modo reflexivo, %alo-me+, deveria ser indício forte o suficiente para justificar o abandono desta acepção em favor de outras mais plausíveis. Todavia, não se trata de descobrir as intenções que conduziram a feitura do poema, mas de ventilar leituras possíveis. E, por isso, prossigo.

Pesquisando o que vem a ser uma baioneta, descobri que se trata de %arma branca pontuda que se adapta ao extremo do cano de fuzil ou espingarda, usada por soldados de infantaria em combates corpo a corpo+. Ora: os interlocutores no poema em questão não estão travando entre si um combate? %ontuda+, %uzil ou espingarda+, %orpo a corpo+, tudo não remete ao campo do erótico, no qual, parece, à primeira vista, o poema se insere? %Preparar a baioneta para a luta+ou %alar-se+não poderia, por exemplo, ser lido como um eufemismo de %masturbar-se+?

Agora, vamos reler o poema.

À meia-noite, pelo telefone,
conta-me que é fulva a mata do seu púbis.
Outras notícias
do corpo não quer dar, nem de seus gostos.
Fecha-se em copas:
%Se você não vem depressa até aqui
nem eu posso correr à sua casa,
que seria de mim até o amanhecer?+

Concordo, calo-me.²⁷⁴

Esquecendo que estes nove versos se encontram em um livro de poemas designados como eróticos, o mais forte indício que temos para uma leitura do poema como um poema de fato erótico é, parece-me, o segundo verso: %conta-me que é fulva a mata do seu púbis+. Desconsideremos as muitas acepções possíveis para o verbo contar; por enquanto não nos interessam diretamente. Tomemos o verbo contar no sentido de afirmar, dizer, narrar ou mesmo lembrar. A

²⁷⁴ ANDRADE, 1993, p. 71.

apresenta-se em ordem inversa: ao invés de %a
ito + verbo de ligação + predicativo do sujeito),
temos o predicativo do sujeito deslocado para o primeiro plano: a informação mais
importante passa a ser a de que é *fulva* (de %cor amarelada, alaranjada ou
amarelo-ouro; castanho-avermelhado, louro, ocre+), e não de outra cor qualquer, a
%mata+do %úbis+.

Mas *fulvo*, também, pode ser %de expressão ameaçadora, violenta+ (donde o
vulgarismo %ulo+). E o que é %ulvo+? *Fulva* é a mata. E o que é mata?
Geralmente, mata é sinônimo de %loresta+, ou, quando muito, de %p
quantidade de
coisas que se assemelham ou que são da mesma espécie; montão, floresta, mar+.
Mas %mata+ pode ser ainda forma abreviada vulgar de %matadura+, ou seja, %erida,
mazela; defeito moral, fato censurável ou criminoso+.

Começam a surgir algumas possíveis conexões: 1) a ferida (= matadura física ou
moral) é *fulva*: é amarelada ou alaranjada; é ameaçadora, violenta. A ferida
causada pela impossibilidade de concretização do desejo erótico havido? . uma
ferida física (pereba, machucado, etc.) não parece hipótese razoável. Mas, afinal,
de que ferida se fala?

Resgatemos a informação de que alguns dos poemas constantes em *O amor
natural começaram* a ser escritos a partir da década de 50 e de que os demais
foram, em sua maior parte, finalizados entre os fins dos anos 60 e o início dos 70
. coincidentemente, os anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil. Assim, a
seqüência %meia-noite, pelo telefone, / conta-me que é fulva a mata+ poderia
adquirir, com boa-vontade, uma conotação política. Basta que nos lembremos de
que o localizador temporal %meia-noite+ não é gratuito, de que o telefone foi
criado para as situações emergenciais (e difundido, majoritariamente, a partir da
Segunda Guerra Mundial), de que %ulva+ e %mata+ têm sentidos amplos (e
também, é claro, de que Carlos Drummond de Andrade é o autor participante de
A rosa do povo . e, também, o autor exigente e quase obscuro de *Claro enigma*).

Visando a maior clareza, vamos por partes: no dicionário, %meia-noite+ indica o
meio da noite, a hora do meio da noite, a décima segunda hora depois do meio-

o dia; simbolicamente, meia-noite é o horário em Cinderela volta a ser Gata Borralheira, etc.: é o horário do medo, do mal, do perigo, do susto. É quando tudo pode acontecer, é quando os fantasmas de nossa imaginação, nossos traumas ancestrais libertam-se das cadeias do racional, do real, do transparente, do visível para vir à tona. É quando emerge a porção assustadora da noite, com suas maldições . é quando todos os gatos, sejam de que cores forem, passam a ser pardos. Meia-noite também é o horário dos congressos furtivos, proibidos; é o palco para os sonhos, os delírios românticos.

Desta feita, %À meia-noite, pelo telefone,+ pode ser lido sob a aura de nebulosidade, de mistério ou mesmo de dualidade (o que talvez acentue sua natureza erótica . para fazer ecoar Roland Barthes): não dá para ser ao vivo, tem que ser pelo telefone (em tempos livres da paranóia das escutas desautorizadas); não dá para ser às claras, tem que ser à meia-noite: o horário em que a verdade se revela (o lobisomem assume sua forma; a Cinderela volta a ser Gata Borralheira) e que, paradoxalmente, mais oportunidades se oferecem à obnubilação da verdade, da realidade (todos os gatos são pardos) .

E por que contar que %o fulva a mata do púbis+ tem que ser %a meia-noite+ e, ainda, %pelo telefone+? Certamente, porque esta informação não é isenta: trata-se de um conteúdo explosivo ou chocante ou ameaçador ou suspeito ou secreto. Que motivos, então, fariam deste dado, caso factual, um dado a ser transmitido furtivamente? Talvez, o fato de o eu lírico e seu interlocutor não serem livres, solteiros, desimpedidos, não poderem gozar sua relação erótica ou amorosa abertamente. Outra possibilidade: o fato de o eu lírico e seu interlocutor viverem uma paixão, por exemplo, homoerótica. Uma última possibilidade: ser fulva a mata do púbis talvez fosse uma codificação ambígua, dissimulada de um conteúdo perigoso . um conteúdo político ou crítico, por exemplo, em um contexto que não favoreça a circulação deste tipo de mensagem, como é o contexto da Ditadura Militar no Brasil, durante os anos 60 e 70 (e, agora sim: em tempos em que não se pode estar livre da paranóia das escutas desautorizadas, não é seguro falar abertamente a respeito de um conteúdo proibido).

...um senão: como explicar, no verso, a presença
a mata pode-se ler como %ameaçadora ou
assustadora a chaga, o machucado+ (chaga = situação política, social em que
estamos metidos); mas por que %fulva a mata *do seu púbis*? Dentre outras
acepções, %púbis+ é %parte mais anterior do osso ilíaco; parte triangular, no baixo
abdome, que nos adultos é recoberta por pêlos; designação dos pêlos da genitália
externa+. Até aí nenhuma novidade; porém, se tentarmos uma visada etimológica,
a situação se reverte: púbis origina-se, de acordo com o dicionário, %do latim
tardio *púbis, is* (no latim clássico, *púbes, is*) = puberdade, penugem, buço, pêloq
ver *pub(i/o)*+. Como assim, %a situação se reverte+? É que consultado %pub(i/o)+,
conforme sugerido, encontramos que é um elemento de composição morfológica
antepositivo que significa %pêlo que caracteriza a puberdade; parte do corpo
coberta por esse pêlo, púbis+, e que significa, também, %a população adulta
masculina, com idade de usar armas e de tomar parte nas deliberações da
assembléia+.

Que mais é uma ditadura . como o foi a Ditadura Militar no Brasil, contexto
provável de produção do poema e m pauta . que não o privar a população de usar
as armas de que dispõe (evoquemos, sentimentalmente, o poema de Leminski:
%en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas+)
em favor da defesa de seus ideais e o privar a população de tomar parte nas
deliberações das assembléias democráticas?

Resgatando o fato de em uma de suas acepções o verbo %calar+estar inserido em
um contexto militar, diante de todos os sofismas (tramóias? truísmos?) que
construí para ler os oito primeiros versos do poema de Drummond, não é de tudo
descabida uma interpretação política do nono verso: %Concordo, calo-me+. O fato
é que não importa se houve, ou não, por parte do poeta o desejo de permitir
tantas leituras, especulações, delírios. Talvez o mais interessante seja pensar
que, de um modo ou de outro, a interdição do desejo (de gozo, de liberdade)
pairava socialmente no contexto de produção do poema. E se, sempre, todo e
qualquer poema é testemunho ou testemunha de seu tempo, mesmo que sub-
repticiamente, a vontade de fazer com que concordar e calar não sejam verbos



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ummondianos . e, já nos advertiu Curtius, nosso

PALAVRAS FINAIS

Relendo o todo de *O amor natural e o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade* sou obrigada a fazer algumas considerações. Algumas delas são observações críticas a respeito do trabalho aqui formatado. As demais, comentários de outra ordem.

Com relação ao que chamei de %Notas de esclarecimento+, 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 esta dissertação tomou me escapa em alguns pontos, na verdade em muitos 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, para que sua ausência fosse marcada. Porém, ainda assim, as %Notas+me soam excessivas, embora seu tom final seja celebratório. Por que não revisá-las 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 idéias e hipóteses se gestavam e outras tantas eram abandonadas . o que por vezes faz com que algumas partes deste trabalho pareçam discutir (ou mesmo gritar, em desacordo) umas com as outras. Outros problemas há, mas penso que são menos graves. O lucro que eu sinalizei é que, diferentemente do que muitas vezes ocorre, a ação de escavar

me obrigou a uma leitura bastante diferente da 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 expor ei mais adiante.

A segunda razão de por que não revisar as %Notas+ 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 quiser dissolver algum equívoco ou imprecisão de que posso ser acusada, penso ser mais honesto redigir um texto revisionista. Daí porque mantive as ditas %Notas+ tal como estão.

Pelos dois motivos expostos . ser este trabalho uma %obra-em-progresso+ e ser este trabalho um registro material daquilo que fui e fiz até então . é que não me senti confortável para reformular drasticamente as %Notas de esclarecimento+.

Agora, com relação à %Abertura+, penso ser necessário fazer outras ponderações. Relê-la me faz perceber que 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 idéia 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 perninhas, e que, portanto, este propósito não está satisfatoriamente cumprido, ao menos não como eu imaginara. Fosse começar de novo, faria de outr o jeito.

no que não o fizesse a partir de Bakhtin, não o mo 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.

Retomando o fato de que 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 perninhas, gosto de pensar 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 SantAnna 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 mui 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

, as melhores idéias que apresento não são 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 de 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 enriquecimento 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, bambo como é, 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, juntamente com as notas e com o capítulo 2, considerei que, apesar dos pesares, se trataria de uma perda. Na pior das hipóteses, essas três partes da dissertação, das quais menos gosto . incluída, ainda, a parte do terceiro capítulo em que me atrevo a comentar a trajetória de Milton Dacosta . , funcionam como um exercício de paciência útil ao leitor.

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

Assim, o que poderia figurar como um mal talvez
incho. 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, aínda 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 desconstróem 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 reavala 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.

expus o que penso e sinto. Apenas para não ser 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 da dissertação. 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 duas análises de poema são criticáveis em muitos aspectos, mas vou deixar a outro o papel de acusador .

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 certeza de que %A carne é triste depois da felação+:

è 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 electricidade do minuto?
Já se dilui o orgasmo na lembrança
e gosma
escorre lentamente de tua vida.²⁷⁵

²⁷⁵ ANDRADE, 1993, p. 65.

CIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. *Roteiro de leitura de A rosa do povo & Claro enigma*. São Paulo: Ática, 1993.

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

AGUILERA, Maria Verônica. *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. 1ª edição+. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, de 22 de agosto de 1987.

de. *O avesso das coisas: aforismos*. Rio de

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Arte em exposição*. Texto de apresentação de Affonso Romano de Sant'Anna. Biografia dos artistas por Walmir 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. *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: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano 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 Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

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

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Da costa, 45 anos de emoção+ Isto É*. São Paulo, 23 de setembro de 1981.

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

AYALA, Walmir. *A reinvenção do corpo+ O Dia*. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1979.

... inesgotável. Campinas, SP: Komedi, 2003.

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 Fornoni 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. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BENTO, Antonio. *Anna Letycia e Dacosta na Petite Galerie*. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 8 de maio de 1962.

BENTO, Antonio. *Exposição Milton Dacosta*. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1958.

Dacosta: 1936 . 1939+ Disponível em
[targets/galleries/targets/mvab/targets/dacosta/languages/portuguese/htm/home.html](http://www.targets/galleries/targets/mvab/targets/dacosta/languages/portuguese/htm/home.html), acessado em 26/01/2008.

BENTO, Antonio. *Milton Dacosta*. Rio de Janeiro: José Paulo Gandra Martins, 1980.

BIONDO, Sonia. %Em curvas barrocas, o segredo das altas alcovas+. *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1978.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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.bivirt.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.

Introdução a Milton Dacosta+. Disponível em [targets/galleries/targets/mvab/targets/dacosta/languages/portuguese/html/home.html](#), acessado em 26/01/2008.

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, 2003, p. 350 a 358.

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

CURTIUS, Ernst Robert. Etimologia como forma de pensamento+. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 605-611.

Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu
Fonte: Autêntica, 1998.

DACOSTA, Milton. *Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959.

DALLALBA, 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 revérbero corpóreo . já que amor é palavra essencial, dizem+. Texto inédito apresentado no VIII Erel, ocorrido de 23 a 27/03/2005, na Ufes.

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.

DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

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.

GERMANO, Manuel. *A pintura de Milton Dacosta+*. *Folha da Manhã*. São Paulo, 4 de novembro de 1956.

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.

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.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAYME, Maurício. %Dacosta: sensualidade e equilíbrio+; *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1972.

KARMAN, Ernestina. %Milton Dacosta+; *Folha da Tarde*. São Paulo, 21 de dezembro de 1977.

KLINTOWITZ, Jacob. %Milton Dacosta: 1940-1949+; Disponível em: <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/dacosta/languages/portuguese/html/home.html>, acessado em 26/01/2008.

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.

acosta: 1960 . 1969+ Disponível em:

[targets/galleries/targets/mvab/targets/dacosta/lan](#)

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

MACEDO, Érika de Sabino. *Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta*. Dissertação de mestrado. Vitória: PPGL / MEL, 2005.

MALARD, Leticia. *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, Hércio. *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 Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

verso universo em Drummond. Tradução de Marly
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.

MORAIS, Frederico de. *Mais do que o pássaro, o rastro do seu vôo+*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1979.

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

NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português: confrontando regras e usos*. São Paulo: Unesp, 2003.

ODA, Lucas. *Maginas 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.

PEDROSA, Mário. *Minte anos de pintura+*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1959.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

otta. %Platão: as várias faces do amor+. Em:
entidos da paixão. São Paulo: Companhia das
Letras, 1987, p. 77 a 103.

PINACOTECA CARAS. São Paulo: Caras, [s. d.], p. 120. (v. 15, %Rembrandt+).

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.

PONTUAL, Roberto. %Milton Dacosta+. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1978.

PONTUAL, Roberto. %O frio e o quente à flor da pele+. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1979.

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.

SAMPAIO, Alfredo. *Metamorfoses de um sujeito . o farewell drummondiano*. Dissertação de mestrado. Vitória: PPGL / MEL, 2002.

SANTANNA, 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.

de. Por que a peripécia do poeta *gauche* nos
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. Rosfácio+. Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*.
Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 105 a 129.

SCHAEFER, Sérgio. Quase tudo que é sólido desmancha em Drummond+. Em:
SCHAEFER, Sérgio e SILVEIRA, Ronie A. T. da (orgs.). *Drummond e a filosofia*.
Santa Cruz do Sul, SC: Edunisc, 2007, p. 9-36.

SECCHIN, Antonio Carlos. 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.

SOUZA, Gilda de Mello e. A retrospectiva de Milton Dacosta+. *Exercícios de
Leitura*. São Paulo, 1980.

SPINELLI, João. A síntese entre oriental e ocidental+. *Revista Gravura e
Gravadores*, ano 2, n. 6, 1988, p. 8.

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

Dacosta+ Em: AMARAL, Aracy (org.), *Museu de
sidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São
Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988, p.
258.

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 .

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São
Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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.

WORKPEDIA. *Dicionário Online da Língua Portuguesa*. Disponível em:
<http://www.workpedia.com.br/natural.html>. Acesso em 24/02/2008 .

YUNES, Eliana e BINGEMER, Maria Clara L. (orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond:
100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Loyola, 2004.

**LISTAGEM DAS OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
PUBLICADAS NO BRASIL**

LIVROS DE POESIA

- 1930 - **Alguma poesia**
- 1934 - **Brejo das almas**
- 1940 - **Sentimento do mundo**
- 1942 - **José**
- 1945 - **A rosa do povo**
- 1948 - **Novos poemas**
- 1951 - **A mesa** (incluído em **Claro enigma**)
- 1951 - **Claro enigma**
- 1952 - **Viola de bolso**
- 1954 - **Fazendeiro do ar**
- 1955 - **Soneto da buquinagem** (incluído em **Viola de bolso novamente encordoada**, reedição de **Viola de bolso** publicada em 1955)
- 1957 - **Ciclo** (incluído em **A vida passada a limpo**)
- 1959 - **A vida passada a limpo**
- 1962 - **Lição de coisas**
- 1964 - **Viola de bolso II**
- 1967 - **Versiprosa**²⁷⁶
- 1967 - **José & outros** (contendo **José**, **Novos poemas**, **Fazendeiro do ar**, **A vida passada a limpo**, **4 poemas**, **Viola de bolso II**)
- 1968 - **Boitempo & A falta que ama**
- 1968 - **Nudez**
- 1973 - **As impurezas do branco**
- 1973 - **Menino antigo** (Boitempo II)
- 1977 - **A visita** (incluído em **A paixão medida**)
- 1977 - **Discurso de primavera e algumas sombras**
- 1978 - **O marginal Clorindo Gato** (incluído em **A paixão medida**)

²⁷⁶ Livro de crônicas em verso.

- 1984 - **Corpo**
- 1985 - **Amar se aprende amando**
- 1986 - **Tempo vida poesia**
- 1988 - **Poesia errante**
- 1992 - **O amor natural**
- 1996 - **Farewell**

ANTOLOGIAS POÉTICAS

- 1956 - **50 poemas escolhidos pelo autor**
- 1962 - **Antologia poética**
- 1971 - **Seleta em prosa e verso**
- 1975 - **Amor, amores**
- 1982 - **Carmina drummondiana**
- 1987 - **Boitempo I e Boitempo II**

INFANTIS

- 1983 - **O elefante**
- 1985 - **História de dois amores**

EDIÇÕES DE POESIA REUNIDA

- 1942 - **Poesias**
- 1948 - **Poesia até agora**
- 1954 - **Fazendeiro do ar & Poesia até agora**
- 1959 - **Poemas**
- 1969 - **Reunião**
- 1983 - **Nova reunião**
- 2002 - **Poesia completa**

PROSA

- 1944 - **Confissões de Minas**
- 1945 - **O gerente**
- 1951 - **Contos de aprendiz**

- 1962 - **A bolsa & a vida**
- 1966 - **Cadeira de balanço**
- 1970 - **Caminhos de João Brandão**
- 1972 - **O poder ultrajovem e mais 79 textos em prosa e verso**
- 1974 - **De notícias & não-notícias faz-se a crônica**
- 1977 - **Os dias lindos**
- 1978 - **70 historinhas**
- 1981 - **Contos plausíveis**
- 1984 - **Boca de luar**
- 1985 - **O observador no escritório**
- 1987 - **Moça deitada na grama**
- 1988 - **O avesso das coisas**
- 1989 - **Auto-retrato e outras crônicas**

ANTOLOGIAS DIVERSAS

- 1965 - **Rio de Janeiro em prosa & verso** (em colaboração com Manuel Bandeira)
- 1966 - **Andorinha, andorinha** (seleção e coordenação de textos de Manuel Bandeira por Carlos Drummond de Andrade)
- 1967 - **Uma pedra no meio do caminho** (Biografia de um poema. Com estudo de Arnaldo Saraiva)
- 1967 - **Minas Gerais**

OBRAS EM COLABORAÇÃO

- 1962 - **Quadrante** (crônicas, com Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga)
- 1963 - **Quadrante II** (crônicas, com Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga)

crônicas, com Cecília Meireles, Genolino Amado,
de Ouro Preto, Manuel Bandeira e Rachel de

Queiroz)

- 1971 - **Elenco de cronistas modernos** (crônicas, com Clarice Lispector, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rachel de Queiroz e Rubem Braga)
- 1972 - **Don Quixote** (poemas-glosas a 21 desenhos de Cândi do Portinari)
- 1977 - **Para gostar de ler** (com Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga)
- 1979 - **O melhor da poesia brasileira I** (com João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes)
- 1981 - **O pipoqueiro da esquina** (texto de Carlos Drummond de Andrade, com ilustrações de Ziraldo)
- 1982 - **A lição do amigo** (cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário)
- 1984 - **Quatro vozes** (com Rachel de Queiroz, Cecília Meireles e Manuel Bandeira)
- 1984 - **Mata Atlântica** (poesia de Carlos Drummond de Andrade, com fotos de Luis Claudio Marigo)

TRADUÇÕES

- 1943 - **Uma gota de veneno**, de François Mauriac
- 1947 - **As ligações perigosas**, de Choderlos de Laclos
- 1954 - **Os camponeses**, de Honoré de Balzac
- 1956 - **A fugitiva**, de Marcel Proust
- 1959 - **Dona Rosita, a solteira**, de Federico García Lorca
- 1960 - **Beija-flores do Brasil**, de Th. Descourtilz
- 1962 - **O pássaro azul**, de Maurice Maeterlinck
- 1962 - **Artimanhas de Scapino**, de Molière
- 1963 - **Fome**, de Knut