

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA E LITERATURA COMPARADA

Marcelo Freitas Ferreira de Oliveira

**ARDER A SALAMANDRA EM CHAMA FRIA:
AMOR E MELANCOLIA EM DRUMMOND**

versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientação | Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo

2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

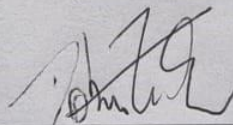
Nome do (a) aluno (a): Marcelo Freitas Ferreira de Oliveira

Data da defesa: 22/02/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Roberto Zular

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/04/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

Para Roberta e Heitor

AGRADECIMENTOS

A Iumna, que não está aqui presencialmente, mas continuará sempre nos meus melhores pensamentos sobre literatura e amizade.

A Roberto Zular, que me acolheu nos meses finais da tese, orientando de forma generosa, precisa e vibrante.

A Betina Bishof e Ivan Marques, pela arguição no exame de qualificação, dando sugestões valiosas para os rumos da pesquisa.

A Júlia Hansen, pela amizade e sagacidade em fazer pontes em momento oportuno.

A Lilian Jacoto, pela amizade e estímulo intelectual constantes.

A Heitor, meu filho, pela descoberta de uma nova vida amorosa, com tudo o que há de belo, difícil e muito alegre.

A Roberta, meu amor, primeira leitora, primeira interlocutora, por tudo que me deu, que me dá, e pelo enorme que ganhamos com estas leituras.

RESUMO

Após a publicação do livro *A rosa do povo*, em 1945, ápice da lírica social drummondiana, nota-se uma mudança formal e temática na obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Temas políticos como a Segunda Guerra Mundial e a luta de classes dão lugar, nos livros seguintes, a temas mais metafísicos, mais subjetivos, mais íntimos, como a memória, o amor, a morte. Esta tese abordará o nexos entre amor e melancolia na obra poética de Drummond, compreendida entre os livros *Novos poemas*, de 1948, e *Lição de coisas*, de 1962. Nesse recorte da obra há o aprofundamento de um comportamento melancólico do sujeito poético drummondiano, que, ao meditar sobre a natureza do sentimento amoroso, sempre em diálogo com uma tradição poética, nos convida a meditar, em cada poema, sobre a natureza complexa, corrosiva e misteriosa do amor.

Palavras chave: Carlos Drummond de Andrade, literatura brasileira moderna, amor, melancolia, morte, poesia.

ABSTRACT

After the publication of the book *A rosa do povo*, in 1945, the peak of Drummond's social lyricism, a formal and thematic change can be observed in Carlos Drummond de Andrade's poetic work. Political themes such as World War II and class struggle give way, in the following books, to more metaphysical, subjective, and intimate themes such as memory, love, and death. This thesis will address the connection between love and melancholy in Drummond's poetic work, encompassing the books *Novos poemas (New Poems)*, published in 1948, and *Lição de coisas (Lesson of Things)*, published in 1962. In this selection of his work, there is a deepening of a melancholic behavior of the drummondian poetic subject, who, while meditating on the nature of the feeling of love, always in dialogue with a poetic tradition, invites us to meditate, in each poem, on the complex, corrosive, and mysterious nature of love.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, Brazilian modern poetry, love, melancholy, death, poetry.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 – Melancolia, amor, política: um começo de leitura.....	11
Capítulo 2 – Ensaio de aproximação: “Estâncias”	31
Capítulo 3 – Música submersa.....	45
3.1. “Dissolução”.....	46
3.2. Brinde alquímico.....	59
3.3. “Entre o ser e as coisas”.....	65
3.4. “Rapto”.....	71
3.5. “Relógio do Rosário”.....	83
Capítulo 4 – Jardins do corpo.....	98
4.1. “O quarto em desordem”.....	98
4.2. “Escada”.....	105
Capítulo 5 – Ritos fúnebres.....	116
5. “Véspera”.....	116
Capítulo 6 – Inteligência do fogo.....	125
6.1. “Destruição”.....	130
6.2. “Mineração do outro”.....	133
Considerações finais.....	150
Bibliografia.....	152

NOTA EXPLICATIVA

Foram adotadas as seguintes abreviações para os livros de Carlos Drummond de Andrade:

Alguma poesia (AP)

Brejo das Almas (BA)

Sentimento do mundo (SM)

José (Jo)

A rosa do povo (RP)

Novas poemas (NP)

Claro enigma (CE)

Viola de bolso (VB)

Fazendeiro do ar (FA)

A vida passada a limpo (VPL)

Lição de coisas (LC)

Versiprosa (Ve)

Boitempo (Bo)

A falta que ama (FQA)

As impurezas do branco (IB)

Discurso de primavera e algumas sombras (DP)

A paixão medida (PM)

Corpo (Co)

Amar se aprende amando (AAA)

Poesia errante (PE)

O amor natural (AN)

Farewell (Fa)

INTRODUÇÃO

Mesmo já tendo escrito uma dissertação sobre as diferentes figurações da utopia em *A rosa do povo*, considerado o livro mais político de Drummond, nele sempre me intrigaram os poemas que fogem à temática abertamente social, como se estes, mais voltados para a subjetividade do sujeito e para os problemas do fazer poético, falassem mais intimamente da condição humana desconcertada do que os poemas embebidos de ideais utópicos, a projetar, com euforia de detalhes, sociedades e países futuros. O próprio conceito de utopia, tão em voga até 1945, passa a sofrer críticas e alterações substanciais no contexto do pós guerra, devido a um desencantamento quanto às possibilidades utópico revolucionárias anteriormente prometidas. No refluir do entusiasmo do mundo com a queda da Alemanha Nazista e com a expansão do comunismo soviético, a refletir no “próprio ser desenganado”¹ de Drummond, este se volta para uma poesia de teor mais metafísico, mais subjetivo, mais íntimo, em cujo mergulho nas questões mais profundas da condição humana, o tema do amor sempre aparece para ilustrar esse abismo. E, por falar do mais íntimo do humano, de seu estatuto de precariedade e de incertezas, talvez um arcabouço político potente da poesia drummondiana se mostre, também, na poesia amorosa.

A fortuna crítica não explora com profundidade esta perspectiva política da lírica amorosa surgida a partir de *Novos poemas* (1948). Por exemplo, em obra de referência para o entendimento do posicionamento político de Drummond no período do pós guerra, *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (2001), Vagner Camilo faz excelente estudo sobre as motivações histórico-político-sociais para a inflexão da poética de *A rosa do povo* (1945) para a de *Claro enigma* (1951). Deixa de tratar, todavia, não só do poema que versa sobre a temática amorosa em *Novos poemas*, “Estâncias”, como também de todos os poemas da seção “Notícias amorosas” de *Claro enigma*, pontuando que o amor, mesmo

¹ Cito trecho de “A máquina do mundo”.

tratando-se do tema lírico por excelência, não significaria “um *retorno compensatório* a um tema mais grato, devido às vicissitudes do empenho participante do poeta. Quanto a isso, aliás, as “Estâncias” já são suficientemente claras, dados os signos negativos, tortuosos, com que se define o sentimento ressuscitado”²². Tais “signos negativos” percebidos por Camilo indicam a maneira com que o tema do amor é tratado na poesia drummondiana: em vez de figurar vivências emotivas particulares que remetessem a qualquer biografia, o poeta especula filosoficamente sobre o sentimento amoroso, e o forte aspecto de negatividade que perpassa essa poesia acaba por traduzir o temperamento saturnino de Drummond.

Por caracterizar-se como alguém que recusa o esquecimento, o poeta melancólico mergulha não só na própria interioridade, convivendo com as tensões do desejo que atormentam o seu corpo curvo, numa meditação profunda sobre as próprias perdas e sobre a desordem interior que o sentimento amoroso lhe traz; como também sua especulação em torno do amor extrapola o próprio sujeito, debruçando-se sobre o mundo, sobre o cosmos, sobre o volume de mortos da história, a inscrever Drummond numa tradição lírica que vê no amor o sentimento mais complexo e mais pungente para expressar o desconcerto da condição humana, cuja melhor compreensão está umbilicalmente ligada à construção de uma humanidade mais empática e fraterna, e menos tendente a repetir os erros do passado.

Para tratar do nexos entre amor e melancolia na lírica de Drummond, selecionei uma antologia de poemas que, a meu ver, retratam a problemática desta tese com densidade, humor, corrosão, beleza. Convido-os, pois, a passear pelo capítulo “Ensaio de aproximação: ‘Estâncias’”, referente a *Novos poemas* (1948); seguindo para “Música submersa”, que circula entre poemas de *Claro enigma* (1951); parando depois em “Jardins do corpo”, lavrado nas terras evanescentes de *Fazendeiro do ar* (1954); se deparando com os “Ritos fúnebres”, de *Vida passada a limpo* (1959); e, ao final, meditando sobre a “Inteligência do fogo”, para adentrar nas chamas de *Lição de coisas* (1962).

²² CAMILO, 2005, p. 140.

CAPÍTULO 1 – MELANCOLIA, AMOR, POLÍTICA: UM COMEÇO DE LEITURA

No ano em que terminou a Segunda Guerra Mundial, Carlos Drummond de Andrade passou a ser, a convite de Luís Carlos Prestes, um dos cinco diretores do jornal *Tribuna Popular*, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro. Também em 1945 o poeta publicara *A rosa do povo*, livro longo, complexo, de temas variados, cujo viés utópico reflete a esperança de transformação do mundo sob os princípios de liberdade e justiça social, traduzindo a euforia da queda da Alemanha Nazista e a ascensão do regime socialista soviético.

Mas o que parecia um momento político jubiloso logo se desfaz em desencanto e frustração: Drummond desliga-se da *Tribuna* por não compactuar com o posicionamento do Partido Comunista, este contrário ao afastamento de Getúlio Vargas ocorrido em 29 de outubro de 1945. Tanto assim que, no dia 6 de novembro de 45, ou seja, alguns dias depois, Drummond registra em seu diário a deposição de Vargas pelos militares e a consequente queda da ditadura do Estado Novo, que já durava 8 anos:

Sejamos sinceros. Golpe é alguma coisa inconcebível num país de organização política democrática, em que a opinião pública, organizada em Partidos, se manifesta regularmente por meio de eleições e da vida parlamentar. Será o caso do Brasil? O Governo deposto em 29 de outubro era legítimo, resultou de voto popular? Não. Resultou também de golpe, em 10 de novembro de 1937 [...]. Golpe contra golpe, portanto. Se [o golpe] não é modelo a ser enaltecido, é pelo menos compreensível e justificável. Portanto, não vou chorar a queda de Getúlio nem aprovar a linha política do jornal de que sou um dos diretores fantasmas, e que tomou posição contra o afastamento de Vargas. Chega de temporizar. Quero o meu nome fora do cabeçalho do jornal. Fui ontem à redação e, reunidos dos companheiros de direção, entreguei-lhes [a carta de demissão].³

O desligamento repentino do jornal rende ao poeta não apenas desafetos, como também perseguição ideológica por parte do Partido Comunista Brasileiro, e o curto período

³ DRUMMOND DE ANDRADE, 1985, pp. 49-50.

de permanência no jornal já revela a complexidade do engajamento político de Drummond⁴. Não se tratava, todavia, de um abandono do cenário político nacional. Pelo contrário. Embora não se considerasse um “animal político”, capaz de sacrificar sua individualidade em proveito da ação política, como se lê em conhecido trecho de seu diário de 12 de abril de 1945⁵, Drummond trabalhou nas eleições presidenciais de 1950 pela candidatura de Cristiano Machado, figura política muito pouco conhecida nos dias de hoje⁶, tendo escrito nada menos do que quarenta discursos do candidato, que acabou ficando em terceiro lugar nas eleições vencidas por um redivivo Getúlio Vargas.

Aliado ao desencanto político, Drummond também vivia o luto da perda da mãe, falecida em 29 de dezembro de 1948. E, por estar com quase 50 anos, o poeta já se considerava no início da velhice, em plena idade da “madureza”, expressão cunhada por ele que indica a idade mais sujeita às influências de Saturno, planeta que, na tradição astrológica - mas não só, atuando com certa expressão desde o contexto cultural do medievo -, simboliza a melancolia. Nesse momento de crise pessoal e política, pode-se notar uma mudança tanto formal quanto temática na obra poética de Drummond. Temas políticos como a Segunda Guerra Mundial e a luta de classes dão lugar a temas mais filosóficos, de caráter universalizante ou metafísico, como a memória, o amor, a morte.

⁴ Se pensarmos no contexto atual brasileiro, logo após a derrota do governo de Jair Bolsonaro, que tentou viabilizar um golpe de Estado para frustrar o resultado das eleições presidenciais e retomar o poder instituindo uma autocracia militarizada, vemos como Drummond já levanta, no final da década de 40, uma questão política que ecoa até os dias de hoje: de que só numa situação de golpe um contragolpe seria aceitável, ainda que inconcebível.

⁵ “Abril, 12 - Meditação entre quatro paredes: Sou um animal político ou apenas gostaria de ser? Esses anos todos alimentando o que julgava idéias políticas socialistas e eis que se abre o ensejo para defendê-las. Estou preparado? Posso entrar na militância sem me engajar num partido? Minha suspeita é que o partido, como forma obrigatória de engajamento, anula a liberdade de movimentos, a faculdade que tem o espírito de guiar-se por si mesmo e estabelecer ressalvas à orientação partidária. Nunca pertencerei a um partido, isto eu já decidi. Resta o problema da ação política em bases individualistas, como pretende a minha natureza. Há uma contradição insolúvel entre minhas idéias ou o que suponho minhas idéias, e talvez sejam apenas utopias consoladoras, e minha inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível, em proveito de uma verdade geral, impessoal, às vezes dura, senão impiedosa. Não quero ser um energúmeno, um sectário, um apaixonado ou um frio domesticado, conduzido por palavras de ordem. Como posso convencer a outros, se não me convencer a mim mesmo? Se a inexorabilidade, a malícia, a crueldade, o oportunismo da ação política me desagradam, e eu, no fundo, quero ser um intelectual político sem experimentar as impurezas da ação política? Chega, vou dormir” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1985, p. 31). Diário escrito de 1943 a 1977, com anotações pontuais, em certas datas.

⁶ Irmão de seu amigo de juventude, o escritor Aníbal Machado.

Isto se dá, por exemplo, na retomada de aspectos clássicos da tradição poética, a começar no livro *Claro enigma* de 1951. Num momento de crise da modernidade em contexto brasileiro, que refletia uma tendência internacional de ‘desencantamento do mundo’, especialmente quanto às esperanças revolucionárias, ao mesmo tempo que ascendia, como nova potência mundial, a civilização pragmática e tecnológica norte americana, já pouco vinculada à memória e ao passado, e norteada em princípios sócio-político-econômicos neoliberais, nota-se no campo literário brasileiro – e, dentro deste, no gênero que é considerado o próprio paradigma do moderno, a lírica - a retomada de certa tendência formalista, de feição pré-moderna ou pré-modernista. Exemplos formais e estilísticos dessa retomada da tradição são o retorno das formas fixas (especialmente o soneto) e de certas modalidades poéticas (como a ode e a elegia), as quais Drummond vai utilizar com frequência a partir da obra de 51. Ainda há nesse cenário da poesia brasileira o movimento de resgate do mito, oscilante entre a sua simples reposição e a apropriação mesma da narrativa original, recriando-a no cerne da composição artística. Cabe lembrar que outros grandes nomes do alto modernismo também passaram pelo mesmo processo de resgate da tradição, tais como Murilo Mendes (em *Siciliana*, de 1959) e Jorge de Lima (em *Livro dos sonetos*, de 1949).

Se Drummond passou a considerar cada vez mais distante a possibilidade de materialização de uma utopia social sob a inspiração de princípios socialistas, tão desejada em poemas de *A rosa do povo*, isto não quer dizer que a retomada da tradição na obra drummondiana possa ser rotulada como absentéista, alienada, mesmo que se perceba, nos poemas do pós-guerra, um recuo em relação à cena contemporânea e à matéria histórico social, em proveito de temas de pendor filosófico e metafísico. Pois a poesia drummondiana não se reduz a um dualismo entre poesia social e poesia classicizante, e sua complexidade

singular se deve, segundo José Miguel Wisnik, ao “extraordinário apetite de mundos”⁷ do poeta, permitindo a presença simultânea, no poema, de diferentes dimensões do sujeito, do mundo e do universo:

Trata-se de um rompante poderoso em que o poeta toma para si o poder de questionamento pela poesia num raio que vai da dimensão mais íntima do sujeito à dimensão política e à dimensão cósmica, da família à sociedade, das ‘dentaduras duplas’ ao universo, da ‘gota de bile’ ao mal estar na civilização, do que ‘vive uma fração de segundo’ até o que ‘boia como uma esponja no caos’, gerando um ritmo ‘entre oceanos de nada’ (“Eterno”, *Fazendeiro do ar*) – sem perder de vista, a partir de sua angustiada posição de classe média, o lugar das classes sociais no conjunto problemático e opaco da sociedade como um todo. O desejo de incluir o mundo pela poesia se faz com perfeita consciência irônica da disparidade dos poderes envolvidos, já que o mundo insiste em excluir a poesia, forçando por expeli-la, e já que o poeta amarga a condição obscura, e mesmo espúria, de funcionário público a serviço do aparelho cultural ideológico de Estado em tempo de ditadura.⁸

De acordo com Wisnik, mesmo quando Drummond se apropria do mito, o faz de modo a afirmar a adesão da poesia ao existente, na medida em que reconhece os limites intransponíveis à compreensão de uma unidade de amplitude mítica ou cosmogônica. Assim, a procura por um sentido da totalidade não teria feição nostálgica, por carregar a consciência de sua impossibilidade, embora tal desencanto não reduza em nada a sede de especulação de mundos do poeta.

Além da obra de Wisnik, há diversos estudos críticos que demonstram que esse “recuo” diante do contemporâneo foi, antes de tudo, “estratégico”, uma vez que Drummond não abandonou de todo as alusões ao contexto social, fazendo-as a contrapelo (ou pela negativa)⁹. Tampouco deixou de lado o espírito de experimentação modernista, visível nas tensões textualmente exploradas dentro da forma fixa, convencionalmente metrificada e rimada; na organização semântica inovadora, responsável pelo hermetismo das imagens; ou

⁷ WISNIK, 2018, p. 178.

⁸ Idem, p. 179.

⁹ Tal movimento é analisado de maneira aprofundada no livro *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, de Vagner Camilo (2005).

ainda na ruptura com os esquemas métricos, rítmicos e rítmicos tradicionalmente previstos. Trata-se de uma retomada das formas tradicionais através da sensibilidade contemporânea do poeta, sendo um caso paradigmático o soneto “Oficina irritada”, de *Claro enigma*. Nesse poema, por exemplo, há um verso com a imagem de um “cão mijando no caos”, o que já mostra grande ironia na composição do soneto.

A temática amorosa, foco de nossa pesquisa, também ganha nova dicção no período do pós guerra. Deixa de ser predominantemente explorada pelo viés da pulsão sexual, como em quase todo *Brejo das almas* (1934) e em poemas de *A rosa do povo*, como “O caso do vestido” e “O mito”, e passa a buscar, também, um entendimento mais conceitual e filosófico acerca da natureza do amor. John Gledson, crítico importante de Drummond, diz que ele “faz parte de uma tradição já venerável de poetas cujo assunto é a natureza do amor e os efeitos sobre o poeta” (1981, p. 228). A noção de amor drummondiana se desenvolve de forma bastante coerente e orgânica ao longo da obra, e, a meu ver, o ápice de sua poesia reflexiva, em que a temática amorosa é tratada com maior tensão e profundidade, se dá em *Novos poemas* (1948), *Claro Enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *A vida passada a limpo* (1959), e *Lição de coisas* (1962). Ou seja, num período em que Drummond vai dos 46 aos 60 anos, sendo o amor, portanto, uma temática de “madureza”, isto é, uma temática melancólica.

Mas a relação do amor com a “madureza” pode ser lida em muitas outras obras drummondianas, como por exemplo no soneto “O amor e seu tempo”¹⁰, de *Impurezas do branco* (1973), cujo verso de abertura, “Amor é privilégio de maduros”, foi mote de entrevista concedida por Drummond à revista *IstoÉ*, em 1985, em que o então repórter e

¹⁰ Eis o poema “O amor e seu tempo” (IB) na íntegra: “Amor é privilégio de maduros / estendidos na mais estreita cama, / que se torna a mais larga e mais relvosa, / roçando, em cada poro, o céu do corpo. // É isto, amor: o ganho não previsto, / o prêmio subterrâneo e coruscante, / leitura de relâmpago cifrado, / que, decifrado, nada mais existe // valendo a pena e o preço do terrestre, / salvo o minuto de ouro no relógio / minúsculo, vibrando no crepúsculo. // Amor é o que se aprende no limite, / depois de se arquivar toda a ciência / herdada, ouvida. Amor começa tarde.”

agora biógrafo de Drummond, Humberto Werneck, pergunta ao poeta o que seria o amor dos jovens em comparação ao amor adulto, tendo-se em conta o referido verso.

HW – No soneto *O Amor e seu Tempo* o senhor diz que “amor é privilégio de maduros”. O que seria, então, o amor dos jovens?

CDA – Talvez seja uma liberdade de expressão dizer que “amor é privilégio de maduros”. O que eu quis dizer, e que não cabe dentro de um soneto, pois exigiria uma explanação maior, é que o amor, na maturidade do homem, atinge o seu esplendor, sua forma mais ideal, mais sublime. Porque ele já é um homem experimentado, já passou por várias experiências amorosas. Já chegou à conclusão do que é eterno, do que é permanente, do que é fluído e sutil no amor, daquilo que é efêmero, mera paixão, que esmaece com o tempo. Claro que o jovem pode amar e com uma intensidade profunda, mas acredito que ele próprio irá aprendendo, com o passar do tempo, um refinamento maior do amor.¹¹

No momento em que deu essa entrevista, Drummond tinha 82 anos e já deixara há algum tempo de produzir seus poemas amorosos mais perscrutadores e pungentes. Talvez, por isso, seu tom se mostre mais apaziguado, clivando do amor o elemento da paixão, que atravessa e dá corpo à poética amorosa que é estudada nesta tese. De todo modo, o entendimento do amor como o grande valor transcendental da vida humana já podia ser lido não apenas em poemas da década de 50, como também em uma série de entrevistas dadas à sua amiga e jornalista Lya Cavalcanti, em 1954, convertidas no livro *Tempo, vida, poesia*, publicado somente em 1986. Nele o poeta diz: “Chegando-se a certa idade, se não aumenta a capacidade de amar, ou simplesmente de simpatizar, diminui a de ter raiva ou guardar ressentimento. Tudo perde muito de valor, só restam as coisas essenciais”¹². Aqui Drummond estava prestes a publicar *Fazendeiro do ar* em 1954, aprofundando o matiz melancólico de sua poesia ligada a temas essenciais como o amor.

Para refletir sobre a inserção da poesia drummondiana na tradição poética amorosa ocidental, faço algumas breves considerações históricas. Apesar do obscurantismo

¹¹ <https://www.carlosdrummond.com.br/conteudos/visualizar/Entrevista-com-Drummond-parte-1>, acessado em 15/03/2023.

¹² DRUMMOND DE ANDRADE, 2020, p. 75.

comumente atribuído à Idade Média, houve também no medievo uma conquista que, segundo o filósofo Giorgio Agamben, na obra *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), marcou a cultura do ocidente até os dias de hoje. Trata-se da concepção do amor como processo fantasmático, formulada pela primeira vez na poesia provençal trovadoresca do século XII. Ou seja, a relação entre amor e ausência aparece no nascimento da lírica, sendo uma intimidade de “origem”, que será arrastada por todo desenrolar de sua expressão.

Há predominantemente dois Eros na Antiguidade: um, de natureza abstrata, mencionado na *Teogonia* de Hesíodo, em que é narrada a formação do mundo e do universo, com a criação de uma cosmogonia: dos deuses primordiais, primeiro nasce Caos; depois, nascem Terra, Tártaro e Eros, este “o mais belo entre os Deuses imortais”¹³. Ali Eros não aparece como um personagem, e sim como uma entidade, cuja função é conciliar o caos inicial, plasmando o universo. É uma força fundamental na formação do mundo, um campo unificador dos diferentes elementos. O entendimento de um Eros abstrato, de um deus sem rosto, anônimo, vem depois a influenciar os filósofos da Antiguidade, especialmente Platão, que se torna uma espécie de fundador da noção de amor no Ocidente. Já o outro Eros ganha contornos de personagem, sendo representado como um deus jovem, belíssimo, cujas flechas cruéis não respeitam ninguém. Uma de suas primeiras aparições na Antiguidade greco-romana ocorre no conto “Eros e Psiquê”, do livro *Metamorfoses (O asno de ouro)* de Apuleio.

Nos livros *Fedro* e *Banquete*, por exemplo, Platão efetua a contraposição entre o amor celeste, ligado à alma, e o amor vulgar, vinculado ao corpo. Concebe o amor contemplativo como uma experiência espiritual elevada, desvinculada do corpo e propiciada pela Vênus Celeste, a Vênus Urânia; nesse amor espiritual é buscada a ascese e a dissolução do eu no plano ilimitado do sagrado. Já o amor concupiscente está ligado à Vênus Pandemia,

¹³ HESÍODO, *Teogonia*, 2012, p. 109.

de natureza terrestre e vulgar, cuja consumação se dá no gozo físico. Já no estoicismo, as paixões (inclusive a amorosa) adquirem um sentido pejorativo, por destruírem a serenidade racional do sábio. O cristianismo, por sua vez, ao interpretar o platonismo e o texto hebraico, cria uma moral que condena o sexo e o corpo, pregando ao mesmo tempo uma vida terrena de obediência, de sofrimento e de amor ardente a Deus, a fim de que os sofrimentos carnis sejam enfim redimidos num plano transcendente. Influenciados pela teurgia neoplatônica, que mesclava o platonismo à cultura egípcia e a culturas orientais, os poetas trovadores superam essa oposição, ao conceber o amor como um processo fantasmático. Ligando o eros espiritual ao eros corpóreo, o fantasma é a essência que sobra do enlace amoroso. Ele ecoa vozes distantes, reflete imagens retidas na imaginação e, por também ser composto de desejo, abala as entranhas do corpo. O poema que captura o fantasma se torna uma espécie de arco entre o desejo e o objeto desejado ausente. Faz-se a morada, a estância, o lugar de fruição da experiência amorosa, na medida em que traduz as imagens fantasmáticas em seu corpo ambíguo de palavras, revivendo (agora na linguagem) a complexidade dessa experiência.

Segundo Agamben, a investigação do vínculo entre amor e melancolia, baseada originalmente numa tradição médica medieval, possibilitou a compreensão da herança da lírica trovadoresca para a cultura ocidental. De forma resumida, podemos dizer que o poeta melancólico é aquele que não se contenta com a contemplação meditativa do sentimento amoroso, que é algo inapreensível. Transtornado pelo desejo de abraçar e de compreender o amor, o poeta busca trazê-lo para o corpo da linguagem, para essa segunda aquisição da experiência amorosa. Por meio da imaginação o poeta melancólico tenta captar os fantasmas que atravessam o amor: “Nessa perspectiva, a melancolia surge essencialmente como processo erótico envolvido em um comércio ambíguo com os fantasmas”¹⁴. Nas proposições

¹⁴ AGAMBEN, 2012, p. 52.

metafísicas, o desejo circula pelo corpo. E insatisfeito com a oferta metafísica, o sujeito poético reclama que o desejo, essa “falta que ama”, se condense na matéria verbal do poema.

O poema “A falta que ama”, cujo título traz uma das definições mais emblemáticas do motor desejante que alimenta a lírica amorosa drummondiana, foi publicado na coletânea de mesmo nome, em 1968, junto com o livro de memórias *Boitempo*.

A FALTA QUE AMA

Entre areia, sol e grama
o que se esquia se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

Está coberto de terra,
forrado de esquecimento.
Onde a vista mais se aferra,
a dália é toda cimento.

A transparência da hora
corrói ângulos obscuros:
cantiga que não implora
nem ri, patinando muros.

Já nem se escuta a poeira
que o gesto espalha no chão.
A vida conta-se, inteira,
em letras de conclusão.

Por que é que revoa à toa
o pensamento, na luz?
E por que nunca se escoa
o tempo, chaga sem pus?

O inseto petrificado
na concha ardente do dia
une o tédio do passado
a uma futura energia.

No solo vira semente?
Vai tudo recomeçar?
É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar?

O poema faz referência às cantigas populares, formadas por quadras em redondilha maior, com rimas intercaladas, que aderem mais facilmente à memória. No formato lúdico

das quadrinhas, o eu lírico retoma com ironia questões difíceis que, como ritornelo, atravessam sua obra, por não lhe saírem da cabeça: quais os limites do pensamento (e do poético) face ao sentido misterioso do amor e da morte, e como a consciência de tais limites pode transformar-se em potência de vida e liberdade? Como o contato com o passado, e com suas matérias fossilizadas (“inseto petrificado”), permite a criação do novo? É a falta (o desejo) ou o resgate do perdido que movimenta o gesto de amar?

A seleção dos poemas a serem analisados nesta tese se concentra naqueles cuja abordagem do problema amoroso esteja perpassada pelo denso teor reflexivo proveniente de um temperamento melancólico, especialmente dos livros publicados entre 1948 e 1962. Passamos a listar alguns dos estudos críticos relevantes a nossa pesquisa.

Na obra *Drummond: o gauche no tempo*, publicada em 1972, Affonso Romano de Sant’Anna nota um conflito entre ‘luz’ e ‘trevas’ a atravessar a lírica amorosa drummondiana. Nesse confronto o amor seria uma espécie de movimento para a luz, de resistência ao processo de destruição promovido pela história:

o desenvolvimento do tema amoroso nessa poesia sintoniza-se com o conflito metafísico entre o transitório e o definitivo. Ao amor, sinônimo de vida, sempre se está cobrando continuidade, quando não se lhe exige a própria eternidade. Contudo, sendo componente do conjunto de precariedades que é o homem, o amor que seria luz (instantes) se limita na treva do tempo.¹⁵

De acordo com Sant’Anna, a percepção de que, diante do tempo e da inexorabilidade da morte, o amor está fadado ao fracasso, perdendo o sujeito a esperança de transcendência num plano ideal, traria ao mesmo tempo um aprendizado: a aceitação da precariedade e da infinitude do sentimento amoroso, e com isso seria alcançada uma espécie de “equilíbrio entre negação e afirmação”¹⁶. Mas será possível encontrar uma noção de equilíbrio pacificador na poesia amorosa drummondiana, em cujos poemas prevalece o estado

¹⁵ SANT’ANNA, 1992, p. 175.

¹⁶ SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 178.

angustioso do eu, reconhecendo sempre o rastro corrosivo que amor lhe deixa? O que vemos é um imenso trabalho do poeta de compreensão das forças contraditórias do afeto, e também uma certa resignação estoica perante a “noite cega”, sendo essa uma consciência do próprio limite de conhecer, de especular, de trazer à escrita o que permanece inacessível.

Mirella Vieira Lima fez um estudo abrangente acerca da poesia amorosa de Drummond, intitulado *Confidência Mineira (o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade)* (1995). Sua leitura acompanha o percurso do “amante *gauche*” desde *Alguma poesia* (1930) até *Amor natural* (1992), e, a partir da percepção de imagens recorrentes de ascensão e queda, apresenta o argumento de que em toda a poesia amorosa drummondiana, haveria a simultaneidade entre dois polos de atração, a saber, o da existência, relacionado ao tempo histórico e à terra, e o do mito, atemporal e elevado, ao qual o poeta se refere de forma nostálgica. Em suas palavras: “No que tange especificamente ao amor, o contato entre mito e experiência trará, ao longo da poesia escrita nos anos cinquenta, uma tensão entre dois impulsos: o que se dirige à eternidade, rumo à consagração do encontro amoroso e à mitificação do amante; e o que se volta para a constatação das perdas ocorridas no tempo e próprias de alguém que está ligado à existência e à história”¹⁷. Segundo Vieira Lima, esse jogo de forças antagônicas faz com que no próprio desejo ascensional haja sempre o reconhecimento da impossibilidade de transcendência por meio da experiência amorosa, dada a visão materialista de mundo do poeta, a qual lhe fundamenta o discurso de inerência ao contingente histórico. No nosso entendimento, falta a essa leitura a dimensão fantasmática do amor, a qual possibilita a compreensão do esforço da lírica amorosa drummondiana de inscrição da ausência no corpo do poema, seguindo uma tradição poética melancólica.

¹⁷ VIEIRA LIMA, 1995, p 104.

Outro estudo interessante sobre a lírica amorosa de Drummond é o de Mariana Quadros Pinheiro, sob o título *Carlos Drummond de Andrade: nenhum canto radioso?*, tese de doutorado apresentada à área de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014. Tendo como objeto a análise dos poemas eróticos de *O amor natural* (1992), e aludindo com frequência à obra de Vieira Lima, a tese acaba por abordar inúmeros aspectos da poesia amorosa de Drummond.

Ambas as autoras compartilham a leitura de que há nessa poesia um esvaziamento da ilusão de transcendência, reafirmando-se o primado do corpóreo e da história face a quaisquer atitudes de recusa do corpo e de elevação do amor a um plano ideal, atitudes essas provenientes de uma leitura cristã do platonismo. Para Pinheiro, teria havido nos poemas eróticos a conquista de um ‘isolamento dos amantes’ no espaço do quarto em relação aos dramas da existência diária: “Dessa forma, a coletânea póstuma parece elidir a característica fundamental da lírica amorosa drummondiana segundo Vieira Lima: a conflituosa dualidade entre a nostalgia de um mundo ideal e a adesão às angustiantes condições mundanas”¹⁸.

Na mesma linha de Mirella Vieira Lima, Quadros Pinheiro entende que grande parte do lirismo amoroso drummondiano se assenta na tentativa de transcendência da negatividade histórica por meio da experiência amorosa. Mas devido aos obstáculos materiais e subjetivos à permanência dos amantes no plano do ideal, o movimento de ascensão acabaria sempre por revelar o vazio do sonho de reintegração dos corpos numa unidade metafísica, de modo que, somente no livro póstumo, *O amor natural*, Drummond teria passado a aceitar os limites da matéria, através da ‘mitificação’ do corpo durante o enlace erótico:

O predomínio do físico sobre o espiritual pode ser uma importante chave para a compreensão do problema. A elisão do sentimento, em quase todos os textos, deixa entrever um significativo deslocamento nas forças que moviam o lirismo drummondiano. Em grande parte da obra publicada em vida, o amor fora um dos

¹⁸ PINHEIRO, Mariana Quadros. *Carlos Drummond de Andrade: nenhum canto radioso?* Tese de doutorado apresentada à área de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014, p. 86.

instrumentos com que o eu gauche buscara transcender a realidade material e histórica. Essa tentativa, porém, era obstada pelas contradições do afeto, pelas descontinuidades entre os amantes, pela finitude do corpo e pelas condições sociais. A poesia amorosa tornava-se, então, predominantemente o registro dilacerado do fracassado projeto de recriar a unidade, perdida, e o transcendente, esvaziado. [...] Ao contrário, embora ciente de que o ideal está corroído pela consciência crítica moderna, ele idealiza o corpo, figurado como se fora a transcendência possível – paraíso em vida.”¹⁹

Se em algum momento da poesia drummondiana – e mesmo nos poemas eróticos de *O amor natural*, que falam muito menos de sentimento amoroso do que de enlace sexual -- o amor foi entendido como meio de alcançar a reconciliação num plano abstrato, sabe-se que os afetos, para Drummond, falam muito de dilaceramento, de “sede infinita”, da inquietação do espírito e da ligação do sujeito com a natureza, e que o corpo é parte dessa inquietação melancólica angustiante. Para o sujeito poético melancólico a unidade não é o bastante, e a consciência da impossibilidade de recriação da “unidade perdida” não representa um “fracasso”. Pelo contrário, a perda é uma espécie de ganho, uma vez que sublinha que a “ausência”, ou seja, “a falta que ama”, alimenta a lírica amorosa. Ao dizer que o paraíso é o corpo, não se inaugura a ideia de uma “transcendência possível”, limitada até o momento do gozo; reafirma-se, antes, a precariedade da noção de transcendência, mesmo porque a melancolia drummondiana sucede sempre ao orgasmo.²⁰

Segundo Quadros Pinheiro, a escrita erótica inicia-se a partir da década de 40, prosseguindo até os anos 70, e pode ter proporcionado “momentos de pausa no sufocante canto sombrio em que Carlos Drummond de Andrade registrava a negatividade da experiência moderna”²¹. Assim, é possível pensar nos poemas eróticos inclusive como um sinal de cansaço do sujeito melancólico em sua pesquisa acerca do vazio, de sua busca de uma imagem inaugural - assumindo, na maior parte desses poemas eróticos, um tom

¹⁹ PINHEIRO. *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Inúmeros poemas de *O amor natural* tratam do sentimento melancólico que toma o sujeito após o coito, como, por exemplo, “A carne é triste depois da felação” e “A bela ninfeia foi assim tão bela”.

²¹ PINHEIRO. *op. cit.*, p. 82.

parodial ou jocoso, mas deixando entrever, em muitos de seus versos, laivos do chumbo saturnino.

No ensaio “Leitura de ‘Campo de Flores’”, João Luiz Lafetá analisa o poema de *Claro Enigma*, valendo-se da construção teórica de Wolfgang Kayser acerca das atitudes e formas do lírico. A pergunta inicial do crítico consiste em saber qual a atitude assumida pelo poeta em “Campo de Flores”: se a de “enunciação lírica”, em que o eu mantém um certo distanciamento face ao referencial objetivo, e cujo caráter acaba por remeter à épica; se a de “apóstrofe lírica”, quando as esferas anímica e objetiva atuam entre si, preservando um caráter dramático; ou se a da “linguagem da canção”, em que o objetivo é completamente interiorizado na voz do poeta. Lafetá começa com uma rigorosa análise formal do poema, para então refletir sobre o problema que entende como central, a experiência do amor no *tempo de madureza*.

O coágulo está aí como a pedra no meio do caminho. Ou como o grão de angústia que o amor nos oferece na sua mão esquerda. O grão de angústia que é o responsável pela tensão interna do poema, pelo jogo de paradoxos e de antinomias que se instala no seio das imagens e, por que não?, no seio da própria sintaxe, atendida por todos os lados exatamente na tentativa de captar a multiplicidade de significados deste amor que porta um grão de angústia e se instala no tempo de madureza. Porque a tensão nasce do conflito entre o amor/juventude e a situação do poeta, posto num tempo de madureza.²²

Lafetá entende que o coágulo de angústia impede que o sentimento amoroso seja de todo interiorizado pelo sujeito, que, por se manter atento e crítico às contradições do amor, não consegue alcançar o formato da canção: “a ironia (ou corrosão...) torna-se elemento estruturante do poema e torna fácil compreender o porquê do tom da canção jamais ser alcançado. A postura irônica é essencialmente objetiva, impede que a interiorização do

²² LAFETÁ, 2004, p. 48. O trecho de Lafetá acima transcrito se refere a estes versos de “Campo de flores”: “De tantos [amores] que já tive ou tiveram em mim / o sumo se espremeu para fazer vinho / ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.”

sentimento seja plenamente realizada”²³. Para Lafetá, o acontecimento de um amor no *tempo de madureza* seria uma contradição temporal, e por isso o poeta teria se arrastado para fora do tempo – “Para fora do tempo arrasto meus despojos / e estou vivo na luz que baixa e me confunde” –, tentando mitigar sua existência angustiosa e seus conflitos temporais. Mas por notar o paradoxo consistente no ato de, a um só tempo, aniquilar a existência e permanecer vivo, o crítico chega a uma conclusão interessante, ao questionar se o próprio poema não seria uma forma precária de posse e de superação desse paradoxo insolúvel.

Parece-nos produtivo acrescentar à análise de Lafetá uma leitura possível de “Campo de flores” a ser feita sob a luz da teoria do fantasma que aqui desenvolveremos. Segundo esta teoria, o poema, por exprimir textualmente a imagem fantasmática que enreda o desejo e o objeto desejado, faz de si mesmo o lugar por excelência da experiência amorosa. E o sujeito melancólico não parece ter a intenção de superar as contradições do ato de amar, mesmo porque ele arrasta para fora do tempo os “despojos”, as sobras de si; quer antes habitar o terreno coagulado de desejos em tensão, e, por isso mesmo, potentes geradores de angústia.

De acordo com Lafetá, haveria em “Campo de flores” um percurso em busca da plenitude do amor e do tom da canção, mas que “derrapa logo adiante [... devido a] uma oposição radical que vive no seio do próprio amor”²⁴, captado pelo “princípio-corrosão” drummondiano²⁵. Mas se entendermos que o sujeito tem como fim o próprio poema, no seu

²³ LAFETÁ, *op. cit.*, p. 53.

²⁴ LAFETÁ, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁵ A imagem do título do poema já é em si dupla: sugere simultaneamente o primaveril e o fúnebre, pois um cemitério pode ser também um ‘campo de flores’. O corpo, portanto, é isso – campo, campã; é por princípio corrosão e pode ser, enquanto obra, corrosivo. Aliás, foi Luiz Costa Lima quem cunhou na obra *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*, de 1995, a feliz expressão “princípio-corrosão” que, a seu ver, seria o princípio fundamental da poesia drummondiana. De todo modo, sua leitura da poesia amorosa de Drummond, e em especial de “Campo de flores”, nos parece um tanto equivocada, até mesmo porque trata o amor na ‘madureza’ como uma “tempestade bonançosa do fortuito sentimento”, como se este sentimento se opusesse ao próprio “princípio-corrosão” dessa poesia: “Antes, portanto, que a corrosão aumente suas águas com a sombra que já se projeta, amor determina rumo contrário. Aquele em que, do irreduzível presente, sacudido pela tempestade bonançosa do fortuito sentimento, volta-se ao passado, não por via da memória, como nos retratos de família, mas por via de invenção a mais pura, que reconstrói o que nunca esteve construído e passa agora a estar”

arfar de gozo e procrastinação, de afirmação e recusa, cuja realidade é a palavra poética a exprimir o espectro amoroso, questionaremos a interpretação de Lafetá no sentido de que haveria, na oposição atuante entre corpo e subjetividade, uma tentativa do sujeito de supressão da existência para alcançar a esfera metafísica. A própria existência e o próprio corpo são atravessados de estâncias insondáveis, superando a ideia de oposição radical entre ‘terra’ e ‘céu’, já que o poeta entende existir um ‘arco’ poético que lhes faz ligação.

Num dos ensaios do livro *Coração partido* (2002), Davi Arrigucci Jr. analisa o poema “Mineração do outro”, de *Lição de coisas*, o qual também será objeto de análise neste estudo. O crítico parte do entendimento de que o gesto de amar se traduz no empenho de mineração, à semelhança de “Áporo”, mas se diferenciando deste pela qualidade do discurso reflexivo. Se no poema de *A rosa do povo* há uma narrativa exemplar a ser tida como objeto de meditação, no de 62 prevalece o esforço de decifração do amor pela própria escrita analítica, que não apenas emula o ato de conhecimento do corpo alheio, na tentativa de superação do abismo entre os corpos, como também sugere as dificuldades do ato de escrever.

Esse duro esforço de expressão pela linguagem, à da integração da discórdia, feita da luta de opostos que a mente lúcida e realisticamente reconhece como tais, em constante conflito – essa teia de problemas que é o amor, esforço supremo de união de contrários –, se cerra, pois, em enigma no cerne do lirismo meditativo de Drummond.²⁶

Segundo Arrigucci Jr., ao fechar o poema com uma imagem hermética – “arder a salamandra em chama fria” -, o eu lírico, mesmo curvando-se à insolubilidade do enigma, teria encontrado no interior de si - como em “Áporo” - uma saída poética por meio da imaginação, mostrando que a pesquisa da sempre encoberta verdade do outro é também um

(1995, p. 184). Depois, Lima ainda faz a distinção confusa entre amor e mistério, e diz que este não existe por si mesmo, sendo apenas sentido pelo poeta na medida em que é fruto de uma construção poética.

²⁶ ARRIGUCCI Jr., 2002, p. 142.

meio de conhecer a si mesmo. A reflexão de Arrigucci Jr. se inscreve numa tradição que concebe a experiência amorosa como forma de conhecimento, e citamos como exemplo a afirmação de Denis de Rougemont, para quem “a dor, especialmente a dor amorosa, é um meio privilegiado de conhecimento”.²⁷

Além de modo de conhecimento, acrescentamos que o lirismo meditativo de Drummond reflete uma melancolia constitutiva do sujeito. Em sua meditação sobre a natureza complexa e paradoxal do sentimento amoroso, o poeta tenta capturar em palavras o que é inapreensível, tornando-se cada vez mais hesitante e sem respostas. Com isso Drummond dá continuidade a um projeto poético de fragilização do eu, desconstruindo a figura de um homem branco, privilegiado, filho de fazendeiros, o que também acaba por acentuar o caráter político de sua obra.

Sob o clima autoritário dos AI-2 e 3 baixados por Castelo Branco, os quais haviam determinado a extinção dos partidos políticos até então existentes, bem como a criação de dois únicos partidos, a saber, a Aliança Renovadora Nacional (Arena), que reunia a base governista, e o Movimento Democrático Brasileiro, formado pela oposição, Drummond publica uma crônica, no *Correio da manhã* de 14 de outubro de 1966, celebrando o lançamento de “A banda” de Chico Buarque. Nela o poeta se diz partidário tão somente da “banda”, que simboliza o desejo “de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão”²⁸. Ao falar dessa mensagem generosa e solidária presente na canção, o cronista acaba falando de uma ética-poética afim à poética socializante de *A rosa do povo*:

Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las e distribuí-las, começando por querer que floresçam. E não se limitam ao jardimzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular, abrange terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o

²⁷ ROUGEMONT, 1988, p. 42.

²⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, p. 169.

velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos que viram a banda passar e por uns minutos se sentiram melhores.²⁹

Quando escreve sobre a obra de outro artista, Drummond costuma imprimir uma marca muito pessoal, revelando uma autocrítica de suas próprias convicções e composições artísticas. Esse trecho da crônica nos ajuda a ler como a atuação política também se desprende de sua poesia amorosa. Embora sem alusões diretas ao contexto histórico, a oferta “das coisas de amor” destina-se a cada indivíduo que faça a escolha de receber tais ‘finezas’, para cultivá-las, distribuí-las e fazê-las florescer. E essa escolha, que envolve a transformação da consciência, não se restringe aos cuidados de um “jardinzinho particular de afetos”, mas se estende a um jardim coletivo - de um país que, chafurdado na ditadura militar, ainda tem a opção de se revitalizar através de uma ética amorosa.

Pensando na transição entre as poéticas de *A rosa do povo* e de *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*, trago o ensaio “Melancolia e Política”, de Olgária Matos, em que são retomados alguns temas e problemáticas da Escola de Frankfurt, sublinhando que, a partir de 1944 até a década de 70, a escola percebe um declínio da ideia de revolução social, ao mesmo tempo que resgata um termo cunhado por Walter Benjamin em 1922, a saber, “melancolia de esquerda”, que associa duas tradições opostas. ‘Melancolia’, na década de 20, se ligava à aristocracia decadente, cuja visão nostálgica de mundo podia remeter inclusive à noção de tédio burguês. Já a ‘esquerda’, nesse mesmo período, era tida como ativista e revolucionária. Ao atualizar o termo “melancolia de esquerda”, associou-se a noção freudiana do melancólico - sujeito que permanece preso ao passado devido à sua dificuldade de esquecer - à noção de uma esquerda triunfal progressista, que esquece com facilidade. Segundo Matos, “a tradição e a memória fornecem os elementos por meio dos quais lembramos o passado, para poder realizar as esperanças nele soterradas e para impedir

²⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, p. 169.

que o pior se repita. Assim, essa melancolia passa a ter uma função crítica para a esquerda”³⁰.

Na esteira desse olhar voltado ao passado, pode-se ainda dizer que os frankfurtianos recusam o conceito tradicional de utopia, que pressupõe a projeção de um futuro completamente mapeado e regrado, na medida em que essa “utopia positiva” se mostraria autoritária, retirando do indivíduo a liberdade de escolha. Esses autores elaboram uma noção de “utopia negativa”, que, ao realizar a crítica às utopias projetistas, desenvolvem um pensamento utópico vinculado à arte e à teoria da arte³¹. É uma utopia que, segundo Matos, “não transforma o mundo, mas sim a consciência dos que são capazes de transformá-lo”³². Nesse sentido, há no poema “Contemplação no banco”, de *Claro enigma*, a ideia da construção imaginária de um homem futuro que “ama, contra a amargura da política”.

Somando-se à ideia de distribuição de “coisas de amor” enquanto meio de transformação da consciência, como lemos na crônica “A banda”, há também um mergulho na exploração da linguagem analógica do mito na poética amorosa drummondiana. Para ilustrar tal movimento, citamos Werner Jaeger, que fala do modo como um poeta se apropria das narrativas mitológicas, delas extraindo novas formas de vida:

O mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua idéia. Mas a idéia nova é transportada pelo veículo seguro do mito.³³

³⁰ MATOS, 1998, p. 67.

³¹ Na obra *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, Russel Jacoby discorre sobre a crítica do pensamento utópico negativo ou iconoclasta à tradição utópica projetista: “esses planos [projetistas] freqüentemente revelam mais uma vontade de dominação do que de liberdade, eles prescrevem o modo como homens e mulheres deveriam agir, viver e falar livremente, como se eles não fossem capazes de descobrir isso por si mesmos” (JACOBY, 2007, p. 16).

³² MATOS, 1998, p. 69.

³³ JAEGER, 2003, p. 96.

Como vemos, essa linguagem arcaica é um manancial de dramas humanos universais, e traz uma noção de ciclicidade do tempo, em que o cantar poético, valendo-se da memória, faz coexistirem passado, presente e futuro, potencializando a mensagem amorosa de transformação do humano pretendida pelo poeta.

Assim, elabora-se outro aspecto dessa ‘utopia negativa’ na poética amorosa de Drummond: a incorporação da morte à vida, mediante a exploração do tema da memória, a figurar como um contraponto ao esquecimento, que é o que faz as coisas morrerem. Nesse entrelaçamento entre vida e morte, a poesia e o amor circulam em cada corpo amante, e o fazem como seiva ou veneno, sem hierarquia ou regularidade temporal, refletindo sempre a natureza ambígua e indevassável do sentimento amoroso.

CAPÍTULO 2 – ENSAIO DE APROXIMAÇÃO: “ESTÂNCIAS”

Reunindo doze poemas escritos entre 46 e 47, o livro *Novos poemas*, publicado em 1948, costumava ser tratado pela crítica como uma obra menor, desestruturada, que representava apenas o prenúncio da poética classicizante de *Claro enigma*. Esse livro, no entanto, apresenta unidade e lógica de organização dos poemas³⁴. A obra começa com poemas cuja dicção se assemelha ao da lírica participante de *A rosa do povo*, como se o canto comunicativo ainda se nutrisse da esperança da utopia social até dobrar-se em poemas de caráter hermético, em que o fechamento do discurso prenuncia o mergulho “na retórica suicida do silêncio – que não deixa, contudo, de ser ainda uma forma de resistência à disposição do poeta moderno”³⁵. Como já dissemos, embora se possa falar que em *Claro enigma* tenha havido um movimento simultâneo de abstratização do real e de valorização da subjetividade, isso não deixa de significar um aprofundamento da postura política de Drummond, que assume uma postura de maior negatividade diante do real.

“Estâncias”, de *Novos poemas*, é o primeiro poema de Drummond a retomar explicitamente a temática amorosa desde *Sentimento do mundo* (1940), quando fora privilegiado o canto participante voltado a questões da coletividade. A composição assume uma nova dicção reflexiva, imbuída das características essenciais da noção de amor drummondiana estudada nesta tese. E esse retorno ao tema lírico por excelência não se caracteriza como um apaziguamento das tensões do eu, como se houvesse uma fuga da realidade da ‘praça de convites’ ao ambiente privado da interioridade. Pois não há a abolição de sofrimentos no poema amoroso drummondiano, nem a figuração de afetos particulares, e sim o registro poético conceitual filosófico dos aspectos sempre tensos e ambivalentes desse sentimento, ao mesmo tempo prazeroso, corrosivo e fugidio.

³⁴ Vagner Camilo dedicou capítulo de seu livro, *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas* (2005), analisando os poemas e a sua unidade na coletânea *Novos poemas*.

³⁵ CAMILO, 2005, p. 101/102.

ESTÂNCIAS

Amor? Amar? Vozes que ouvi, já não me lembra
onde: talvez entre grades solenes, num
calcinado e pungitivo lugar que regamos de fúria,
êxtase, adoração, temor. Talvez no mínimo
território acuado entre a espuma e o gnaisse, onde respira
— mas que assustada! — uma criança apenas. E que presságios
de seus cabelos se desenrolam! Sim, ouvi de amor, em hora
infinda, se bem que sepultada na mais rangente areia
que os pés pisam, pisam, e por sua vez — é lei — desaparecem.
E ouvi de amar, como de um dom a poucos ofertado; ou de um crime.

De novo essas vozes, peço-te. Escande-as em tom sóbrio,
ou senão grita-as à face dos homens; desata os petrificados; aturde
os caules no ato de crescer; repete: amor, amar.
O ar se crispa, de ouvi-las; e para além do tempo ressoam, remos
de ouro batendo a água transfigurada; correntes
tombam. Em nós ressurge o antigo; o novo; o que de nada
extraí forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre.
Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,
e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,
habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.

A palavra “estância” deriva do latim *stantia*, que significa “coisas paradas”. Por guardar inúmeros sentidos - como ação de estar, moradia -, atribui ambiguidade aos signos que definem o sentimento redivivo. Ao mesmo tempo que alude ao substantivo “amor” e ao verbo “amar”, signos de uma experiência corpórea, tudo se passa na estância da linguagem, de modo que o lugar cercado de “grades solenes” parece metaforizar um livro-corpo, onde ecoam as vozes, retomando a tradicional comparação entre *corpo* e *corpus*.

Não por mera coincidência, o título do livro de Agamben, *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, é análogo ao do poema aqui analisado. Nessa obra, o crítico alude a diversos sentidos de “estância”, a saber, de cômodo de uma casa; de estrofe de um poema; e também à designação dada ao termo pelos poetas trovadores do século XIII, como o ‘ventre’ de sua poesia, em que se situa o “*joi d’amor*”, ou seja, o gozo da paixão amorosa a ser experimentado no canto:

Os poetas do século XIII chamavam ‘estância’ [*stanza*], ou seja, ‘morada capaz e receptáculo’, o núcleo essencial da sua poesia, porque ele conservava, junto a todos os elementos formais da canção, aquela *joi d’amor*, em que eles confiavam como único objeto da poesia.³⁶

Na “*joi d’amor*”, o trovador expressa a um só tempo as aptidões da razão e os sentidos do corpo, unindo voz, visão, sentimento e inteligência, e convertendo o poema no lugar da experiência amorosa. Além desses dados etimológicos, Agamben explora a multiplicidade de sentidos do título *Estâncias*, atribuindo a cada capítulo do livro a qualidade de uma diferente “estância”, isto é, de uma espécie de “topologia do irreal”, pela qual se procura nomear um ‘vazio original’, anterior ao espaço: “Ainda devemos habituar-nos a pensar o ‘lugar’ não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço”.³⁷ Já no ensaio *Da imagem que falta aos nossos dias*, Pascal Quignard fala que, na Antiguidade, a meditação é entendida como um colóquio de vozes dissonantes da interioridade do sujeito: “A meditação no mundo antigo é concebida como um debate entre vozes que ocorre no interior do corpo. Estranhos e terríveis desejos se desenvolvem nela, divergem nela, se opõem nela, conversam nela. Ela *dialoga* consigo mesma”³⁸. Para Quignard, tal reflexão é uma gestação, cujo fruto é uma imagem que remete a outra imagem, a do instante inaugural, que se mantém invisível.

Voltando a “Estâncias”, Gledson diz que o foco tensional do poema consiste na tentativa de apreender a irrealidade por meio do vocábulo “amor”: “A palavra ‘amor’, que o poeta encontra pela primeira vez em ‘Estâncias’ é [...] como a própria poesia, um modo de descrever algo que talvez não exista”³⁹. Valendo-se de interrogações, “Amor? Amar?”, seguidas por orações que geram a noção de vagueza, “Vozes que ouvi, já não me lembra / onde”, bem como pelo advérbio “talvez” e pela preposição “entre”, repetidos duas vezes, os

³⁶ AGAMBEN, 2012, p. 11.

³⁷ AGAMBEN, *op.cit.*, p. 15.

³⁸ QUIGNARD, 2018, p. 21.

³⁹ GLEDSON, 1981, pp. 241-242.

versos iniciais estão clamando, chamando pelas vozes perdidas em algum lugar; estão pedindo que o poema as traga de volta. O amor parece existir enquanto terror, temor, angústia, busca, fantasmagoria dentro do sujeito poético. E este está como preso “entre grades solenes”, indefeso - não passa de uma criança. Como compreender essa teia que se prolonga mesmo depois dos mortos, essa história terrível cravada na medula, que se quer ouvir mais vívida ou ativa?

A imagem da espuma no quinto verso sugere diversas leituras, dentre elas a de espuma do mar⁴⁰, elemento simbólico fundador da imagem de Afrodite, divindade grega do amor⁴¹. Já o gnaisse⁴² pode remeter não só à imagem da pedra do túmulo⁴³, como também, dada a proximidade dos vocábulos, a gnose, conhecimento humano conquistado com a queda. Assim, o sentido de indefinição atribuído ao “mínimo território acuado” nos permite imaginá-lo inclusive como um lugar entre o nascimento e a morte, ou seja, a própria existência, em que o sujeito permanece espantado e sem saber o sentido, como uma “criança assustada”, de cujos cabelos se desenrolam presságios, que podem ser lidos como futuras ‘formas de amar’ ou futuros ‘signos de paixão’, se cotejarmos à leitura de “Estâncias” estes versos do poema “Véspera”, de *A vida passada a limpo* (1959) – “Amor: em teu regaço as formas sonham / o instante de existir // [...] Que presságios circulam pelo éter, / que signos

⁴⁰ Em “Notícias de Espanha”, de *Novos poemas*, a palavra espuma tem esse sentido: “Às gaivotas que deixaram / pelo ar um risco de gula, / ao sal e ao rumor das conchas, / à espuma fervendo fria, / aos mil objetos do mar”. Note-se, aliás, que o oximoro “fervendo fria” ressalta a ambiguidade própria da espuma.

⁴¹ Aliás Plutarco, citando Parmênides, diz que Amor é o primeiro filho da deusa: “é por isso que Parmênides, na sua *Cosmogonia*, representa o Amor como o primeiro filho nascido de Afrodite: ‘Antes de qualquer outro deus, deu ela à luz o Amor’”. PLUTARCO. *Diálogo sobre o amor*. Tradução Manuel da Silva Ramos. Lisboa: Fim de Século, 2000, p. 39.

⁴² Quase todo o relevo carioca, incluindo o Morro Pedra do Pão de Açúcar, bem como o Morro do Cantagalo e a Pedra do Arpoador, este último o mais próximo ao sobrado da Rua Joaquim Nabuco 81, onde Drummond residia quando escreveu o poema, são exemplos de formações de gnaisse, que é uma rocha metamórfica cristalina.

⁴³ Lembramos aqui do ensaio de Didi-Huberman, “A inelutável cisão do ver”, em que o filósofo discorre acerca do ato de olhar a pedra do túmulo, o qual instaura no sujeito uma profunda sensação de perda de corpo, de morte: “Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesma em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo”. In *A inelutável cisão do ver*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 38.

de paixão, que suspirália / hesita em consumir-se”. Em ambos os poemas, a palavra amor parece guardar mais sentidos que o poeta possa nomear, havendo sempre uma sobra inapreensível.

Já na estrofe seguinte de “Estâncias”, o eu lírico faz um pedido, “De novo essas vozes, peço-te”, enfatizando-o no modo imperativo dos verbos: “Escande-as”, “grita-as”, “desata”, “aturde” e “repete”. E aqui o pronome possessivo “te”, a quem é dirigida a interpelação, se mostra ambíguo: pode ser lido como as palavras “amor”, “amar”, uma vez que na estrofe anterior o eu lírico diz ter ouvido delas as vozes, “Sim, ouvi de amor [...] / E ouvi de amar”. Pode ser lido, também, como o próprio poema, ao qual o sujeito pede para repeti-las, “repete: amor, amar”. Ou, ainda, como a própria ‘falta que ama’ - vazio esse que, como dissemos, dá origem à atividade imaginativa do sujeito amante melancólico – “o que de nada / extrai forma de vida”. Vê-se aí a aflição do eu lírico no resgate dessas vozes, de cuja ausência fantasmática ele possa nomear “o antigo; o novo”, ressuscitando a corrente nesse território acuado, aflito, onde acontece o amor - que é o corpo:

Em nós ressurge o antigo; o novo; o que de nada
extrai forma de vida; e não de confiança, de desassossego se nutre.
Eis que a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se,
e quantos desse mal um dia (estão mortos) soluçaram,
habitam nosso corpo reunido e soluçam conosco.

O poema expressa a essência angustiosa, extática, misteriosa e finita da existência, num movimento de interpretação da expressão amorosa enquanto fantasmagoria potencial, uma vez que a consciência da perda se faz pela escuta dessas vozes, cuja matéria, indaga o sujeito, parece ser de fundo erótico-elegíaco.⁴⁴ Trata-se de um poema melancólico-filosófico

⁴⁴ Ainda em *Estâncias*, de Agamben, atribui-se profunda influência de Aristóteles no pensamento medieval, em cuja obra, *De anima*, a voz é definida como um som animado por fantasma: “Nem todo som – lê-se no *De anima* – emitido pelo animal é voz (pode-se produzir um som com a língua ou mesmo tossindo), mas é necessário que aquele que faz vibrar o ar esteja animado e tenha fantasmas; a voz é, com efeito, um som significativo e não apenas ar inspirado...”(2012. p. 205). Aqui é como se a voz portasse as sensações e as imagens fantasmáticas que atravessam a alma do sujeito.

que encontra a sua matéria no eco das vozes que ressoam através dos tempos e que parecem falar de amor, de amar, como se a sua expressão caracterizasse a marca humana de transmissão desse fantasma próprio da existência. Pois dentro do inventário afetivo do sujeito melancólico, talvez seja o amor o exemplo do sentimento mais violento e, na tradição lírica, a sua melhor expressão, como lemos em “Estrambote melancólico”, de *Fazendeiro do ar*:

Tenho saudade de mim mesmo, saudade
sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor.
Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
e tenho muitos outros sentimentos
violentos. Mas se esquivam no inventário,
e meu amor é triste como é vário,
e sendo vário é um só. Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava. A estrela-d'alva
penetra longamente seu espinho

(e cinco espinhos são) na minha mão.

Tanto em “Estrambote melancólico” como em “Estâncias”, o eu lírico enuncia o desejo de integrar à consciência a sombra do que se perdeu, assimilando e ressignificando as vozes de mortos e vivos, juntando-se a essa corrente melancólica. É como pertencer a algo que escapa e deixa sobrar a falta como imagem de si; daí a saudade, o passar a vida em dívida, à espera da “estrela-d'alva” (manhã), que devolva o sentido (doloroso), a grande corrente da vida que está no domínio dos mortos. Wordsworth, citado por Silvina Rodrigues Lopes, atribuía ao poeta essa “disposição para se deixar afectar, mais do que os outros homens, por objetos ausentes como se estivessem presentes, uma capacidade para concitar em si próprio paixões que estão, na verdade, longe de serem as mesmas que os

acontecimentos reais produzem”⁴⁵. Acrescenta Rodrigues Lopes que, nesse afetar-se pelas paixões representadas, isto é, pelas diferentes vozes poéticas, delineia-se a capacidade do humano de fazer jogar imaginação e entendimento, condição do deleite individual na leitura de poemas. E esse jogo seria permitido pela memória, a qual não conseguiria captar, todavia, tudo que o poema carrega, pois “O canto dos poetas é algo que não lhes pertence [...]: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito.”⁴⁶ Ou seja, quando escrito, o poema é introduzido na corrente, descolando-se do poeta, a quem resta escolher entre desistir ou continuar na procura da imagem nunca alcançada, num estado de perene nostalgia desejosa.

Na crônica “Segredos”, de *Passeios na ilha*, Drummond também expressa essa dualidade da melancolia, consistente no movimento de captação do fantasma, ou seja, de tornar presente o ausente. Fala de uma espécie de “inteligência dos mortos”, em que a ausência do “amigo morto” se incorpora no sujeito, exigindo-lhe o exercício constante da lembrança, para que esta não morra por força do esquecimento:

Amigos mortos. Penso neles com frequência maior, à medida que se evapora em mim a lembrança de seus gestos e palavras. [...] De tantos encontros, confidências, planos, cartas, incompreensões passageiras, ficou um indestrutível fantasma, que é a verdadeira essência do amigo, fixa em meio à liquefação incessante de nós mesmos e das formas que nos rodeiam. Esse fantasma nos habita sem oprimir-nos. É brando e não sofre. Como não nos faz sofrer. Se por um artifício do coração buscamos transferi-lo para o interior de novas amizades, que atamos já sem as disponibilidades afetivas da juventude e com um frio cálculo de recuperação moral, temos logo de reconhecer que a operação é ilusória, esse fantasma é único, privativo de um tempo abolido, que ele conserva sem reproduzir. E à força de se identificar conosco, transforma-se afinal em nós mesmos, passando assim a viver de efetiva existência, ao passo que nós, em virtude mesmo dessa incorporação, morremos de sua morte e de seu esquecimento na atualidade.⁴⁷

⁴⁵ WORDSWORTH, apud LOPES, 2012, p. 50.

⁴⁶ LOPES, Silvina Rodrigues. *op. cit.*, p. 51.

⁴⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 25.

Segundo o cronista, essa inteligência melancólica é adquirida com a maturidade e, por referir-se ao sentimento da amizade, acaba por enfatizar um aspecto positivo da rememoração dos amigos mortos: “e ninguém poderá afirmar que a verificação desse comércio constitua coisa triste em si, ou que o conhecimento em geral seja algo de especificamente doloroso, quando é antes libertador e, como tal, fonte de alegria”⁴⁸. A morte aqui se mostra como um agente catalisador da amizade, a qual só se realizaria plenamente quando perdida, na medida em que a essência do amigo se incorpora no sujeito, não havendo mais a sua separação, ou seja, desaparecendo a possibilidade de nova perda. É uma espécie de ‘operação estóica’, que faz do limite uma libertação.

Na crônica “Os mortos”, de *Fala, Amendoeira*, cujo assunto é semelhante ao da crônica acima, Drummond acrescenta que “pensar nos mortos é o ato de amor mais desinteressado, mais livre e mais fiel, de todos que possamos conceber.”⁴⁹ Mais desinteressado, porque não há qualquer expectativa de recompensa por parte do morto; mais livre, porque este não está presente para exigir qualquer gesto do amante; mais fiel, porque o defunto não muda e o amor por ele permanece o mesmo ao longo do tempo, mesmo diante da instabilidade sentimental do sujeito. Nessa recordação, os mortos voltam ao mundo não por meio da elegia, mas por um canto sereno.

Diferentemente da recordação dos amigos mortos descrita nas crônicas, a rememoração drummondiana acerca da experiência amorosa erótica se dá quase sempre em tom elegíaco, porque nela o eu se volta para si mesmo; não é só pensar a finitude do outro, mas a própria precariedade (o corpo que se deteriora), o próprio sentido de existir. O objeto do luto já não é a pessoa amada, mas o que foi e poderia ser a experiência amorosa, cujo fantasma – formado de sensações, de imagens, de desejo - soluça no corpo, de modo que, no mergulho melancólico propiciado pela memória, o poeta busca traduzir essa falta no canto.

⁴⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 27.

⁴⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, 1957, p. 132.

Mas, dada a natureza pungente e fugidia do amor, o poema não se mostra como estância apaziguadora da angústia do sujeito.

No poema “Estâncias”, o processo fantasmático da experiência humana dá-se na materialidade ambígua do amor-amar: nas vozes que assombram, insistentes. O canto ressalta a materialidade da ausência da posse da origem desejada, cuja perda é renovada ao longo da existência: “a posse abolida na de hoje se reflete, e confundem-se”.

Ao analisar esse mesmo poema, Mirella Vieira Lima assinala que, nos versos “e para além do tempo ressoam, remos / de ouro batendo a água transfigurada; correntes / tombam”, haveria uma oposição entre a atitude amorosa e o curso do tempo, como se a expressão amorosa fosse capaz de libertar a humanidade do enclausuramento na negatividade histórica:

Buscando a força do mito, o poeta situa as palavras de amor em oposição ao tempo histórico; são ‘remos de ouro’ dirigidas contra o curso da água, num movimento libertador que transfigura o próprio tempo. Eterno, o amor fecundaria a negatividade histórica, dela extraindo vitalidade.⁵⁰

O problema é que Vieira Lima ‘resolve’ uma imagem que aponta para a irresolução. Segundo ela, o amor evocado pelo eu lírico situa-se no tempo mítico, em confronto com a provisoriedade dos seres finitos, condenados à morte. Ou seja, ela atribui a “Estâncias” o mesmo movimento que, conforme seu entendimento, perpassa toda a lírica amorosa drummondiana: o de ascensão ao plano da totalidade mítica, contraposto por uma noção de queda, a qual derrubaria a projeção dos amantes a um plano metafísico ideal, restando ao sujeito moderno a certeza de sua existência precária e fragmentada.

Mas não há nesse poema movimentos antagônicos entre alto e baixo, como se a consciência da temporalidade fosse necessária ao esvaziamento de um anseio de transcendência. Predomina em “Estâncias” um registro analógico, mais próximo do mito, em

⁵⁰ VIEIRA LIMA, *op. cit.*, p. 103.

que o amor atua como uma espécie de ponte, como um arco, ligando o antigo e o novo, o morto e o vivo, o vazio e o corpo. Não há imagens salvíficas nem a busca de solução; o poema permanece numa esfera de negatividade, que “não de confiança, de desassossego se nutre”, própria do sentimento amoroso. O movimento resulta do encontro entre remo e água, e o movimento é sim melancólico, violento.

A repetição das palavras “amor, amar” no verso 13 ressoa nas imagens dos versos seguintes - “remos / de ouro batendo a água transfigurada; correntes / tombam”. Por serem de ouro, os remos parecem evocar aqui uma dimensão luminosa, solar, em contato com superfície aquosa em transformação⁵¹. E o verbo “bater” pode ser lido tanto em seu sentido de ‘bater o mar’, navegando por diferentes rumos, como também de percutir, emitindo sons. Assim, os “remos de ouro batendo a água transfigurada” podem ser lidos como uma ‘navegação’, cujo simbolismo tradicional, segundo Serge Hutin, remete à “travessia que liberta da ‘corrente das formas’ [...] além das limitações e particularizações”⁵². Ao mesmo tempo, há o abrupto enjambement entre “correntes” e “tombam”, que, somado à repetição acústica de sons nasais (*remos, batendo, transfigurada, correntes, tombam*), acentuam o sentido do verbo bater enquanto percutir na superfície d’água, e o de tombar enquanto retumbar - constituindo o ritmo de vozes, que desata as formas antigas e novas em que o sujeito poético angustiado passa a habitar num coro soluçante.

Daí podemos pensar na concepção mítica grega de Eros (Amor) enquanto desejo atravessado de angústias, que faz a ligação entre o céu e o inferno, esses abismos incomensuráveis. Segundo Ordep Serra, a representação desse Eros grego angustioso é feita desde a *Odisséia*, passando por Platão, pela *Eneida*, pela *Divina Comédia*: “O desejo canta abraçado à angústia... Mas seu brilho inestancável sugere uma ponte entre céu e inferno.

⁵¹ Na tradição grega, por exemplo, “o ouro evoca o Sol e toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho”, e, por se identificar com a luz solar, “O ouro é uma arma de luz”(CHEVALIER, GHEERBRANT, 2022, p. 745).

⁵² HUTIN, 1999, p. 176.

Pode-se cruzá-la?”⁵³. É recorrente na poesia amorosa de Drummond o questionamento se o amor é dom divino ou maldição infernal⁵⁴. Em “Estâncias” pode-se extrair essa dúvida do verso “E ouvi de amar, como de um dom a poucos ofertado; ou de um crime”, em que o sujeito amante é tido como um privilegiado ou um criminoso. A própria descrição do “lugar” do sujeito – o corpo – é infernal: “entre grades solenes, num / calcinado e pungitivo lugar [...] no mínimo / território acuado”. O corpo é lugar de pena, que também desperta adoração, êxtase, mas sobretudo oprime.

Essa dubiedade inerente ao sentimento amoroso se estende ao poema “Arcos”, que segue “Estâncias” em *Novos poemas*. Depois de enumerar diferentes imagens relativas a um eu fragmentado (o anjo, a alma, a voz, o ouvido, a nuvem, o corpo, a paixão, o peito, a canção), com seus respectivos impulsos contrários entre si - como a nuvem que quer raptar o corpo, enquanto este quer dissolver-se sem memória de vida -, há, na última estrofe de “Arcos”, a conclusão de que o indivíduo deseja salvar-se de seus abismos, encontrando morada num poema: “Que quer a canção? erguer-se / em arco sobre os abismos. / Que quer o homem? salvar-se, ao prêmio de uma canção”. Aqui a canção já não guarda a candura e a positividade de “Canção amiga”, composição de abertura de *Novos poemas* em que se prolonga o canto socializante de *A Rosa do povo*. Tanto “Estâncias” quanto “Arcos” estão no plural, mostrando-se como lugares ou pontes possíveis à tentativa melancólica (e fracassada quase sempre) de superação de um eu atormentado por suas vozes contraditórias. Ambos os poemas falam da ligação entre abismos, entre trevas e céu, entre mortos e vivos. E não podemos esquecer do simbolismo da navegação, que envolve a ‘travessia de um mar de

⁵³ SERRA, 2012, p. 11.

⁵⁴ Citamos aqui como exemplo estes conhecidos versos de “Campos de flores” (CE), “Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro, e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor”.

paixões' em busca da 'tranquilidade', sob um arco que, ao final, simbolizaria a paz e a ligação entre o céu e a terra.⁵⁵

Mas, em “Estâncias”, o suposto desejo de redenção e calma assume um tom irônico; sabe-se fadado ao fracasso, por esbarrar no reconhecimento da natureza corrosiva do amor, que “não de confiança, de desassossego se nutre”, impregnando o canto desse amargor. E se o amor, para Drummond, “é poesia sem necessidade de verso”, como lemos na crônica “Segredos” de *Passeios na ilha*, ao nomear em versos esse sentimento, este acaba por ganhar o mesmo estatuto de precariedade atribuído ao fazer poético moderno: de um lado, a dúvida se a poesia se faz mesmo com palavras - “E já não sei se é jogo, ou se poesia”⁵⁶, ou seja, se o poema é a reinvenção mesma e contínua da poesia através da linguagem, mediante a nomeação renovada das coisas; de outro, se “Este verso, [é] apenas um arabesco / em torno do elemento essencial - inatingível”,⁵⁷ isto é, a ideia da poesia enquanto essência inalcançável, em relação à qual o poema produz apenas um discurso nostálgico, de evocação encantatória.

Há na obra amorosa melancólica de Drummond o problema da nomeação de uma angústia existencial, ou seja, de um princípio inaugural que precederia a palavra poética⁵⁸. Essa angústia procura expressão na lírica amorosa, cujas vozes, ressoantes no corpo da escrita e na subjetividade do eu (que abarca também um nós coletivo), podem nela encontrar

⁵⁵ “Sobre a arca da Aliança manifesta-se a *Shekinah*, que é a Presença real de Deus, mas também, literalmente, a *Grande Paz*. O arco-íris que aparece sobre a Arca de Noé significa igualmente a *paz*. E abordamos aqui um dos aspectos essenciais da navegação, como meio de se atingir a *paz*, o *estado central* ou o *nirvana*” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2022, p. 705).

⁵⁶ Verso do poema “Elegia”, de *Fazendeiro do ar*.

⁵⁷ Versos do poema “Fragilidade”, de *A rosa do povo*. A respeito dessa dicotomia, vale trazer a reflexão do poeta e crítico francês Henri Meschonnic, que elaborou conceitualmente, no ensaio “O poema como utopia” (2009), duas espécies de utopia do poema: uma ativa, relacionada à afirmação da existência do poema, que seria o lugar em que a poesia se elabora, ou seja, no próprio corpo de palavras da linguagem; e outra passiva, referindo-se à impossibilidade de o poema existir no mundo, já que a poesia, sendo algo inacessível e superior ao poema, só poderia ser evocada por ele: “se pode chamar poema à transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e, recíproca e inseparavelmente, é também a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida” (MESCHONNIC, 2009, p. 211).

⁵⁸ Em “Canto órfico” (FA), por exemplo, é trazida em outros termos essa mesma questão que atravessa a poesia moderna: a consciência da fragmentação do indivíduo, em relação à ideia de uma recomposição da ‘unidade inaugural’ - “do verso universo, latejante / no primeiro silêncio” -, onde o canto ainda se forma.

sua melhor tradução. “Só o que é nomeado existe, e o existir não pode subordinar-se à inconstância das apelações, que gera a inexistência”⁵⁹, escreveu Drummond na crônica “Rosa Cordisburgo”, dedicada a Guimarães Rosa, ressaltando a fundura da problemática da nomeação. Para iluminar esse problema, vale trazer a reflexão de Jaa Torrano sobre a poesia arcaica, em que o aedo tinha plena certeza do poder do canto, cujas fala e audição rompiam limites temporais e espaciais, tornando presentes novas figuras imaginárias: “Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”⁶⁰. Embora Drummond explore a linguagem analógica e atribua ressonâncias de feição mítica à nomeação poética, como podemos ler na última estrofe de “Canto órfico” – “Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo / e escuta: / só de ousar-se o teu nome, já respira / a rosa trimegista, aberta ao mundo” -, não há como esquecer uma das questões deste ensaio: se o amor é como a poesia, e o poema apenas um suporte de experiência do que continua inapreensível, persiste a dúvida quanto à possibilidade de presentificação das vozes chamadas no primeiro verso de “Estâncias” – “Amor? Amar? Vozes que ouvi, já não me lembra / onde”, problematizando-se a apropriação mesma que se faz do mito, a permitir experiências do sublime e do terrível, mas crispadas numa “agonia moderna”.

De um lado, a nomeação que promove a existência; de outro, a compreensão de que “a palavra esconde outra / voz, prima e vera, ausente de sentido”⁶¹, que permanece intraduzível ao poeta moderno. Talvez um enigma que se converta em aporia. Em “O enigma”, último poema de *Novos poemas*, o eu lírico diz que os enigmas “Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada.” O despertar das palavras “amor,

⁵⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Autorretrato e outras crônicas*. Organização de Fernando Py. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 209. Trata-se da crônica “Rosa Cordisburgo”, publicada no *Correio da Manhã* em 1º de dezembro de 1967, em que Drummond discorre sobre Guimarães Rosa, em cujo universo mágico os nomes criam as coisas.

⁶⁰ TORRANO, 2012, p. 17.

⁶¹ Verso de “Mineração do outro” de *Lição de coisas* (1962).

amar” em “Estâncias” enuncia e habita o *Claro enigma* de 51 e a poética amorosa aqui estudada.

CAPÍTULO 3 – MÚSICA SUBMERSA

“O livro é a noite que se fará dia”
Blanchot

Na literatura, a noção de estratégia, de planejamento também revela um aspecto retórico. Característica marcante nos livros de Drummond, surgida especialmente a partir de *A rosa do povo* e explorada com igual intensidade em *Claro Enigma* e em *Fazendeiro do ar* (de 1954), é a noção de sequência dos poemas. Estes passam a ser organizados de maneira orgânica e complementar, como se, além do poema em si, o próprio livro pudesse ser lido como um “grande corpo poema”, em que todos os seus “órgãos poemas” compusessem uma unidade. *Claro enigma* é o primeiro livro que Drummond divide os poemas em seções temáticas, denominadas, respectivamente, “entre lobo e cão”, “notícias amorosas”, “o menino e os homens”, “selo de minas”, “os lábios cerrados” e “a máquina do mundo”. Ele opta por expor ao leitor o esquema de composição da obra.

Quanto à elocução, vale começar pelo próprio título do livro, *Claro enigma*. Enigma é uma figura de estilo que corresponde a uma espécie de alegoria muito obscura. Ocorre que a essa palavra é anteposto o adjetivo claro, condensando termos opostos que acabam por formar um oximoro, o que, num primeiro momento, parece estimular o leitor, já antes de abrir o livro, a procurar pela sua possível chave. Ao mesmo tempo, porém, o título se mostra absolutamente irônico, na medida em que a suposta atribuição de clareza ao enigma é problematizada não só pela figura da enálage, que possibilita a interpretação de claro enquanto o advérbio de intensidade “claramente”, restando a possibilidade de leitura do título como “claramente” ou “obviamente” um enigma; como também pela leitura dos poemas, a qual acaba por gerar um estado de perplexidade no leitor, transportando-o a estâncias repletas de ambiguidade.

3.1. “Dissolução”

Passemos então ao primeiro poema do livro de 51, “Dissolução”. O processo da “dissolução” aparece com frequência na obra poética drummondiana, como um movimento de aproximação da noite, em que o eu se dissolve numa atmosfera de chumbo, cujas imagens denotam imobilidade e opacidade. Em *Claro Enigma* esse enegrecimento, que caracteriza o estado de dissolução, reflete o temperamento melancólico do sujeito poético drummondiano, que, num processo incessante de ressignificação do seu ofício poético, assume o risco de diluir as conquistas formais e estéticas dos livros anteriores. O poema “Dissolução” que abre o livro é paradigmático desse anoitecer.

DISSOLUÇÃO

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

Numa primeira leitura, sobressai a imagem de um sujeito resignado diante de um desígnio da natureza, em que o dia, subvertendo a regularidade de seu ciclo natural, abre caminho para a intransitividade do escurecer. O verbo aceitar é repetido nas duas primeiras estrofes, e a imagem do verso “Braços cruzados”, a sugerir um corpo em espera, atribui ambiguidade ao próprio ato de aceitação, como se em sua passividade persistisse certa resistência impaciente.

O gesto ativo de diluição na noite, “E nem destaco minha pele / da confluyente escuridão”, não se dá de forma irrevogável; do contrário, seria uma entrega à morte. “Um fim unânime” se aproxima, avoluma-se, mas permanece “hesitando” em torno do sujeito. E o verso, “já não oprime. Assim a paz”, é contraposto pelo verso seguinte, “destroçada”, em que esta única palavra refuta a ideia de que, com o final do dia, se encerrariam as angústias do eu.

Na alquimia, a dissolução metaforiza uma nova e difícil etapa de trabalho, a *nigredo*. Esta não se caracteriza pela destruição da obra, já criada, e sim pela diluição do imaginário que modela o espírito do sujeito, que não se deve conformar com a suposta riqueza de suas conquistas⁶². Trazendo esse mesmo pensamento para a literatura, diz Blachot que o escritor, por não saber nunca quando a obra está realizada, prossegue num trabalho infinito: “O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. [...] O infinito da obra,

⁶² Marie-Louise Von Franz escreve sobre o processo alquímico de transição da *nigredo* para a *albedo*, o qual é repetido muitas vezes, até que a experiência se estabeleça e a obra se mantenha firme: “Na literatura alquímica em geral se diz que o grande esforço e dificuldade continua da *nigredo* para a *albedo*; afirma-se que essa é a parte mais árdua do trabalho e depois tudo fica mais fácil. A *nigredo* – a negrura, a terrível depressão e estado de dissolução – tem que ser compensada pelo trabalho árduo do alquimista e esse trabalho consiste, entre outras coisas, na lavagem constante” (FRANZ, 1999, p. 194).

numa tal perspectiva, é tão só o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história”⁶³.

A rosa do povo é considerado o “meio dia” da poética drummondiana, e nele são explorados grande parte dos temas dos livros anteriores, de “Alguma poesia” (1928) a “José” (1942), abarcando o fechamento da sociedade patriarcal rural, o autoritarismo do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, em cujo desejo de transformar o mundo se inclui a possibilidade de transformação do sujeito por meio de um processo de desalienação, além de discussões em torno do fazer poético e da natureza da poesia. Tamanhas foram as conquistas estéticas do livro de 45, que, no seu penúltimo poema, “Mário de Andrade desce aos infernos”, há o reconhecimento de que “uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou, / o poeta, nas trevas, anunciou”. Ou seja, o sujeito poético reconhece que uma obra se fez, se consolidou, e que ele, apesar da morte do amigo, não se vê mais vazio, em fragmentos, sem rumo: “Não tenho voz de queixa pessoal, não sou / um homem destroçado vagueando na praia”. É como se a escrita de *A rosa do povo* tivesse concedido uma paz provisória ao eu lírico – paz essa que, não apenas por suas frustrações políticas, as quais minaram o prolongamento de uma poética de engajamento, mas principalmente por sua inquietude artística, sempre em busca de novas formas de expressão das próprias angústias, assumiu, a partir de *Novos poemas* e *Claro enigma*, o risco da diluição de suas conquistas formais da obra de 45, nas quais se aliam altíssima voltagem poética a elementos estilísticos da prosa. Ao ingressar numa espécie de “vazio”, Drummond amplia a sua poética, introduzindo-lhe novos pensamentos ao tratar de temas clássicos como o amor, a memória, a morte. Assim, os versos “Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre” podem sugerir que uma obra já se fez, mas continua pobre, incompleta e carente de novos temas e experimentações formais.

⁶³ BLANCHOT, 2011, p. 11-12.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

Face à perda do que era objeto de amor, “Vazio de quanto amávamos”, sobrepõe-se a vastidão do céu - que, aqui, corresponde ao vácuo, não apenas pelo paralelismo dos versos, mas também pela aliteração do fonema “v” (“vazio”, “amávamos”, “vasto”, “povoações”, “vácuo”), os quais, somados ao adjetivo “vasto”, acabam por acentuar a imensidão do vazio em que conflui a escuridão. E esse vazio expressa o nascimento de um novo imaginário, de onde surgem novas povoações.

No ensaio “Vasto como a noite”, Blanchot alude ao verso do poema “Correspondências” de *As flores do mal*, “*Vaste comme la nuit et comme la clarté*” [“Vasta como a noite e como a claridade”]⁶⁴, em que a palavra “vasta”, ao fazer a distinção entre a vastidão da noite e a vastidão da claridade, reflete o nascimento de uma outra vastidão, também insondável - o imaginário. Para o crítico, não há distinção entre as palavras imagem, imaginário e imaginação, pois essas palavras designam um meio de acesso ao ‘irreal’, assim como a maneira pela qual o sujeito se relaciona com seus ‘fantasmas’. Diz, ainda, que essas palavras, ao acessarem a irrealidade, promovem a transformação do real: “Agora, sentimos perfeitamente que imagem, imaginário, imaginação não designam apenas a aptidão para os fantasmas interiores, mas também o acesso à realidade própria do irreal [...] e ao mesmo tempo a medida recriadora e renovadora do real que é a abertura da irrealidade”⁶⁵.

Para acessar a irrealidade, o eu lírico se vale da imaginação, aceitando a dissolução das imagens diurnas promovida pela noite e o surgimento de novas povoações oriundas da

⁶⁴ Utilizamos a tradução do poema feita por Maria Gabriela Llansol (2003, p. 39).

⁶⁵ BLANCHOT, 2010, p. 66.

vastidão do céu, do vácuo, de onde ainda questiona o próprio pertencimento - “Habito alguma?” Na última estrofe, porém, o sujeito parece recusar esse movimento imaginativo, personificando a imaginação e a palavra, às quais se dirige na segunda pessoa do singular, e assevera desprezá-las. Porque imaginar e trabalhar com palavras é o “ofício” diurno do poeta, e ambos o jogam sempre para a angústia. Porque ter de imaginar e escrever, cansa. Cansa porque se trata de uma poética vergada pela melancolia.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

A noite vazia, o sujeito esvaziado, abririam uma brecha no trabalho poético; dariam um descanso. É um poema que fala também como ‘obrar’ é difícil, penoso. Como dissemos, a poética de *Claro enigma* assume um pensamento utópico negativo, que já não acredita na esperança projetiva de uma sociedade perfeita, e incorpora a morte à vida, elaborando uma teoria da memória que se contrapõe ao esquecimento. Lembremos que, em “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo* (1940), as imagens noturnas de diluição na noite envolvem fechamento e medo, contrapondo-se no próprio poema às imagens de uma ainda tímida aurora, esperançosa do surgimento de uma nova ordem social, ancorada em valores socialistas que proporcionariam transformações revolucionárias. Já em “Anoitecer”, de *A rosa do povo*, há um gradativo adensamento da atmosfera de sufocamento e de medo, mas, depois, ainda no livro de 45, há poemas que expressam a superação da noite e do medo que esta carrega, como “Passagem da noite”, seguido de muitos outros com temática abertamente social. Nas obras irmãs *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*, tanto em “Dissolução” quanto em “Habilitação para a noite” o enegrecimento traduz a perda de

fronteiras, o desfazer-se na noite, como se fora a própria nigredo, estágio inicial da obra alquímica, metaforizando a diluição das perspectivas sociais e poéticas com e nas quais o sujeito poético lidava e acreditava. É como se o eu manifestasse a sua inconformidade com tudo o que já havia conquistado, e se predispuessesse à diluição de sua persona, para então possibilitar uma pausa e um recomeço.

Mas não se pode desprezar a ironia brutal da última estrofe de “Dissolução”, cujo último verso fala de um corpo que, sem alma - ou melhor, sem voz -, seria suave, na medida em que já estaria sem “aquele espírito agressivo / que o dia carrega consigo”, a exigir “perene trânsito” e atenção às coisas mundanas. Pois o poema fala o tempo todo do irreal, da vastidão da noite, de outras presenças que brotam do vácuo, aceitando-as de “braços cruzados”, o que não demonstra propriamente um gesto de imobilidade passiva; não está calado, portanto. Sua última estrofe é uma provocação irônica, condizente com a epígrafe de *Claro enigma, Les événements m’ennuient*, de Paul Valéry, mesmo porque o tédio e a melancolia são muito próximos, e buscam uma saída para a atmosfera de fechamento. Aqui o sujeito se cala quanto aos acontecimentos, mas continua no mundo, imaginando novas formas de expressar a irrealidade.

Tanto que no poema “Contemplação no banco”, também de *Claro Enigma*, o novo imaginário já se expressa na efígie de um homem spectral, que traduz ao mesmo tempo a esperança de transformação da consciência individual e coletiva, que propiciasse o nascimento de um novo ser humano:

Irmão lhe chamaria, mas irmão
por quê, se a vida nova
se nutre de outros saís, que não sabemos?

Ele é seu próprio irmão, no dia vasto,
na vasta integração das formas puras,
sublime arrolamento de contrários
enlaçados por fim.

Aqui o vasto céu noturno de “Dissolução” se transformou na promessa do “dia vasto”, com vasta integração de formas que reúnam elementos contrários entre si. O eu não almeja que esse homem incorpóreo continue abstrato, como “escultura de ar”; pretende que este se consubstancie com a matéria humanizada, tornando-se corpo, com espírito capaz de compreender as contradições do próprio indivíduo - “Ele talvez compreenda com todo o corpo, / para além da região minúscula do espírito, a razão de ser, o ímpeto, a confusa / distribuição, em mim, de seda e péssimo”. Contudo essa esperança é ainda triste e nomeada de “quimera”.

Pensando ainda no título “Contemplação no banco”, lembramos que o monumento a Carlos Drummond de Andrade na orla de Copacabana, a estátua de bronze do poeta sentado em um banco de praia, de pernas cruzadas e de costas para o mar, inspirada na fotografia de Rogério Reis, de 1983, é uma imagem que retrata um corpo curvado, melancólico. Também me lembro da anedota de Antonio Cândido, que, para agradecer Drummond pessoalmente pela citação de seu texto, “Plataforma de uma geração”, como epígrafe do poema “O medo”, de *A rosa do povo* (“Porque há para todos nós um problema sério [...]. Este problema é o medo”), tentou dar-lhe um abraço, ao que o poeta o afastou, estendendo-lhe a mão. E ainda recordo a mágoa de Mário de Andrade com Drummond, quando aquele viveu no Rio de Janeiro de 1938 a 1941, e este não o encontrou sequer uma vez; ambos mantinham profunda amizade epistolar, mas quando o convívio podia se tornar fisicamente próximo, Drummond se retrai. São exemplos de como o corpo diz claramente da dificuldade do poeta mineiro em sua relação com o outro, na “praça de convites”.

Em *A origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin diz que o problema da melancolia se desenrola no contexto da dualidade de Saturno, astro pesado, frio e seco, cuja influência investe nos seres humanos um apego irrestrito à vida material, adaptando-os somente a duros trabalhos braçais; mas, por ser o mais alto dos planetas - fronteira do visível

a olho nu, que fala do limite do que se pode ver e conhecer -, também fomenta nos indivíduos uma tendência a viagens extremas, à contemplação, à meditação acerca dos limites entre visível e invisível, física e metafísica, ao mergulho na própria interioridade, num gesto de desapego à vida terrena, ao mundo exterior. Nessa dialética, o melancólico se entrega ao retiro contemplativo, mantendo um vínculo com as coisas, mas com coisas de ordem misteriosa, da esfera do insondável, buscando assim nomear-lhes a ausência: “A melancolia trai o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar”⁶⁶. A fidelidade ao mundo material, que gera o luto pelas coisas mortas, quando traduzida em linguagem, reflete em si o substrato meditativo do alheamento.

A meditação melancólica sobre as coisas perdidas se faz também por meio da memória. O poema “Memória” de *Claro enigma* fala dessa traição do mundo material, em que as coisas tangíveis se tornam insensíveis à mão que escreve, enquanto as “coisas findas”, quando lembradas, permanecem vivas, sobrepondo-se ao esquecimento:

MEMÓRIA

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

⁶⁶ BENJAMIN, 2011, p. 164.

O esquecimento faz as coisas morrerem, mas o “sem sentido / apelo do Não”, isto é, o amor melancólico que, com muito esforço de negação, recusa a morte pelo olvido, ganha corpo e voz na meditação das perdas, pois, nas palavras de Jean Starobinski, a melancolia determina a falta do que se perdeu, evocando o cantar poético: “Se a melancolia convoca o canto, não é que ela mesma seja criadora: ela estabelece a *falta* (a falta de espaço ou do espaço sem ‘orientes’), cuja palavra melodiosa se torna tanto a compensação simbólica como a tradução sensível”⁶⁷. De acordo com o crítico, a conquista do novo ritmo verbal apontaria, então, para um horizonte compensatório da realidade que vinha se tornando demasiado fechada e angustiosa.

Ainda pensando na melancolia que se volta para o que se perdeu, e que, no canto, alcança uma noção de harmonia, lembramos que, na *Teogonia*, Hesíodo entende a linguagem como uma força múltipla e sagrada, a qual permanece sob a tutela das Musas, que são nove deusas, filhas de Zeus e de Memória, e cada uma delas domina um campo da ciência universal e das artes. Nela o poeta atua como servidor das Musas e guardião da Palavra, habitando um lugar próximo ao ‘numinoso reino das palavras’. Investidas do poder de Memória, as Musas podem decidir entre a revelação e o esquecimento. Segundo Jaa Torrano, comentador e tradutor de Hesíodo, “a força presentificante do nome (ou melhor: da nomeação) é que mantém a coisa nomeada no reino do ser, na luz da presença – o não nomeado pertence ao reino do oblívio e do não-ser”⁶⁸. Em “Memória”, ao nomear o negativo e o que está morto, a poesia faz com que as coisas perdidas se revelem e perdurem no corpo do poema, enquanto o esquecimento, que corresponde ao calar-se, promove a verdadeira morte das coisas.

Ao tratar da relação entre Eros e Thanatos, na obra *Eros e civilização: uma interpretação filosófica da obra de Freud*, Herbert Marcuse discorre sobre como o fluxo do

⁶⁷ STAROBINSKI, 2016, p. 492.

⁶⁸ HESÍODO, 2012, p. 30.

tempo trabalha em favor do esquecimento, atuando como aliado das instituições sociais que, na busca pela manutenção da lei e da ordem, tornam o presente opressor, relegando a liberdade para um futuro sempre utópico: “o fluxo do tempo ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: fá-los esquecer o melhor passado e o melhor futuro”⁶⁹. A capacidade humana de esquecer seria um requisito de higiene física e mental para uma vida suportável em sociedade; ao mesmo tempo, porém, esquecer pode ser um gesto de perdão para com injustiças passadas – feridas que, mesmo atenuadas com o tempo, continuarão contendo veneno. Como gesto de recusa ao esquecimento, Marcuse considera a rememoração um dos atos mais valiosos do pensamento: “Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como um veículo de libertação, é uma das mais nobres tarefas do pensamento. [...] Tal como a capacidade para esquecer, a capacidade para lembrar é um produto da civilização – talvez a sua mais vetusta e fundamental realização psicológica. Nietzsche viu no treino da memória o princípio da moralidade civilizada”⁷⁰. A prática da memória na civilização, no entanto, seria dirigida exclusivamente para a recordação de deveres, tais como contratos, compromissos, obrigações, deixando de lado a rememoração de momentos prazerosos que contivessem o germe da promessa de liberdade.

Ainda com Marcuse, a recordação do passado de gratificação e plenitude teria o poder de libertação dos conteúdos recalçados, a exemplo do mito de Orfeu e do romance proustiano - *le temps retrouvé*; entretanto, a alegria desse reencontro com momentos prazerosos restringir-se-ia ao passado, porque só na rememoração há controle sobre o fluxo do tempo, eliminando-se a angústia de uma segunda perda:

Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia; usa seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo

⁶⁹ MARCUSE, 1975, p. 200.

⁷⁰ MARCUSE, *op. cit.*, p. 201.

tempo. Mas, na medida em que o tempo retém o seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do *passado*. [...] Os paraísos perdidos são os únicos verdadeiros não porque, em retrospecto, a alegria passada pareça mais bela do que realmente era, mas porque só a recordação fornece a alegria sem a ansiedade sobre a sua extinção e, dessa maneira, propicia uma duração que de outro modo seria impossível. O tempo perde o seu poder quando a recordação redime o passado.⁷¹

Mas o filósofo critica esse tipo de memorização restrito ao passado, por seu aspecto eminentemente artístico, cuja função social política se mostra com alcance limitado, pois não traduz ação histórica capaz de sustar o fluxo do tempo repressor. Para Marcuse, somente com a dissolução da “aliança entre tempo e ordem estabelecida [...], a ‘natural’ infelicidade privada deixaria de servir de apoio à infelicidade social organizada”⁷². E cita como exemplo os tiros disparados durante a Revolução Francesa contra os relógios das torres de Paris, a expressar o desejo das classes revolucionárias de romper com a continuidade histórica.

Para que a prática da memória atinja maior poder social político, transformando a moral repressiva que afirma que o prazer e a liberdade se reservam a uma “vida futura”, e não ao presente, cuja angústia da constante aproximação do fim se faz regra, Marcuse diz que, embora não pareça um gesto racional, é preciso incorporar à vida o instinto de morte, na medida em que este busca o “estado de gratificação”, rompendo com o estigma da morte como ameaça:

A luta pela preservação do tempo no tempo, para a paralisação do tempo, para a conquista da morte, parece irracional a todos os títulos e francamente impossível sob a hipótese do instinto de morte que aceitamos. [...] O instinto de morte opera segundo o princípio do Nirvana: tende para aquele estado de ‘gratificação constante’ em que não se sente tensão alguma – um estado sem carências. [...] O valor instintivo de morte alterar-se-ia: se os instintos buscaram e atingiram sua realização numa ordem não-repressiva, a compulsão repressiva perderá muito de sua racionalidade biológica.

⁷¹ MARCUSE, *op. cit.*, p. 201.

⁷² MARCUSE, *op. cit.*, p. 202.

Quando o sofrimento e a carência retrocedem, o princípio do Nirvana poderá reconciliar-se com a realidade.⁷³

Alcançar esse “estado de gratificação constante” preconizado por Marcuse parece se aproximar de uma noção de estoicismo, em que as paixões são tidas como turbamentos dolorosos, de modo que os estóicos, valendo-se de sua sabedoria racional, se tornariam imunes a elas, para tentar viver num estado semelhante de “Nirvana”. E, como já vimos, Drummond compartilha da sensibilidade de Marcuse no que toca ao movimento de incorporação da morte ao pensamento cotidiano⁷⁴. No poema “Dissolução” (CE), por exemplo, ainda que atravessado de ironia, o eu lírico aceita a dissolução de tudo que o cerca, inclusive (pensando nos termos de Marcuse) de uma ideia de aliança entre o fluxo do tempo e a ordem repressiva - “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada. / Pois que aprouve ao dia findar / aceito a noite”. O eu sente um alívio, uma liberdade de estar diante do vazio; há uma suspensão, uma dissolução na noite - que remete à morte - do excesso ordenado (e pesado) do dia.

Além de aceitar a noite dissolvente, Drummond também trabalha com a ideia de uma “inteligência dos mortos”, com a qual conseguiria criar um “comércio” com seus próprios fantasmas, trazendo-os de volta à vida através da poesia, como lemos na crônica “Segredos”:

“Nossos amigos só se realizam plenamente quando já nem eles nem nós temos poder de nos desunir? Em nossa vida sentimental apenas acumulamos mercadorias preciosas, que só nos será dado usufruir em estado de nostalgia?”⁷⁵. Tais perguntas ecoam no poema “Memória”, onde o eu recusa a morte causada pelo esquecimento (“Nada pode o olvido / contra o sem

⁷³ MARCUSE, *op. cit.*, p. 202-203.

⁷⁴ . Tanto que em entrevista concedida a sua filha Maria Julieta, em 1984, Drummond discorre sobre o problema da morte: “eu acho que a aceitação da morte é o máximo que o ser pode conseguir para efeito de se ajustar com a vida e se entender com a natureza” Acessado em 26.06.23, https://soundcloud.com/imoreirasalles/o-amor-carnal?ref=clipboard&p=i&c=0&si=0510D854FA5843E89117EE8253E4B40D&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

⁷⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 27.

sentido / apelo do Não”); esse “apelo do Não”, ou essa recusa que, embora não faça sentido na lógica do mundo do progresso, em que a capacidade de esquecer traduziria higiene mental, se junta à “Grande Recusa” de Orfeu, a qual, nas palavras de Marcuse, aponta para a libertação do que estava perdido:

As imagens órfico-narcisistas são as da Grande Recusa: recusa em aceitar a separação do objeto (ou sujeito) libidinal. A recusa visa à libertação – à reunião do que ficou separado. Orfeu é o arquétipo do poeta como *liberator e creator*: estabelece uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade e cultura estão eternamente combinadas. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo. [...] O Eros órfico e narcisista é, fundamentalmente, a negação dessa ordem – a Grande Recusa. [...] O Eros órfico transforma o ser; domina a crueldade e a morte através da libertação. A sua linguagem é a canção e a sua existência é a contemplação.⁷⁶

Interessante notar como Marcuse finaliza a sua reflexão sobre o exercício da memória resgatando o mito de Orfeu, justamente o mito cuja dimensão *civilizadora* remonta à Antiguidade, onde os poetas e seus cantos recebem o nome de *divinos*⁷⁷; e que o livro *Eros e civilização* tenha sido publicado em 1955, um ano depois da publicação de *Fazendeiro do ar*, em 54, o qual reúne o poema “Canto órfico”. Como já dissemos, havia na década de 50 um desencanto quanto às possibilidades utópicas revolucionárias e, no caso da Escola de Frankfurt, a esperança utópica passou a dirigir-se à arte e à teoria estética, como agentes transformadores da consciência individual e, por consequência, da sociedade em geral. Já no caso de Drummond, sua frustração quanto à militância política fez-lhe abandonar a poética social culminada em 45, voltando-se a uma poesia mais subjetiva e mais

⁷⁶ MARCUSE, *op. cit.*, p. 154-155.

⁷⁷ Em sua sua versão dos mitos de Orfeu e de Anfion, Horácio ilustra na *Epístola aos Pisões* a dimensão *civilizadora* destes mitos, falando inclusive dos limites legais que a vida em sociedade impõe ao indivíduo: “Orfeu, pessoa sagrada e intérprete dos deuses, incutiu nos homens da selva o horror à carnificina e os repastos hediondos; daí dizem que ele amansava tigres e leões bravios; também de Anfion, fundador da cidade de Tebas, dizem que movia as pedras com o som da lira e, com um pedido carinhoso, as levava aonde queria. Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano, pôr fim aos acasalamentos livres, dar direitos aos maridos, construir cidades, gravar leis em tábuas. Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos” (HORÁCIO, 1985, p. 66).

metafísico-filosófica. E ao abdicar de uma poesia social carregada de pensamento e ideais utópicos, Drummond alcança na lírica amorosa do pós guerra outra tonalidade política em sua voz, passando a dizer do mais precário do humano e, como Orfeu, a mostrar-se como uma espécie de ‘guia’ para atravessar o território de treva, violência, beleza e mistério do sentimento amoroso.

3.2. Brinde alquímico

Não por acaso Drummond escreveu o poema “Brinde no banquete das Musas”, de *Fazendeiro do ar*, em que promove um brinde de teor hermético à poesia, que, aqui, é o nome secularizado das Musas.

BRINDE NO BANQUETE DAS MUSAS

Poesia, marulho e náusea,
poesia, canção suicida,
poesia, que recomeças
de outro mundo, noutra vida.

Deixaste-nos mais famintos,
poesia, comida estranha,
se nenhum pão te equivale:
a mosca deglute a aranha.

Poesia, sobre os princípios
e os vagos dons do universo:
em teu regaço incestuoso,
o belo câncer do verso.

Azul, em chama, o telúrio
reintegra a essência do poeta,
e o que é perdido se salva...
Poesia, morte secreta.

Neste brinde é ressaltado o vínculo indissociável da poesia com a morte, na medida em que a busca do canto poético seria também um ato suicida: o poeta morre

simbolicamente, calcinado na chama azul, e, depois de morto, restam-lhe as palavras, numa segunda existência verbal.

Trata-se de um poema hermético, cuja leitura pode ser auxiliada pelo cotejamento da já citada crônica “Segredos”, que fala justamente do modo como o indivíduo se relaciona com os amigos mortos, ou seja, de uma “inteligência dos mortos” que é alcançada com a maturidade. Segundo o cronista, a imagem do amigo morto é depurada no tempo, ficando reduzida a seus “traços essenciais”. Torna-se pois um fantasma, que o sujeito mantém como “segredo”. E, “somente por poesia ou amor, que é poesia sem necessidade de verso”⁷⁸, seria possível pressentir esse fantasma. Sua conversão em versos, isto é, tirar o fantasma de um lugar abstrato e vertê-lo no corpo de palavras do poema, resgata ao sujeito uma parte de sua própria vida, que de outro modo podia cair no esquecimento: “Sublime derivação da amizade é essa, que se realiza tacitamente, de nos conduzir à compreensão de nós mesmos, de nos articular com a nossa própria vida, que de outro modo se escoaria talvez sem remissão; de fazer com que a recuperemos, depois de inteiramente perdida”⁷⁹.

“Bride no banquete das musas” fala do ‘comércio’ melancólico com o mundo dos mortos, mas lhe acrescenta um dado corrosivo que não é dito na crônica. Sua última estrofe representa o ofício poético como uma operação alquímica: o telúrio é um elemento químico similar ao enxofre; ambos possuem propriedades que exalam mau cheiro, exigindo cautela quando manejados. Na alquimia o enxofre corresponde ao fogo e, quando entra em contato com o mercúrio inerte, o fecunda ou o mata⁸⁰. Além disso, a etimologia de telúrio é proveniente do latim *tellus*, que quer dizer terra, chão, solo, e, segundo o dicionário Houaiss, telúrio também é sinônimo poético de *terra*, remetendo a telúrico.

⁷⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 26.

⁷⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 27.

⁸⁰ Segundo Jean Chevalier e Alain Gueerbrant: “A ação do enxofre sobre o mercúrio o mata e, ao transmutá-lo, produz o cinabre, que é uma droga da imortalidade. A constante relação do enxofre com o fogo por vezes também o associa ao simbolismo infernal” (2022, p. 433).

Na mitologia grega o deus Hermes (ou Mercúrio, para os romanos) pode ser entendido como um princípio de ligação entre o céu e a terra, tal qual a imagem da “canção” no poema “Arco”, de *Novos poemas* (“Que quer a canção? Erguer-se / em arco sobre os abismos”). Pensemos o poema “Brinde no banquete das Musas” como esse arco de ligação; e o telúrio em chama como metáfora do longo e fatigante trabalho poético, em que o corpo (o telúrico) vai sendo consumido pelo fogo⁸¹, enquanto o que sobra da experiência desse cansativo obrar é reintegrado no poema - e “o que é perdido se salva”; o que se desvincula do sujeito é resultado de seu trabalho de separar da matéria a essência, que passa a integrar o reino das Musas, o território da poesia. Ao mesmo tempo, a poesia é um estranho alimento humano que, ao invés de saciar, acentua a fome, subvertendo a ordem natural das coisas, como o verso “a mosca deglute a aranha”, em que a presa, ou quem ronda e se enreda na teia do poético, acaba engolindo algo que lhe é muito maior, por este abarcar simultaneamente as dimensões telúrica e cosmogônica. Assim, quando captada no verso, e por ser “o belo câncer do verso”, a poesia (do mesmo modo que o amor) se converte em metástase no interior do eu (“morte secreta”), cujas lesões neoplásicas já não são passíveis de tratamento. Daí que trabalhar com poesia se torna também um gesto suicida, e o poema, ligando os abismos do corpo e do cosmos, se faz a mistura dos resíduos de um eu e de algo muito maior e impessoal.

Noutro poema de *Fazendeiro do ar* que alude à alquimia, “Retorno”, o eu lírico imagina o seu ser palpitando fora da atmosfera sufocante do chumbo, elemento químico que, por ser vinculado a Saturno e à melancolia, representa no pensamento alquímico o estágio mais inferior da matéria. Através de operações alquímicas geralmente iniciadas pela dissolução, o chumbo vem a alcançar um estado de maior pureza e elevação, simbolizado pelo ouro.

⁸¹ Na química, a chama azul corresponde a uma “chama quente”, porque fruto de uma combustão completa; já a chama amarela é tida como fria, pois proveniente de uma combustão incompleta.

Retorno

Meu ser palpita em mim como fora
do chumbo da atmosfera constritora.
Meu ser palpita em mim tal qual se fora
a mesma hora de abril, tornada agora.

Que face antiga já se não descora
lendo a efígie do corvo na da aurora?
Que aura mansa e feliz dança e redoura
meu existir, de morte imorredoura?

Sou eu nos meus vinte anos de lavoura
de sucos agressivos, que elabora
uma alquimia severa, a cada hora.

Sou eu ardendo em mim, sou eu embora
não me conheça mais na minha flora
que, fauna, me devora quanto é pura.

O eu lírico pergunta o que seria o sopro alegre que o passeia e o banha de luz, remetendo ao seu tempo de juventude, em que ainda estava “fora” da atmosfera melancólica do chumbo. E sua resposta anuncia o tempo de trabalho do corvo: augúrio de um trabalho constante, cujo cultivo de quintessências agressivas elabora “uma alquimia severa”, obtendo, no poema e no íntimo do eu, transmutações (mortes) irreversíveis. Na última estrofe, há uma conclusão também paradoxal, de um sujeito que, consumindo-se no labor poético, se torna estranho a si mesmo⁸².

O uso recorrente desse tipo de vocabulário demonstra a aptidão e interesse de Drummond na manipulação verbal de termos e procedimentos de laboratórios químicos, remontando aos seus anos de estudante da Faculdade de Farmácia de Belo Horizonte no início da década de 1920, em que, mesmo não demonstrando qualquer inclinação à carreira de farmacêutico, adquiriu conhecimento técnico transformado depois em matéria de poesia. Além disso, mostra subliminarmente seu vínculo de interesse com linguagens cujo

⁸² O susto diante da impermanência e a necessidade constante de trabalho de ‘desidentificação’ e transmutação do sujeito - um dos eixos da poética drummondiana - me faz lembrar dos dois últimos versos do poema “Mito” de *A rosa do povo*: “(Uma coisa tão diversa / da que pensava que fôssemos)”.

mecanismo se assemelham ao poético, como a alquimia, que busca a transformação incessante da própria matéria. Para ilustrar tal aquisição de conhecimento, tivemos acesso às provas de Drummond na Faculdade de Farmácia e, na prova escrita de toxicologia, de 9 de dezembro de 1925, em que discorre sobre diferentes tipos de envenenamento (criminosos, suicidas, acidentais e profissionais), nos chamou atenção não só o extenso vocabulário de termos químicos que continuamos a ver em sua poesia, como também a alusão ao chumbo e a seu vínculo com Saturno:

Envenenamentos suicidas. [...] Entre nós, são procurados os ácidos violentos, estriquinina, desinfetantes poderosos, etc. [...] Envenenamentos acidentais: [...] Também causam vítimas o sublimado corrosivo, o ácido sulfúrico, o ciotico, os álcalis cáusticos, as substâncias de cheiro ativo (ácido fenico, HCL, etc). [...] Um envenenamento comum na Europa é o produzido pelo óxido de carbono, que se dissemina pelas cidades como produto de combustão, nos aparelhos de aquecimento, e cuja toxidez é grande; sendo um gaz inodoro e incolor, seus efeitos são insidiosos, tanto que o paciente, ao lóbrigar o perigo, já não pode fugir em demanda de ar puro. [...] Envenenamentos profissionais: São crônicos, na generalidade. Os mais numerosos e graves são os produzidos pelo fósforo, mercúrio e chumbo. [...] Os pintores são atacados pelas chamadas cólicas saturninas, tendo como origem as tintas com base de chumbo (metal dedicado a Saturno).⁸³

Como dissemos, a prova de toxicologia acima foi escrita em 1925, quase trinta anos antes da primeira publicação do poema “Retorno”, em 14 de novembro de 1954, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, e a questão do chumbo e seus efeitos melancólicos parecia já fazer parte do imaginário de Drummond (ainda mais porque relaciona o chumbo às artes, ligando-o ao ofício dos pintores), de modo que o poeta, depois da Faculdade de Farmácia, continuou lavrando “sucos agressivos” (ou “sublimados corrosivos”, como lemos na prova), a operar “envenenamentos” simbólicos.

⁸³ Material obtido no Centro de Memória da Farmácia/UFMG, na Av. Pres. Antonio Carlos, 6627 - Campus da Pampulha.

Assim, a flora-fauna ardente que devora o sujeito poético na última estrofe de “Retorno” (“Sou eu ardendo em mim, sou eu embora / não me conheça mais na minha flora / que, fauna, me devora quanto é pura”), nos remete a outro poema de Drummond - “Os poderes infernais”, de *A vida passada a limpo* -, em cujo primeiro verso há o verbo faiscar, que, como nos poemas “Brinde no banquete das Musas” e “Retorno”, há imagem e verbo ligados ao fogo, que remetem à calcinação, operação alquímica mais agressiva e arriscada.

OS PODERES INFERNALIS

O meu amor faísca na medula,
pois que na superfície ele anoitece.
Abre na escuridão sua quermesse.
É todo fome, e eis que repele a gula.

Sua escama de fel nunca se anula
e seu rangido nada tem de prece.
Uma aranha invisível é que o tece.
O meu amor, paralisado, pula.

Pulula, ulula. Salve, lobo triste!
Quando eu secar, ele estará vivendo,
já não vive de mim, nele é que existe

o que sou, o que sobro, esmigalhado.
O meu amor é tudo que, morrendo,
não morre todo, e fica no ar, parado.

Aqui o anoitecer do segundo verso fala do esfriar na superfície: o sujeito não aparenta mais o ardor que o movimenta, mas sob a pele, na medula, permanece a chama incessante que o consome por dentro; são “os poderes infernais do amor”, cuja “escama de fel nunca se anula”. Como diz Gaston Bachelard, na obra *A psicanálise do fogo*, sobre o sacrifício no fogo: “O amor, a morte e o fogo são unidos num mesmo instante. Por seu sacrifício no coração das chamas, a falena nos dá lição de eternidade. A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos plenamente para o além. Tudo perder para tudo ganhar. A lição do fogo é clara: “após ter obtido tudo por destreza, por amor ou por

violência, é preciso que cedas tudo, que te anules’ (D’Annunzio, *Contemplação da morte*)⁸⁴.

O melancólico ama o perdido, o ausente, ao mesmo tempo que está atravessado pelo desejo, que o abala de dentro, expondo o seu vínculo com o corpo precário, mortal. Assim o eu poético persevera na luta para impedir que morra o que sobra de si, de suas migalhas da trituração promovida pelos poderes infernais do amor tensionado, violento. E estas sobras, o fantasma, são sempre para além do eu, incorporando-se à corrente da vida, ao volume de mortos, à cultura, à história. Sua busca consiste em “dar corpo ao incorpóreo e em tornar incorpóreo o corpóreo”, como diria Agamben⁸⁵, cantando em elegias as “feridas latejando sem os corpos / deslembados de tudo na corrente” (“Ciclo”, VPL); destroços de um corpo que, ainda assim, continuará amando, mas no corpo ambíguo do poema: que aponta para o incorpóreo, por ser linguagem, mas que volta para o corpóreo, por ser linguagem, na medida em que esta comporta tal ambiguidade, situando-se no território do *entre*.

3.3. “Entre o ser e as coisas”

Pensando na implicação entre poesia e amor, o primeiro soneto da seção “Notícias amorosas” de *Claro enigma* mostra toda a dificuldade de mapeamento e de definição do sentimento amoroso.

ENTRE O SER E AS COISAS

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,

⁸⁴ BACHELARD, 2012, p. 27.

⁸⁵ Agamben identifica a melancolia com o primeiro estágio da dissolução alquímica, a *nigredo*, e ainda diz da fadiga do alquimista com o incessante trabalho de transformação do corpo em substância incorpórea, e de presentificação do irreal: “Não nos surpreende, nessa perspectiva, que a melancolia tenha sido identificada pelos alquimistas com *Nigredo*, o primeiro estágio da Grande Obra que consistia, segundo a antiga máxima espagírica, em dar corpo ao incorpóreo e em tornar incorpóreo o corpóreo. É do espaço aberto pela sua obstinada intenção fantasmagórica que toma impulso a incessante fadiga alquimista da cultura humana, a fim de se apropriar do negativo e da morte, e de plasmar a máxima realidade apreendendo a máxima irrealidade” (AGAMBEN, 2007, p. 54.).

e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquiva,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.

Ao perguntar onde está o amor, o sujeito poético percebe que esse sentimento não pertence a um mundo sobrenatural, metafísico, acessível somente às almas. Está presente na matéria, no mundo natural: “N'água e na pedra amor deixa gravados / seus hieróglifos e mensagens”. É na natureza (e no corpo) que o sentimento amoroso esconde as suas verdades mais secretas – hieróglifos; e onde mostra as suas verdades mais nuas - mensagens⁸⁶. É como um “claro enigma”. E, na tentativa de converter em palavras o resultado de suas intermináveis indagações sobre o sentimento amoroso, o eu reconhece o gozo no ato de pensar e escrever - “nesse quando amanhece frescor de coisa viva” -, que não acaba mesmo depois de terminado o dia, pois o amor tornara-se “uma fogueira a arder no dia findo”. Trata-se da memória corrosiva do amor impresso na matéria mais elementar - a água, a pedra -, mas quando as almas (e suas palavras) se dissociam do corpo, esquecendo da natureza desse sentimento, passam a tratá-lo de forma humorística, abstrata e suave.

Logo no primeiro verso – “Onda e amor, onde amor, ando indagando” --, é retomado tópico frequente na poesia medieval portuguesa, a associação do mar à poesia de amor, em que o mar, segundo a poeta e crítica portuguesa Anna Hatherly, é expresso como uma

⁸⁶ Isso devassa também a ironia brutal da última estrofe de “Dissolução” de que “o corpo, sem alma, é suave”, pois nele permanecem marcas corrosivas do amor, inexistindo suavidade nesse corpo ainda ardente.

possível força auxiliadora do amante: “o mar surge como uma espécie de ‘mãe-paisagem’, uma força natural superior, detentora de poder. A amada interpela o mar personificando-o, falando com ele como se fosse a própria mãe: ‘Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo!’ [...] ‘Quantas sabedes amar amigo / treydes comig’a lo mar de Vigo / e banhar-nos-emos nas ondas’”⁸⁷. Nesses versos de Martin Codax citados por Hatherly, o mar é ainda entendido como promessa de prazer e de comunhão amorosa, o que vem a ser transfigurado na modernidade, em que a imagem marítima passa a ser mais associada à instabilidade do sujeito e do mundo.

Daí que o último verso de “Entre o ser e as coisas”, “uma fogueira a arder no dia findo”, alude ao conhecido verso camoniano, “Amor é um fogo que arde sem se ver”, de cujo soneto ele é parte já carrega a noção moderna de desconcerto do sujeito no mundo⁸⁸. Além disso, a alusão ao poeta português evidencia que a configuração discursiva do amor no soneto drummondiano se inscreve numa tradição poética meditativa amorosa, fortemente marcada pela exploração de figuras de retórica, como a acumulação de oximoros e de figuras de contraposição, utilizadas para reforçar a ambiguidade da definição do conceito de amor. De todo modo, apesar da modernidade de Camões, nota-se na sua lírica amorosa um impulso platônico de sublimação do desejo, em busca de um ‘amor puro’, ‘ideal’, tal como lemos neste outro soneto canônico:

Transforma-se o amador na coisa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?

⁸⁷ HATHERLY, 2016, p. 37.

⁸⁸ Eis o soneto camoniano na íntegra - “Amor é um fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói, e não se sente; é um contentamento descontente / é dor que desatina sem doer. // É um querer mais que bem querer; / é um andar solitário entre a gente; / é nunca contentar-se de contente; / é um cuidar que ganha em se perder. // É querer estar preso por vontade; / é servir a quem vence o vencedor; / é ter, com quem nos mata, lealdade. // Mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade, / se tão contrário a si é o mesmo Amor?”.

Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma.

Para superar a falta que o move a amar, o sujeito amante transforma-se na coisa amada, aludindo aqui, segundo a fortuna crítica camoniana, ao mito do andrógino expresso por Platão, em que o ser originariamente esférico e composto por duas metades é cindido violentamente pelos deuses, que temiam sua força titânica capaz de assaltar os céus. Diz a crítica Barbara Spaggiari sobre o soneto: “Essas duas partes (*amante/amado*), tendo-se reconhecido mutuamente, ao constatarem a recíproca semelhança, só são movidas pelo desejo ‘de conseguirem passar a ser, em vez de duas, uma só, unindo-se e fundindo-se com o ser amado.’ [...] Esse axioma, já presente em Petrarca, provavelmente por influência dos Padres da Igreja de inspiração platônica (Santo Agostinho, Alberto Magno), torna-se um *Leit-motiv* dos tratados de amor que florescem a partir da segunda metade do século XV”⁸⁹. A imagem da amada se fixa no pensamento do eu lírico camoniano, incorporando-se à sua alma; e o amante se converte em “puro amor”, em paixão incorpórea, a sublimar o corpo que está sempre a sentir a falta, o desejo que dói. No *Banquete* de Platão, é o comediógrafo Aristófanes quem resgata o mito do andrógino, transformando-o, segundo Werner Jaeger, numa ampla discussão filosófica acerca do problema da natureza do amor:

O eros nasce do anseio metafísico do Homem por uma totalidade de ser, inacessível para sempre à natureza do indivíduo. Este anseio inato faz dele um mero fragmento que, durante todo o tempo em que leva uma existência separada e desamparada, suspira por se tornar a unir com a metade correspondente. O amor por outro ser humano é aqui focalizado à luz do processo de aperfeiçoamento do próprio eu. Esta perfeição só é

⁸⁹ SPAGGIARI, Barbara. In *Comentário a Camões, vol. 1, Sonetos*, 2012, p. 62.

atingível na relação com um tu, pela qual as forças do indivíduo precisado de complemento se incorporem no todo primitivo e assim possam atuar na sua verdadeira eficácia. Por meio deste simbolismo, o eros enquadra-se plenamente dentro do processo de formação da personalidade. Aristófanes focaliza o problema em toda a sua extensão, não só como o amor entre dois seres do mesmo sexo, mas sob todas as formas em que se apresenta. A saudade dos amantes leva-os a não quererem separar-se um do outro, nem sequer por breve tempo. Mas os seres humanos que passam a vida juntos desta maneira não nos podem dizer o que realmente querem um do outro. Não é, evidentemente, a união física que faz com que sintam um prazer tão grande com a presença do outro e a ela aspire com tanta força, mas é indubitavelmente uma coisa diferente o que a alma de ambos quer, uma coisa que ela não pode exprimir e que só palpita nela como obscura intuição do que é a solução do enigma da sua vida.⁹⁰

Para Jaeger, o mito resgatado por Aristófanes retrata um *eros* separado de sua essência e que pretende reencontrar-se, guiando-se pela nostalgia da totalidade da natureza primitiva do ser humano, em direção a algo que não existe mais, mas devia ser para sempre.

A concepção de amor drummondiana difere da noção platônica de um amor ideal desvinculado do corpo; por compreender o nexos entre o espírito e a matéria, ela se aproxima mais da definição apresentada n’*O Banquete* pelo médico Erixímaco (ainda que com ressalvas, como veremos adiante). Erixímaco diz que o sentimento amoroso não se limita às almas dos homens, expandindo-se por toda a natureza: “Com efeito, quanto a ser duplo o Amor, parece-me que foi uma bela distinção; que porém não está ele apenas na alma dos homens, e para com os belos jovens, mas também nas outras partes, e para com muitos outros objetos, nos corpos de todos os outros animais, nas plantas da terra e por assim dizer em todos os seres é o que creio ter constatado na prática da medicina, a nossa arte; grande e admirável é o deus, e a tudo se estende ele, tanto na ordem das coisas humanas como entre as divinas”⁹¹. Tal definição de um eros cosmogônico remonta a Hesíodo, como se todos os elementos naturais derivassem dessa força criadora, que tudo anima, imprimindo seu selo em cada elemento; embora não atribua poder cosmogônico ao amor, Drummond compartilha

⁹⁰ JAEGER, 2003, p. 732.

⁹¹ PLATÃO, 2019, p. 63.

da noção do sentimento amoroso enquanto substância envolvente, mistura de sagrado com desejo humano.

Na obra *O conceito de amor em Santo Agostinho*, Hannah Arendt retoma o conceito de “ser” na tradição grega, o qual possuiria enorme influência na concepção agostiniana do mundo como universo: “Na tradição grega, o ser é o cosmos na sua totalidade, permanece idêntico a ele mesmo independentemente da variabilidade das suas partes. Cada parte do cosmos só é na medida em que é parte e que, enquanto tal, tem a sua parte no todo”⁹². Arendt diz que esse *ser* é uma substância imutável e eterna, que tudo abarca e envolve, e que as coisas singulares são as partes desse todo. Já no poema “Ser”, de *Claro enigma*, o eu lírico também diz de uma dimensão inominável e cosmogônica, que ultrapassa o amor, onde há a imagem de filho que se autocria: “Lá onde eu jazia, / responde-me o hálito, / não me percebeste, / contudo chamava-te // como ainda te chamo / (além, além do amor) / onde nada, tudo / aspira a criar-se. // O filho que não fiz / faz por si mesmo”. Aqui o verbo jazer traz tanto a noção de estar deitado, sereno, como a de estar morto, e o contato com tal campo abstrato é cercado de mistério, pois o que se sente é apenas um bafejo exalado do nada.

Embora o soneto “Entre o ser e as coisas” aluda explicitamente a Camões, o faz contrariando a abordagem platônica do sentimento amoroso do poeta lusitano, a qual retrata um amor puro, ideal, desvinculado do corpóreo. O eu lírico drummondiano ironiza a figura da alma que, ao pairar sozinha pelo mundo, acaba por tratar o amor como algo brando e humorístico (“as almas vão pairando / e, esquecendo a lição que já se esquivava, / tornam amor humor, e vago e brando / o que é de natureza corrosiva”). É como se as almas, limitando-se ao terreno abstrato, esquecessem a lição de que só a partir da matéria - do corpo ou do corpo do poema -, é que se pode falar do amor, e que, para tanto, é preciso lembrar de sua natureza corrosiva, de sua ardência permanente nos elementos. Se retomarmos a concepção grega de ser, que remete a uma ideia de cosmos originário, aliada às imagens do poema “Ser” (CE),

⁹² ARENDT, sem data, p. 75.

que remontam a uma dimensão abstrata que ultrapassa o campo do amor (“além, além do amor”), não seria possível pensar o sentimento amoroso como uma segunda substância aglutinadora, composta de vontade humana e de mistério, a mover-se entre “o ser” e “as coisas singulares”?

3.4. “Rapto”

RAPTO

Se uma águia fende os ares e arrebatada
esse que é forma pura e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;
e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar no acerbo amor.

O poema “Rapto” de *Claro enigma* foi publicado pela primeira vez no *Diário Carioca* de 1º de abril de 1951, sob o título “Ganimedes” e assinado com o pseudônimo Leandro Saboia. Ambos os títulos aludem ao mito de Ganimedes, jovem pastor que vivia nas montanhas ao redor de Tróia e que era tido como ‘o mais belo dos mortais’. Sua beleza

despertou a paixão de Zeus, que, em forma de águia, o raptou para levá-lo ao Olimpo, onde se tornou o escanção dos deuses.

Formado por uma única estrofe de 25 versos, em que predomina o ritmo do decassílabo heroico, “Rapto” apresenta estrutura sintática que acentua o seu caráter discursivo: trata-se de um longo período composto por orações subordinadas condicionais, sendo cada uma delas iniciada pelo conectivo “se”, a indicar os pressupostos de uma determinada forma de arrebatamento amoroso, que, conjugados, completam o sentido da oração principal ao final do poema - “ela tece, dobrando-lhe o amargor, / outra forma de amar no acerbo amor.”

A hipótese do rapto se apresenta já na imagem de “uma águia que fende os ares e arrebatada / esse que é forma pura”. Mas o pronome demonstrativo “esse” e a locução “forma pura”, presentes no segundo verso, são nomeados só no último verso. A suspensão da nomeação de “esse” e de “forma pura”, que atravessa a exposição de diferentes nuances da “forma de amar”, somada à utilização de verbos no indicativo do presente, reforçam as noções de circularidade temporal e de presentificação do instante relativas ao mito, criando um loop que acentua o “amargor” do “acerbo amor”, na e através da própria estrutura sintática do poema.

A escolha do verbo arrebatado já no verso inicial, por exemplo, abre caminho para as diferentes e concomitantes formas de amar por que se desdobra o sentimento amoroso. Este verbo pode ser lido sob diversos sentidos, como os movimentos de arrancar com violência, de carregar pelos ares, de cometer o crime de rapto, de enlevar-se, de apaixonar-se, abarcando ao mesmo tempo as imagens de voo, luta, exaustão.⁹³

⁹³ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a águia simboliza “a emoção brusca e violenta, a paixão consumidora do espírito. Entretanto, por causa do seu caráter de ave de rapina que carrega as vítimas com suas garras para conduzi-las a lugares de onde não podem escapar, a águia simboliza também um desejo de poder inflexível e devorador” (2022, p. 71).

Aqui, ao arrebatado o amor, “esse que é forma pura e que é suspiro de terrenas delícias combinadas”, a ação da águia promove a um só tempo a degradação da “forma pura”, que, do embate corporal dos amantes, vai acentuando a fome enlevatória da alma, pois a degradação é condição de elevação.

e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;

Não há dissociação entre matéria e forma pura; à medida que a luta corporal se torna mais renhida, o ato de amar atinge maior altitude e poder de corrosão do eu. E fugindo a um pensamento comum, a morte proporcionada pelo gozo (“exaustão suavíssima”) não se mostra como um prêmio da relação sexual, mas antes como um “tributo” ao arrebatamento; como o imposto pago à ousadia do “voo mais cortante” próprio da experiência amorosa. Morte semelhante àquela que, no poema “Destruição” (LC), em que “os amantes se amam cruelmente”, acaba por se converter num “puro fantasma que os passeia de leve”, isto é, numa espécie de maldição que “continua a doer eternamente”.

É interessante pensar como a concepção do gozo enquanto “tributo” retrata a concepção melancólica do sentimento amoroso drummondiano predominante em sua obra lírica, se a compararmos à maneira como Drummond aborda a relação erótica no livro *O Amor Natural* (1992). Nessa obra póstuma, o poeta busca atribuir à experiência sexual amorosa um lugar de plenitude; sua dicção, até jocosa em inúmeros poemas, está sempre a enaltecer a alegria dos amantes, como se na cama fosse possível a transcendência e a superação das angústias. Leiamos estes versos do poema de abertura, “Amor – pois que palavra essencial”:

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

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

O orgasmo aqui é concebido como dádiva, que a um só tempo sacia o desejo corpóreo e instaura a paz dos amantes, elevando-os a uma estância transcendente de recomposição da unidade edênica. E a alusão a Platão, nos versos acima, não diz respeito à concepção elevada de Eros (“Vênus celeste”) presente em o *Fedro* e o *Banquete*, em que o amor é tido como a “mais elevada experiência iniciática da alma”⁹⁴, contrapondo-se à concepção de um Eros baixo e corpóreo da “Vênus pandemia”. E sim a uma atualização do pensamento platônico efetuada pela poesia medieval, que, ao revalorizar a melancolia - já presente na concepção clássica do humor negro em Aristóteles -, converteu o Eros platônico em um só, reunindo de forma tensional os seus dois polos antagônicos – o espiritual e o corpóreo.⁹⁵ Daí decorre, aliás, a noção moderna de felicidade, que, segundo Agamben, não

⁹⁴ AGAMBEN, 2012, pp. 194-195.

⁹⁵ “O que em Platão era uma contraposição nítida entre dois ‘Amores’ (que tinham uma genealogia distinta a partir de duas Vênus, a celeste e a terrestre (‘pandemia’), torna-se assim, na tradição ocidental, um único Eros, fortemente polarizado na tensão lacerante entre dois extremos de signo oposto. A ideia freudiana de *libido*, com a sua conotação essencialmente unitária, mas que pode voltar-se para direções opostas, aparece, sob esta perspectiva, como uma herdeira tardia mas legítima da ideia medieval de amor. E é ao fato de que seu mais elevado ideal moral seja inseparável de uma experiência baixa e fantasmática, que se deve provavelmente o caráter ambíguo de toda concepção ocidental moderna da felicidade [...]. Que, pelo menos a partir do século XII, a ideia de felicidade apareça costurada com a da restauração do ‘doce jogo da inocência edênica, que a

se dissocia da satisfação libidinal, e está expressa no poema “Amor – pois que palavra essencial”. A poesia erótica, todavia, se situa num lugar específico e isolado da poética amorosa drummondiana ; atribuindo humor e leveza ao que é tido por corrosivo, como já vimos na leitura de “Entre o ser e as coisas”, ela pretende ser uma pausa à sempre problemática meditação do sentimento amoroso.

Mas, como vimos, na poética drummondiana erótica predomina a noção de que o gozo é gatilho da divagação melancólica, e o sujeito, ao deparar-se com a perda do instante jubiloso dos prazeres carnavais, põe-se novamente no abismo que separa o seu desejo do inapreensível objeto desejado, acentuando a fome por mais amor. E mesmo em *Farewell* (1996), outra obra póstuma em que são abordados (e de forma amarga) temas centrais da poética drummondiana - tais como o tempo, a família, o amor -, no poema “A carne envilecida”, o sujeito já velho pede novo consolo ao Diabo, que lhe concede o dom de reviver o êxtase desejado. Este, no entanto, acaba por agravar as marcas fantasmáticas da carne, espalhando ainda mais o odor de flores calcinadas e de terror⁹⁶.

Em “Rapto”, o eu lírico drummondiano fala pela primeira vez do amor homoafetivo. O arrebatamento causado por uma ave - que alude a Zeus disfarçado de águia, como dissemos - transfigura a forma heteroafetiva de amar, a qual permite a procriação da espécie, de modo que ela passa a demandar por mais amor, esse “cândido alimento” insaciável e intangível, que a alma implora com fervor, beirando a ardência mística.

E o mito do rapto de Ganimedes é aqui atualizado para o contexto do poeta: com a queda do Estado Novo em 1945, já não havia no início dos 50 legislação penal que criminalizasse as relações homoafetivas no Brasil. Embora se ampliassem os locais de

felicidade seja, por outras palavras, inseparável do projeto de uma redenção e de um cumprimento do Eros corpóreo” (AGAMBEN, 2012, p. 193).

⁹⁶ Eis o poema “A carne envilecida”, de *Farewell* (1996) na íntegra: “A carne encanecida chama o Diabo / e pede-lhe consolo. O Diabo atende / sob a mil formas de êxtase transido. Volta a carne a sorrir, no vão intento / de sentir outra vez o que era graça / de amar em flor e em fluida beatitude. / Mas os dons infernais são novo agravo / à envilecida carne sem defesa, / e nada se resolve, e o aroma espalha-se / de flores calcinadas e de horror.”

paquera e os pontos de encontro gay no Rio de Janeiro, estimulados por seu clima quente, praias e cosmopolitismo de capital da república, persistia no Rio, a reboque do conservadorismo do Governo Dutra, uma ação da polícia baseada nas leis contra os atos de atentado ao pudor e de ofensa à moral e aos bons costumes. Assim, eram reprimidas condutas que rompessem com os padrões da heteronormatividade, justificando-se de forma arbitrária a repressão de manifestações públicas homoafetivas, tratadas inclusive como “doença”.

Além de agredido por tal discurso pseudocientífico, o homoerotismo também era alvo de um certo discurso religioso cristão que, baseado no Antigo e no Novo Testamentos, tinha por pecaminosas as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Tal visão religiosa não apenas fazia uma leitura enviesada do texto bíblico, afirmando que “os efeminados” “não herdarão o Reino de Deus”, como também criticava o ato sexual que não buscasse a procriação, na medida em que este afetaria a comunhão do espírito com Cristo.⁹⁷

E, pensando ainda na alusão que o poema “Rapto” faz ao cristianismo, é possível contrapor a atmosfera lúbrica e noturna que transpira da imagem das “noturnas / portas de pérola dúbria das boates” ao texto e a imagens do Apocalipse do Novo Testamento, cujos capítulos 3 e 4, versículos 20 e 21, falam do extermínio das nações pagãs para a ascensão da “Jerusalém celeste”, que se converterá na “Jerusalém messiânica”, depois que os homens atravessarem as suas “portas de pérola”, alcançando então a sua praça de ouro puro, iluminada pela glória divina:

⁹⁷ A imagem dos “raptos terríveis” que se dão “já pelas noturnas / portas de pérola dúbria das boates” também nos faz imaginar os inferninhos de Copacabana, onde a pegação homoerótica corria solta. Vale lembrar que na década de 50 esse bairro passava por intenso processo de verticalização: a Art Deco dos anos 30 havia sido substituída pela arquitetura moderna de nomes como Niemeyer, Irmãos Roberto, Vital Brazil, Sérgio Bernardes, Firmino Saldanha. Copacabana se tornara o bairro que unia a maior densidade populacional do Rio de Janeiro a um urbanismo de boa qualidade, possibilitando o convívio nas ruas e na praia de pessoas de diferentes classes sociais, desde, por exemplo, moradores das favelas do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, dos quitinetes e dos grandes apartamentos da Avenida Atlântica. Essa mistura de gente no bairro e na cidade parecia ser estimulante e inclusiva, e, talvez, para o resguardado morador da Rua Joaquim Nabuco 81 (onde Drummond viveu até 1962), tenha de alguma forma impactado na feitura de um poema *avant la lettre* no que toca à recusa da homofobia ideológica, acirrada nos tempos da ditadura militar que viria com o golpe de 64.

As doze portas são doze pérolas: cada uma das portas era feita de uma só pérola. A praça da cidade é de ouro puro como um vidro transparente. Não vi nenhum templo nela, pois o seu templo é o Senhor, o Deus todo poderoso, e o Cordeiro. A cidade não precisa do sol ou da lua para a iluminarem, pois a glória de Deus a ilumina, e sua lâmpada é o Cordeiro. [...] Nela jamais entrará algo de imundo, e nem os que praticam abominação e mentira.⁹⁸

Na Jerusalém celeste, suspensa no céu, cada uma de suas portas é feita de uma única pérola, dando acesso à praça da cidade utópica que reluz a ouro e pedras preciosas, onde tudo se mostra simétrico, diáfano, casto⁹⁹. Drummond, aliás, já se mostrara um leitor desse Apocalipse na crônica “Colóquio das estátuas”, de *Passeios da ilha*, em que põe na voz de Jeremias, um dos profetas de Aleijadinho que compõem o adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo, o lamento angustioso e conservador de que “só outra Jerusalém, a celeste, não se corrompe nem se arruína”¹⁰⁰. Já em “Rapto” as portas são noturnas e dão acesso a boates (lugares comumente escuros e sensuais), sendo aqui feitas de “pérola dúbia”, ou seja, de material duvidoso, talvez sem brilho e valor, situando-se antes na esfera do vulgar, do profano, onde os corpos se tocam, se corrompem, enquanto desejos carnavais se satisfazem na fluidez da música.

A imagem do “beijo estéril” parece metaforizar o encontro amoroso entre pessoas do mesmo sexo. E se nesse beijo existe “um soluço / esquivo e refochado”, ou seja, um suspiro dissimulado, não só proveniente da dor da luta corporal acabada, expressa na imagem da “cinza em núpcias”, que, por sua vez, metaforiza a calcinação dos corpos amantes que se elevaram e, talvez, lá no alto, depararam com o clarão intolerável de um deus – que aqui

⁹⁸ *Novo Testamento e Salmos: A Bíblia de Jerusalém*, 1984, p. 511.

⁹⁹ “O comprimento, a largura e a altura são iguais. [...] O material de sua muralha é jaspe, e a cidade é de ouro puro, semelhante a um vidro límpido. Os alicerces da cidade são recamados com todo tipo de pedras preciosas” (*Op. cit.*, 1984, p. 511).

¹⁰⁰ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 57.

pode ser Zeus em forma de relâmpago, ou o próprio amor “que repele a gula”¹⁰¹, ou seja, que fatalmente promove a queda de quem ousa vê-lo ou tocá-lo. Como, também, essa dissimulação pode se dar por constrangimento social, por se manifestar enquanto forma de amar alheia ao padrão heteronormativo de um Estado que, embora laico desde a República Velha, se submete desde sempre a morais cristãs retrógradas.

E, por tratar-se da intromissão da opressão cristã no arrebatamento do amor pagão, podemos ainda ler em “Rapto” um movimento de transformação do amor em coisa triste, já que o cristianismo pressupõe uma moral de rejeição dos prazeres da carne, visando à salvação da alma após a morte. Assim o “beijo estéril” representaria um beijo sem desejo, como se a religião cristã o esterelizasse; do mesmo modo que a imagem da “cinza em núpcias” aludiria à instituição do casamento, outra forma de aniquiliação do desejo.

Cabe lembrar que em 1947, ou seja, pouco antes da primeira publicação de “Rapto” no *Diário Carioca*, em 1951, Drummond publica a sua tradução de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, sob o título de *As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Não foi uma tradução encomendada, e sim fruto do interesse do poeta por esse romance epistolar, que, a seu ver, traduz de modo insuperável uma faceta amarga e triste da natureza humana. Suas personagens principais, marquesa de Merteuil e vinconde de Valmont, dominados de vaidade e desejo sexual, disputam um jogo de sedução inescrupuloso, promovendo a destruição das pessoas que se enredam nessa disputa. Observa Drummond em seu posfácio: “Não há solidão maior do que aquela que se alimenta da destruição de outros seres; e Valmont e Madame de Merteuil são dois solitários completos, inabordáveis, petrificados. Seus contatos sociais são apenas manejos. Incapazes de interesse a não ser por si próprio e traídos pelo mito da conquista, que os devora”¹⁰². A perigosa ligação entre dois indivíduos

¹⁰¹ Verso de “Os poderes infernais”, de *A vida passada a limpo*.

¹⁰² LACLOS, 1993, p. 392.

vaidosos, frios e manipuladores demonstra como a devastação por eles provocada acaba por se descontrolar. Quando um sentimento de compaixão ou de amor (não sabemos ao certo) de Valmont por Madame de Tourvel (uma de suas vítimas) se imiscui no jogo, este é rompido em sua essência. O que era antes amoral, deliberadamente perverso, passa a revestir-se do estigma da culpa. Valmont tenta então redimir-se de sua perversão, e tem um destino trágico, morto em um duelo; assim como o tem Merteuil, que, depois de sofrer uma humilhação pública no teatro da *Comédie Italienne*, ou seja, depois de sofrer uma ‘morte social’ perante aristocracia francesa em que costumava ‘reinar’, termina por contrair varíola incurável.

A tradução desse livro terrível demonstra o interesse de Drummond por variantes amargas da temática amorosa e do desejo sexual. Se, como diz o tradutor, Valmont seria incapaz de amar verdadeiramente, dada a sua natureza egoísta e dissimulada, não podemos deixar de entrever como a culpa - proveniente talvez de um sentimento ou de uma moralidade cristã que pode aflorar no maior dos devassos - acaba por abalar os alicerces de um jogo que se quer livre em sua própria devassidão, mas que está sujeito a afetos incontroláveis, na medida em que os seres convivem e se tocam e se expõem em suas relações perigosas.

Segundo Drummond, a análise corrosiva *d’As relações perigosas* teria não só ganhado vida própria, a despeito da intenção inicialmente moralizadora de Choderlos de Laclos, como também o teria consumido por completo, nada mais lhe restando a dizer enquanto escritor. Além disso, observa que em 1823 essa obra foi julgada pelo tribunal correcional do Sena, que a considerou perigosa e ultrajante aos costumes, determinando a sua destruição. E afirma que o poder transformador de tal obra não morreu, e que Laclos se inscreveu na corrente de grandes autores que atravessa os séculos, tendo tido o seu romance de análise continuação em Stendhal. A sentença da justiça comum, portanto, não decretou a

morte definitiva da obra, como pontuou Drummond; mas antes alanceou seu poder: “E as obras queimadas têm um estranho poder de revivescência”.¹⁰³

Desdobrando, para a poesia, a discussão sobre o “poder de revivescência” do romance de Laclos, tido como blasfematório aos costumes e às morais da sociedade francesa do século XVIII, lembramos o que Octavio Paz diz do gênero da visita do fantasma no Renascimento e no Barroco, em que as aparições não seriam de almas de mortos, e sim de “espíritos infernais”. Aborda Paz, como exemplo, a “menção explícita do ritual pagão da incineração”¹⁰⁴ no soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo¹⁰⁵, em que a alma do amante deixa o corpo, agora calcinado, mas não o desejo que o animava, de modo que as cinzas permanecem animadas de paixão: “su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”. Para Paz esses versos são de natureza blasfematória, e rompem tanto com o platonismo, para o qual a morte conduz a alma imortal para uma esfera transcendente, ao passo que o corpo se decompõe, tornando-se matéria amorfa; quanto com o cristianismo, que compartilha com a doutrina platônica a ideia de transcendência da alma após a morte, mas dela se diferencia quanto à noção de redenção do corpo, que ressuscitaria depois do Juízo Final, para se eternizar no céu ou no inferno:

Quevedo rompe com essa tradição e diz algo que não é nem platônico nem cristão, algo que nossa crítica não estudou nem meditou. A alma do amante abandona sua forma corporal mas, diz Quevedo, ‘*no su cuidado*’, sua paixão. Movida por esse desejo que faz arder seu sangue e até a medula dos ossos, volta e arde misturada com as cinzas de seu corpo. Ninguém, que eu saiba, deteve-se nesta menção explícita do ritual pagão da incineração, reprovado pela Igreja. E mais: umas linhas depois, Quevedo diz que esses despojos continuarão vivendo e amando: “*Serán ceniza mas tendrán sentido...*” (“Serão cinzas mas terão sentido...”). Blasfêmia

¹⁰³ LACLOS, 1993, p. 390.

¹⁰⁴ PAZ, 1993, p. 62.

¹⁰⁵ “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día, / y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera; / mas no, de esotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía: / nadar sabe mi llama el agua fría, / y perder el respeto a ley severa. / Alma a quien todo un dios prision ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, medulas que han gloriosamente ardido, / su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado.” [“Meus olhos cerrar pode a derradeira / sombra que me levar o branco dia; / e desatar minha alma poderia / hora ao seu anseio lisonjeira; / mas não, dessa outra parte, na ribeira / deixará a lembrança, onde ela ardia; / vogar sabe meu lume na água fria / e perder o respeito à lei certa. / Alma a que todo um deus prisão tem sido, veias que a tanto fogo humor têm dado, / medulas que na glória têm ardido, / seu corpo deixará, não seu cuidado; / não-de ser cinza, sim, mas com sentido; / pó não-de ser, mas pó enamorado” (QUEVEDO, 2002, p. 204).

enorme, desafio total à dupla tradição cristã e platônica. Como este soneto passou pela Inquisição? Não sei... Estranha, trágica transgressão: o corpo deixará de ser um corpo vivo, será matéria vil, cinza e pó; ainda assim, continuará amando. A diferença entre alma e corpo se desvanece: tudo volta a ser pó mas pó animado, desejoso.¹⁰⁶

A imagem da “cinza em núpcias” de “Rapto” traz essa ideia de “pó animado” presente em Quevedo, acentuando o teor blasfematório contra a convenção cristã, ao afirmar que, ao invés de um homem e uma mulher se casarem, é o resíduo do amor homoerótico que se põe ironicamente sob o jugo da então indissolúvel instituição do matrimônio¹⁰⁷, reforçando a concepção de um amor “solta-membros”¹⁰⁸, pagão, que promove a destruição metafórica dos corpos amantes, cuja memória do desejo, todavia, não permite que a alma se desvencilhe desses corpos, pois ela retorna e se mistura em suas cinzas, perpetuando a chama.¹⁰⁹

No espaço e tempo amorosos de “Rapto”, as morais repressivas cristãs se subjagam ao mistério pagão, cuja vertente do panteísmo, de identificação do indivíduo com a natureza, condiz muito mais com a noção drummondiana de amor. Tanto assim que, em entrevista concedida a sua filha Maria Julieta em 1984, Drummond diz que, para si, o sentimento amoroso envolve tanto as criaturas amantes quanto a natureza e o universo e que, embora não cultive qualquer teoria panteísta, o seu deus é a natureza:

¹⁰⁶ PAZ, 1993, p. 62.

¹⁰⁷ Quando foi publicado *Claro enigma*, em 1951, não havia o divórcio na legislação civil brasileira. Este passou a ser autorizado somente em 1977, quando foi aprovada a Emenda Constitucional n. 9, regulamentada pela Lei 6.515/77 (Lei do Divórcio). Na década de 50 havia somente o desquite, instituído em 1942, pelo qual os cônjuges regularizavam a sua separação de fato, ou seja, deixavam de ter os deveres do casamento (como a coabitação e a fidelidade recíproca), cessavam os efeitos do regime de bens, mas não se dissolvia o ‘vínculo matrimonial’, de modo que os cônjuges continuavam impedidos de se casarem de novo. O matrimônio era uma instituição que refletia o enorme conservadorismo da sociedade brasileira, e tratá-lo com irrisão, como o fez Drummond, acaba por acentuar o teor crítico social do poema “Rapto”.

¹⁰⁸ HESÍODO, 2012, p. 109.

¹⁰⁹ No poema “As rosas do tempo” de *Viola de bolso* (1952), é retomada a ideia de que as inquietações do espírito dos moços, suas paixões, são rosas abstratas que permanecerão vivas nos resíduos do amor, e que por isso os jovens não devem deixar de viver intensamente: “Admirável espírito dos moços, / a vida te pertence. Os alvoroços // as iras e entusiasmos que cultivas / são as rosas do tempo, inquietas, vivas. // Erra que nas cinzas do amor perdura a flama”.

[...] eu acredito no sentimento amoroso que vai de uma criatura a outra, e que vai além dessa criatura, envolvendo, digamos, a natureza, o universo; eu sou muito amigo da natureza, eu sou muito amante da natureza, a natureza é o meu deus; isso é uma coisa muito antiga, o chamado panteísmo, eu não cultivo nenhuma teoria, nenhuma doutrina panteísta, apenas eu sinto um interesse profundo pelo ser vivo em suas formas, a mais variadas, animais, vegetais, minerais. [...] ¹¹⁰

Quando o “pecado cristão” é incorporado ao “mistério pagão”, em o “Rapto”, esse mistério também é fustigado pelo gesto de transgressão moral que lhe aumenta o amargor - “(que o pecado cristão, ora jungido / ao mistério pagão, mais o alanceia)”; é como se a ação humana de amar interferisse na ordem da natureza, à semelhança do que lemos acima no verso “o que a um deus acrescenta o amor terrestre”, de “Amor – pois que é palavra essencial”.

E se sobre a carne triste dos amantes ainda paira um céu ardente, crepuscular¹¹¹, sinal de que esse amor, que antes buscava elevar-se à claridade do dia, agora anoitece, ganhando o estigma fantasmático e melancólico que lhe é próprio, neste caso, o eu lírico usa o imperativo “baixemos nossos olhos”, sugerindo a si e à coletividade o gesto de curvar-se ao “desígnio / da natureza ambígua e reticente: / ela tece, dobrando-lhe o amargor, / outra forma de amar no acerbo amor”. Além de amargo, o adjetivo “acerbo” também tem o significado de dureza, de severidade. Assim, o “acerbo amor”, como um deus rude e impiedoso, dotado de natureza complexa e corrosiva, não admite moralização nem repressão a seus desígnios potentes. E por enredar desejo e transgressão na palavra poética, “Rapto” faz-se um poema crítico às morais e costumes sociais e religiosos, atuando subliminarmente como agente de transformação de práticas, direitos e instituições.

¹¹⁰ Acessado em 26.06.23, https://soundcloud.com/imoreirasalles/o-amor-carnal?ref=clipboard&p=i&c=0&si=0510D854FA5843E89117EE8253E4B40D&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

¹¹¹ Lembramos aqui novamente do soneto “O amor e seu tempo”, de *As impurezas do branco*, já citado no capítulo 1.

3.5. “Relógio do Rosário”

Na mesma seção de “A máquina do mundo”, poema em que se abre a grandiosa epifania ao caminhante cabisbaixo e desenganado (persona do sujeito poético), recusada ao final por sua feição demasiadamente explicativa, projetada, artificial¹¹², está “Relógio do Rosário”, último poema de *Claro enigma*. Nele o eu lírico afirma desvendar “o choro pânico do mundo”, ao qual se entrelaça o seu choro individual, ambos compondo um “vasto coro” desdobrado nos versos do poema:

RELÓGIO DO ROSÁRIO

Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro.

Oh dor individual, afrodisíaco
selo gravado em plano dionisíaco,

a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,

dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,

convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,

prelibando o momento bom de doer,

¹¹² Conforme a leitura de José Miguel Wisnik, a recusa d’“a máquina do mundo” se dá pelo traço de mineiridade melancólica do poeta, que lhe configura “niilismo ativo”, iconoclasta, não propenso a uma promessa de futuro aprisionado: “A lamentação prostrada e melancólica do sujeito, acusando sua falta de vontade, de força ou razão profunda para tomar essa máquina para si, há de ter relação também, podemos supor, com essa fusão cega da Grande Máquina na Máquina do Mundo. Lamentação a não ser lida, pois, como mero negativismo vital, pessimismo doentio ou mesmo aristocracismo nostálgico de um mundo pré-moderno. Não há esse vezo nostálgico em Drummond, nem demonização da técnica [...]. Com seu mineirismo profético e encaramujado, o caminhante drummondiano poderia ser alinhado entre alguns renitentes contumazes da literatura moderna – a galeria dos *despiciendos despicientes* que, diante da mecanização generalizada dos processos produtivos interpessoais, da burocratização e da alienação da Lei humana consignada em lei metafísica, ou, em outras palavras, diante da máquina maquinadora do mundo, preferem, de modo desconcertante, cada um à sua maneira, *não fazer*” (WISNIK, 2018, p. 230-231).

a invocá-lo, se custa a aparecer,

dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,

dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universal, onde repousa

tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,

dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!

Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?

Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?

O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e é brisa e fala impura.

O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta

que não macule ou perca sua essência
ao contato furioso da existência.

Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,

a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.

Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

Como já dissemos, Vagner Camilo realizou importante estudo sobre a trajetória poética de *Novos poemas* (1948) a *Claro enigma* (1951),¹¹³ demonstrando que, nos poemas iniciais do livro de 48, ainda prepondera o canto socializante de *A rosa do povo*, que sofre,

¹¹³ CAMILO, 2005, p. 302.

nesse mesmo pequeno livro, a inflexão discursiva que marcará a nova poética dos livros seguintes. No último capítulo de sua obra, Camilo faz uma análise de “Relógio do Rosário”, abordando a visão pessimista do poema, que, ao evocar Nietzsche e Schopenhauer, acabaria por descobrir “a verdade da dor como fundamento da existência ao eu lírico”.¹¹⁴

Segundo o crítico, os versos “Oh dor individual, afrodisíaco / selo gravado em plano dionisíaco” seriam uma evocação direta à obra *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. O “dionisíaco” representaria de um lado os instintos do prazer e do êxtase (reforçados pela rima com “afrodisíaco”), e de outro a experiência do sofrimento da individuação. Para o filósofo, na leitura de Camilo, Dioniso encarna o “mito cósmico do Homem Universal, cujo despedaçamento constitui o primeiro mal, que efetuou a criação do mundo dos seres individuais. Sua ressurreição ou renascimento representaria o fim da individuação e a restauração da unidade original”¹¹⁵, sendo a arte “a centelha de esperança de retorno ao todo indivisível”¹¹⁶. Nessa interpretação de “Relógio do Rosário”, o eu lírico estaria a falar do sofrimento da individuação, ao expressar uma dor individual que se desdobra em todas outras formas e seres.

Já a filosofia de Schopenhauer estaria presente “no *pessimismo* de ‘Relógio do Rosário’, quiça de *Claro Enigma*”¹¹⁷, como se a solidariedade só pudesse ser alcançada por meio da desesperança, que, ao contrário das divisões e dogmatismos políticos, seria capaz de unir os indivíduos, cujos desamparo e desconsolo diante da História os moveriam a buscar transformações efetivas.

Como contraponto a esse pessimismo de matriz schopenhauriana, Camilo diz que Drummond evoca a tese dantesca “do amor como o motor do mundo”¹¹⁸; mas que o faz para

¹¹⁴ CAMILO, *op. cit.*, p. 302.

¹¹⁵ CAMILO, *op. cit.*, p. 303.

¹¹⁶ CAMILO, *op. cit.*, p. 303.

¹¹⁷ CAMILO, *op. cit.*, p. 304.

¹¹⁸ CAMILO, *op. cit.*, p. 305.

negá-la, na medida em que o amor seria impotente enquanto meio de superação da dor da existência:

Contra essa visão pessimista da dor como fundamento do existente, Drummond chega a evocar, na sequência do poema, a tese dantesca do amor como o motor do mundo, que ‘move o sol e as outras estrelas’. Mas, se o faz, não é para ratificá-la e sim, questioná-la, chegando, por fim, a negá-la: [...] O amor seria um caminho possível de superação da dor da individuação, pois seu fundamento é justamente a reconciliação, a união. Mas, para Drummond, o amor é algo de irreconhecível (pois ‘elide a face’), imperceptível e fugaz (pois ‘murmura algo que é brisa ou fala impura’), sem força bastante para se afirmar e manter sua pureza essencial no ‘contato furioso da existência’. Com isso, mostra-se incapaz de fazer frente e superar a dor do existir, que se afirma mais uma vez como verdade última, revelada em toda sua clareza ao sujeito lírico em meio à dourada praça do Rosário, fazendo dissipar ‘no som a sombra’ – repetição de som que voca as últimas badaladas do relógio.¹¹⁹

Já na obra *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, José Miguel Wisnik corrobora a leitura de Camilo, de que a dor se difere e sobrepõe-se ao amor enquanto campo de força aglutinador de tudo:

em ‘Relógio do Rosário’ é a dor universal, ‘dor sem nome’, que adquire a dimensão de uma entidade onipresente, afrodisíaca, *fármakon* que rouba o lugar de Eros como força aglutinadora de tudo, ao mesmo tempo que saldo do sofrimento, do custo da existência e da história universal. É como se a dor tivesse se tornado, surdamente, a nossa única certeza, ‘a provar a nós mesmos que, vivendo,/ estamos para doer, estamos doendo’. Existo porque *doo, doo* porque existo. *Tudo dói*, e a dor é o elo que sobrou a ligar as pulsões de vida e morte”.¹²⁰

Parece-me pertinente a leitura de Vagner Camilo no que diz respeito à evocação de Nietzsche e de Shopenhauer em “Relógio do Rosário”; mas discordo das interpretações, tanto de Camilo quanto de Wisnik, de que Drummond estivesse a negar, neste poema, o

¹¹⁹ CAMILO, *op. cit.*, p. 305-306.

¹²⁰ WISNIK, 2018, p. 256.

lugar do amor como “força aglutinadora de tudo”, proporcionador da conjugação do eu com os seres e as coisas e resíduo permanente do sofrimento de existir.

O que perpassa não apenas *Claro enigma* como toda a obra drummondiana é o entendimento da impossibilidade de se achar uma explicação definitiva para a existência, sendo por isso problemática a afirmação de que a “dor do existir” se mostra como “verdade última, revelada em toda sua clareza ao sujeito lírico em meio à dourada praça do Rosário”¹²¹. Na crônica “História de amor em cartas”, publicada em 1975, e provavelmente inspirada no romance epistolar *As relações perigosas* de Laclos, Drummond se vale de personagens enredadas numa trama amorosa para discorrer sobre a sua concepção de amor, concluindo ao final que o sentido último da existência é o mistério:

A explicação final de tudo será, ao que suponho, uma não explicação que tudo explica, se reverenciarmos o mistério como ápice de toda existência. A justificação pelo amor não dependerá de se conceituar, antes, o que seja amor? E quem o conceituou até este ano de 75 em sua insondável plurissignificação de antagonismos convergentes? Dicionários e tratados de psicologia propõem definições, esquemas e comportamentos que a todo instante ele, sorrindo ou ameaçando, desfaz.¹²²

A “insondável plurissignificação de antagonismos convergentes” ratificam, isto sim, a noção drummondiana do amor como substância aglutinadora, composta de inúmeras formas de amar, como já vimos nas leituras de “Rapto” (“outra forma de amar no acerbo amor”) e de “Estrambote melancólico” (“e meu amor é triste como é vário, / e sendo vário é um só”). Assim, a meu ver, a visão pessimista de “Relógio do Rosário”, que vê na dor o fundamento de toda a existência, parece antes se relacionar com a concepção melancólica de Drummond diante da vida e, também, do sentimento amoroso. A dor é origem, mas não necessariamente é destino, uma vez que há a opção esforçada do amor (“Não é pois todo amor alvo divino / e mais aguda seta que o destino?”). Como uma sequência à “dor primeira

¹²¹ WISNIK, *op. cit.*, p. 256.

¹²² DRUMMOND DE ANDRADE, 1986, p. 56.

e geral”, há um esforço humano de reconexão com a natureza e de superação da dor através do sentimento amoroso - superação que parece se dar com muita raridade, num instante de plenitude causado por arrebatamento erótico ou místico, por exemplo, voltando sempre ao comum da dor, em que prevalece a angústia de se saber mortal e fadado ao fim. Pois o amor também punge todos os seres e elementos, irmanando-os em sua dor e em sua falta de explicação, sendo que, ao final, o que sobra é o columbário: o lugar-arquivo dos mortos – a morte, portanto; assim como a morada das pombas, animal de uma duplicidade simbólica interessante: é tanto o Espírito Santo na tradição cristã (à qual o poema faz menção explícita), quanto um animal citadino banal, “uma pomba estúpida”, como diz Alberto Caeiro em “O guardador de rebanhos”. Ou seja, da parelha amor e dor sobram, ao fim da meditação, no mesmo signo, o mistério e a banalidade.

Como diz o verso de “Relógio do Rosário”, “O amor não nos explica”, já que nada, nenhuma “total explicação da vida”, nenhum conceito claro, abstrato e definitivo de amor se sustenta face “ao contato furioso da existência”, que turva qualquer essência supostamente inteligível, aumentando-lhe a ambiguidade e impenetrabilidade, restando somente ao território poético a sua representação. Ou seja, no poema é sugerida a relação umbilical entre amor e dor, tanto em sua força aglutinadora quanto em seu mistério.

Octavio Paz nota que “Platão percebeu claramente a vertente pânica do amor, sua conexão com o mundo da sexualidade animal e quis rompê-la”¹²³, na medida em que essa concepção ia contra a sua ideia de um amor ideal, transcendente, formado de ideias incorruptíveis. Paz se refere ao trecho d’*O Banquete* em que o médico Erixímaco, diferentemente dos oradores que o precederam, define Eros como uma força geradora primordial, cuja substância não se limita ao ser humano, mas se expande por toda a natureza

¹²³ PAZ, 1993, p. 184.

e o universo, num sentido “pânico”¹²⁴. Vale lembrar que o adjetivo pânico remete ao deus Pã, que ao mesmo tempo é uma das grandes referências à construção da imagem do diabo na cultura cristã. Pã está em tudo: fala da natureza indomável, do contágio do grande todo, da beleza do êxtase, do desejo. E, como o ‘Eros pânico’, também diz respeito à aflição dolorosa do indivíduo de não mais fazer parte desse todo, traduzindo uma noção trágica de despedaçamento. Eros, como vemos, é ambos: força aglutinadora e Eros solta-membros. E, retomando Paz, este diz que o cristianismo se apropriou do platonismo e efetuou a separação entre a natureza e o ser humano, acentuada ainda mais na Idade Moderna, acrescentando que o resgate dessa concepção originária e universalizante do amor pode atuar hoje como uma via de reconciliação com a natureza:

O cristianismo dessacralizou a natureza e traçou uma linha divisória e infranqueável entre o mundo natural e o humano. Fugiram as ninfas, as náiades, os sátiros e os tritões ou converteram-se em anjos ou demônios. A Idade Moderna acentuou o divórcio: num extremo, a natureza; no outro, a cultura. Hoje, ao término da modernidade, redescobrimos que somos parte da natureza. A Terra é um sistema de relações ou, como diziam os estóicos, conspiração de elementos, todos movidos pela simpatia universal. Nós somos partes, peças vivas nesse sistema. A idéia de parentesco dos homens com o universo aparece na origem da concepção do amor. É uma crença que começa com os primeiros poetas, permeia a poesia romântica e chega até nós. A semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher ou entre a árvore e o homem, são eixos do sentimento amoroso. O amor pode ser agora, como o foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos *nos reconhecer* em todos eles.¹²⁵

A concepção originária de Eros como entidade cósmica primordial também guarda a nostalgia da totalidade da natureza originária do indivíduo, servindo como seta em direção a algo que se perdeu e que se deseja reencontrar. Segundo Jean-Pierre Vernant, o estatuto de divindade primordial diz respeito ao mito do Eros órfico, a cuja unidade perfeita se opõe a dispersão das inúmeras existências individuais, as quais, na tradição neoplatônica, teriam

¹²⁴ Referimo-nos aqui à passagem d’*O Banquete* que citamos quando da análise do soneto “Entre o ser e as coisas”, de *Claro enigma*.

¹²⁵ PAZ, 1993, p. 193.

sido criadas pela ‘queda no espelho de Dioniso’. Nesse mito órfico, o Ser unitário (Eros), ao se mirar e se admirar no espelho de Dioniso, é atraído por sua imagem duplicada, que então se vai multiplicando ao infinito: “Les néo-platoniciens ont utilisé ce motif du miroir de Dionysos pour traduire sur le plan cosmologique le passage de l’un au multiple”¹²⁶. Vernant alude aqui à vertente órfica da mitologia grega, baseada na religião dos mistérios órficos, dos quais apenas os iniciados podem falar; essa mitologia cria mitos paralelos, que se infiltram subrepticiamente nos livros de mitologia amparados em obras clássicas da literatura greco romana, como as de Homero, Heródoto, Ovídio e as tragédias. Em “Canto órfico” (FA), aliás, Drummond alude ao mito de um Orfeu dividido que procura pela “unidade áurea” perdida: “Orfeu, dividido, anda à procura / dessa unidade áurea, que perdemos”. E ainda revela um viés neoplatônico ao conjugar a mitologia órfica ao mito de Hermes Trismegisto, cuja origem sincrética remete ao deus egípcio Toth (“a rosa trismegista, aberta ao mundo”).

Há pois diferentes mitos convergentes que ajudam na leitura das ‘plurissignificações’ do amor drummondiano, que, por seu turno, também se apropria desse manancial simbólico, não esclarecendo muitas vezes sobre o mito a que está se referindo em determinado poema, ou mesmo se está efetuando uma atualização própria e original de alguns desses mitos ao mesmo tempo. Assim, em “Relógio do Rosário”, a “dor individual” do sujeito pode traduzir não apenas o padecimento da individuação e sua correspondente nostalgia da unidade primitiva, como sugere a evocação de Nietzsche citada por Camilo; como também o sofrimento de natureza amorosa de desejar algo que não consegue ter, algo que não se resolve ou alcança - a falta que ama. Mesmo porque, com a leitura do verso “Oh dor individual, afrodisíaco”, percebe-se que a “dor individual” é definida como “afrodisíaco”. Além do seu sentido comum de substância que excita o desejo, afrodisíaco refere-se à divindade grega do amor, Afrodite, e sua etimologia provém do grego, *aphrodisiakós*, que

¹²⁶ VERNANT, 1989, p. 158.

remete “aos prazeres dos amor”¹²⁷, o que acaba por reforçar o vínculo entre amor e dor em “Relógio do Rosário”. Quanto mais não fosse, ainda evoco as estrofes finais do soneto “Entre o ser e as coisas”, da seção “Notícias amorosas” de *Claro enigma*:

N’água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.

O eu lírico constata aqui que o amor está presente nos “elementos encantados”, onde gravou hieróglifos e mensagens. A imagem destas cifras, gravadas em diferentes elementos da natureza, se assemelha à imagem do verso “selo gravado em plano dionisíaco” de “Relógio do Rosário”. Ou seja, ambos os poemas aludem a selos gravados em fragmentos de um todo natural, isto é, dispersos em “plano dionisíaco”. E essas marcas que dóem são espicaçadas por amor e, enquanto dóem, são como “uma fogueira a arder no dia findo”, ou “tal um fogo incerto”.

Toda a ânsia de amar expressa no poema “Amar”, por exemplo, que implica a superação dos limites da individualidade para que o sujeito possa comungar de um sentimento de reconciliação com a natureza (“Que pode, pergunto, o ser amoroso, / sozinho, em rotação universal, senão / rodar também, e amar?”), parece se materializar, ainda que na brevidade do baixar da sombra durante as badaladas de um sino, no “*ato de aceitação, entrega e identificação*”¹²⁸ com o lamento doloroso que parte do indivíduo e se desdobra em cada fragmento do todo:

¹²⁷ Verbete do dicionário Houaiss.

¹²⁸ CAMILO, 2005, p. 300.

dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,

dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universal, onde repousa

tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,

dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!

Em meio a essa dor de alcance universal gerada por uma entidade sobrehumana, a presença de uma “vivência”, “tão habitual e rica de pungência / como um fruto maduro”, expressa a participação ativa e penetrante do ser humano nesse todo maior - “e compomos os dois um vasto coro”. E remete, ainda, à imagem d’“este amor maduro” de “Campo de flores”, cujos versos “Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos / e outros acrescento aos que amor já criou”, compartilham também dessa ideia de interação do indivíduo na corrente mítica amorosa entre mortos e vivos, entre passado, presente e futuro, como já mencionamos na leitura do verso “o que a um deus acrescenta o amor terrestre” de “Amor – pois que é palavra essencial”.

E pensando no contexto de “Relógio do Rosário”, que traz tanto referências ao cristianismo - as badaladas do sino da Igreja do Rosário de Itabira que desperta a meditação do eu lírico -, como alude expressamente ao paganismo, é interessante citar o pensamento de Santo Agostinho, primeiro Padre da Igreja Católica a efetuar uma grande tradução da mundividência pagã para o universo cristão. O conceito de mundo de Santo Agostinho é, segundo a filósofa Hannah Arendt, fortemente influenciado pela noção de mundo da tradição grega pagã. Apesar de acreditar na existência de um Deus cristão criador de tudo, Agostinho entende que o mundo é composto em parte por obra divina e em parte por obra da vontade humana. Diz Arendt: “O conceito de mundo é duplo: por um lado, o mundo é a

criação de Deus – o céu e a terra – dada antecipadamente a toda a *dilectio mundi*, por outro lado, ele é o mundo humano a constituir através do facto de o habitar e de o amar (*diligere*). Naquilo que advém pela nossa vontade, céu e terra fazem-se mundo neste segundo sentido”¹²⁹. Ainda com Arendt, depois da criação originária de Deus, o ser humano constitui o mundo a partir de sua vontade que é movida pelo amor e, amando, o mundo se lhe torna a morada: “O que advém pela nossa vontade é conduzido pelo amor do mundo (*dilectio mundi*), pelo que o mundo, a *fabrica Dei*, torna-se a pátria totalmente natural do homem”¹³⁰. Para a filósofa, o amor, enquanto motor do desejo, é o que proporciona a religação do indivíduo com o ‘mundo-universo’, ao mesmo tempo que lhe traz uma noção de pertencimento, pois o mundo é também construído pelo humano, que passa a habitá-lo como sua casa. Esta sequência entre a criação primitiva e a participação humana na constituição do mundo, refletida por Arendt, nos remete novamente aos versos de “Relógio do Rosário”, que também trazem uma ideia de sequência na ordem cosmogônica, começando pela “dor primeira e geral, esparramada, / nutrindo-se do sal do próprio nada”, e seguida pela ação humana de amar - “Não é pois todo amor alvo divino / e mais aguda seta que o destino?”, de modo que o sujeito supera a fatalidade de um destino que lhe fosse imposto de fora, ao participar, amando, da constituição em movimento do mundo.¹³¹

Ao contrário dos personagens de *As relações perigosas*, por exemplo, a que Drummond atribui a maior das solidões – “Valmont e Madame de Merteuil são dois

¹²⁹ ARENDT, Instituto Piaget, sem data, p. 79.

¹³⁰ ARENDT, *op. cit.*, p. 79.

¹³¹ Nesse sentido, lembramos novamente da entrevista de Drummond a sua filha Maria Julieta, em 1984, em que ele diz não acreditar no amor enquanto “fatalidade biológica”, e sim como escolha do ser humano: “Porque não compreendo o amor, o amor carnal sem pelo menos uma atração física, essa atração física não resulta simplesmente de um corpo por outro corpo, resulta de uma série de afinidades profundas, de interesses que germinam dentro de nós e que fazem com que essa escolha o outro ser que possa afinar com isso; daí as decepções amorosas porque é natural os conflitos porque essa adesão, essa identificação nunca é completa, seria completa num terreno ideal. [...] eu não acredito no amor como uma espécie de fatalidade biológica pelo qual as pessoas se juram amor e se entregam uma outra assim irremediavelmente até o infinito”. Acessado em 26.06.23, https://soundcloud.com/imoreirasalles/o-amor-carnal?ref=clipboard&p=i&c=0&si=0510D854FA5843E89117EE8253E4B40D&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

solitários completos, inabordáveis, petrificados”¹³² -, justamente por serem indivíduos incapazes de amar, o sujeito poético drummondiano, mesmo solitário, mas amando, rompe com o isolamento da individualidade e comunga amorosamente com as demais pessoas e as coisas do mundo. Ele participa porque ama, e o amor é a dor, é fazer parte do todo, na medida em que o padecimento é não só individual, mas coletivo, pânico, alastrando-se em tudo. Assim o lemos em “América” de *A rosa do povo*: “Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento. / Portanto, solidão é palavra de amor. / Não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas. / Ela fixa no tempo a memória / ou o pressentimento ou a ânsia / de outros homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco, percorrem teus caminhos, América”.

Aqui a solidão poética transforma a vivência individual da solitude em voz coletiva e coletivizante, o que fala inclusive do conceito de lírica moderna adorniano, em que o sujeito se vê como um ser individual, isto é, um fragmento da natureza estilhaçada, sendo o lirismo, por sua não conformação com a mera existência alienada, um anseio de reconstituição da unidade perdida: “O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza”¹³³. O poema se constitui, portanto, como a ponte entre o próximo (o mundo moderno fraturado) e o distante (a totalidade, a comunhão com a natureza).

Podemos acrescentar, assim, que “Relógio do Rosário” está intimamente ligado não apenas ao poema “A máquina do mundo”, cujas imagens grandiosas expressam também essa “dominação humana da natureza” (“os recursos da terra dominados”), como observou

¹³² LACLOS, 1993, p. 392.

¹³³ ADORNO, 2003, p. 70.

argutamente José Miguel Wisnik¹³⁴, mas a todos os poemas de *Claro enigma*, em que atua como fecho conclusivo. Pois ele trata das questões abordadas nas diferentes seções livro: a memória, a história mineira, a origem do universo e da vida, o lugar do indivíduo frente ao cosmos, a poesia, a morte - todas elas se relacionando com o tema deste estudo - o amor e a melancolia - que permite o sujeito maduro perceber o significado e as implicações de ser tomado por esse sentimento.

Na crônica “Colóquio das estátuas”, Drummond atribui à mineiridade um temperamento melancólico de quem vive isolado entre montanhas composta de metais e pedras preciosas: “sim, mineiros de há cento e cinquenta anos e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos”¹³⁵. Mineiridade enredada não apenas nos problemas individuais, mas também na problemática de sua relação com o mundo e o universo: “No seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o Universo uma larga e filosófica intercomunicação, preocupando-se, como nenhuma outra, com as dores do mundo, no desejo de interpretá-las e leni-las?”¹³⁶. Imbuído desse traço a um só tempo encaramujado e oceânico da mineiridade, que leva o sujeito a andar olhando para baixo, sem se esquecer que a rua de pedras onde pisa faz parte de um todo maior, o poema “Relógio do Rosário” consegue enfim decifrar o que permeia a relação do ser individual com as coisas – “o choro pânico do mundo”, que, em outras palavras, seria “o ruído do fundo do universo, a música das esferas da máquina do mundo”¹³⁷, ruído esse que, no entanto, por murmurar “algo que foge, e é brisa e fala impura”, permanece como um enigma insondável.

Dissipada a penumbra em que se deu a epifania lamentosa, recobra-se a claridade do dia do primeiro verso (“Era tão claro o dia, mas a treva”), agora já não tão intensa, porque a

¹³⁴ “Junto intencionalmente, aqui, imagens d’“A máquina do mundo” com imagens de “Relógio do Rosário”, atestando o quanto os dois poemas estão intimamente ligados” (WISNIK, 2018, p. 255).

¹³⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 59.

¹³⁶ DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 58.

¹³⁷ WISNIK, 2018, p. 255.

luz clara de um provável ‘meio dia’ converteu-se “na dourada praça do Rosário”, luz que, agora, já sugere um final de tarde, a entrada da noite. A epifania, assim, pode ter durado horas, começando ao meio dia, que, no poema derradeiro de *Fazendeiro do ar*, “A Luis Maurício Infante”, é definido como a “hora belíssima entre todas, / pois, unindo e separando os crepúsculos, à sua luz se consumam as bodas // do vivo com o que já viveu ou vai viver, e a seu puríssimo raio / entre repuxos, os *chicos* e as *palomas* confraternizam na *Plaza de Mayo*”¹³⁸. A imagem das “bodas do vivo” com os mortos e os que vão nascer, aliada à imagem das crianças e das pombas confraternizando na *Plaza de Mayo* em Buenos Aires, onde nascera Luis Maurício, neto de Drummond, dialogam com as imagens das estrofes finais de “Relógio do Rosário”, em que o columbário acumula cinzas de mortos ao mesmo tempo que permite o voo de pombas no azul do céu.

Mas, na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

E assim termina *Claro enigma*, numa chave irônica e enigmática, que ressalta simultaneamente o maior mistério (a morte) e a grande banalidade (a pomba). E, por seu temperamento melancólico, Drummond continuará exposto ao ‘demônio meridiano’, este demônio que ataca ao meio dia, inoculando angústia e desespero no eu¹³⁹. Daí o poema de abertura de *Fazendeiro do ar* intitular-se “Habilitação para a noite”; e, em “Enterrado vivo”, outro poema desse último livro, diz o verso: “Sempre no meu amor a noite rompe”. Isto é, na poesia amorosa drummondiana a epifania do insondável é precária e tem a duração de um

¹³⁸ Essas “bodas” também resgatam imagens esparanços de “Consideração do poema” de *A rosa do povo*: “no céu livre por vezes um desenho”, “É qualquer homem / ao meio dia em qualquer praça”.

¹³⁹ A respeito do “demônio meridiano” que costumava atacar os monges da Idade Média, instilando-lhes um sentimento de morte, Agamben alude a tratados religiosos medievais: “Precisamente perto do meio-dia o monge se inquieta... Assim, alguns mais idosos anunciam o demônio meridiano, que é citado no salmo noventa” (AGAMBEN, 2012, p. 22).

instante (uma tarde talvez), já que o sujeito retorna sempre à treva da meditação saturnina, ao abismo dissolvente do sentimento amoroso.

CAPÍTULO 4 – JARDINS DO CORPO

Os 20 poemas de *Fazendeiro do ar* foram escritos entre 1952 e 1953, e publicados em 1954, em coletânea que reúne toda a poesia anterior de Drummond. Apesar da discrição humilde por saírem em meio à poesia completa, são poemas de enorme densidade, que aprofundam a poética e os temas de seu livro-irmão, *Claro enigma*.

4.1. “O quarto em desordem”

Ao ambiente ameaçador da rua, onde o eu lírico ainda jovem se sentia acuado diante das pernas femininas que circulavam nos bondes fora de seu alcance, a lhe despertar desejos furiosos e informuláveis¹⁴⁰, contrapõe-se o espaço interior e privado de “O quarto em desordem”, em que o eu já maduro se aprofunda na meditação acerca da natureza do amor, embora esse pensamento não se mostre em nenhum momento capaz de suplantar o vínculo com o corpo desejoso:

O QUARTO EM DESORDEM

Na curva perigosa dos cinquenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor

¹⁴⁰ No “Poema de Sete Faces”, que abre *Alguma Poesia* (1930), o eu lírico reconhece não só sua qualidade de sujeito torto e à margem da sociedade, como também sua atitude passiva diante dos próprios desejos, que o impedem de interagir com pessoas e de porventura realizar conquistas amorosas. Isto lhe gera angústia e desespero, além de uma postura irônica e melancólica em relação a si: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida. // As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres. / A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos. // O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pretas amarelas. / Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração”. O sujeito parece se identificar com a imobilidade das casas, as quais espiam o movimento de procura entre homens e mulheres, o que remete inclusive ao contexto do interior das Minas Gerais do início do século XX, aferrado à moral patriarcal cristã, em que eram valores vigentes o recato, a castidade antes do casamento, o sexo para reprodução, a devoção religiosa. Mas essa identificação parece revelar, também, uma recusa desse ambiente, e dá início a uma poética que busca a conscientização dessa herança para que, depois, possa vir suplantá-la com a conquista de uma realidade de maior liberdade.

que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de colher e amar

a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo!, corpo, corpo

verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.

O eu comete a ‘derrapagem’ de sofrer de amor já na casa dos cinquenta anos, como se fora novamente um adolescente com o quarto em desordem. É tocado por uma pétala que, mesmo sendo a fração delicada de uma flor, atua como espinho, atormentando-o e provocando-o a compreender a natureza completa desse sentimento, do qual elabora uma imagem - a “síntese da flor”. O amor formado por muitas pétalas não pode ser apreendido pelo sujeito: é ambíguo como nuvem, paira no alto, enquanto imagem movente e inapreensível, dilui-se na água ou desfaz-se ao vento. E ao sair do pensamento para se diluir no corpo, metaforiza a aporia fantasmal composta de imagem e de desejo, potente como um cavalo no quarto a pisotear o peito de quem ama. Neste poema não há menção ao outro e, como sempre, o problema é do sujeito diante da experiência abissal do amor. O outro não importa, é fantasma consentido. E a paixão aos cinquenta é uma experiência interior, um “quarto em desordem”.

Agamben diz que o melancólico situa o amor no campo da fantasia, na medida em que tem no fantasma o sujeito-objeto do amor, em cuja imagem é experimentada a fusão entre o sujeito desejante e o objeto do desejo.

Aliás, o fantasma, que é a verdadeira origem do desejo, é também – como mediador entre o homem e o objeto – a condição de apropriabilidade do objeto do desejo, e logo, em última análise, de sua satisfação. A descoberta medieval do amor por obra dos poetas provençais e estilnovistas é, deste ponto de vista, a descoberta de que o amor tem como objeto não diretamente a coisa sensível, mas o fantasma; é, portanto,

simplesmente a descoberta do caráter fantasmático do amor. Mas, dada a natureza medial da fantasia, isto significa que o fantasma é, também, o sujeito e não simplesmente o objeto do eros. Na medida em que, de fato, o amor tem o seu lugar único na fantasia, o desejo não encontra nunca diante de si o objeto na sua corporeidade (daí o aparente ‘platonismo’ do eros trovadoresco-estilnovista), mas uma imagem (um ‘anjo’, no significado técnico que esta palavra tem nos filósofos árabes e nos poetas do amor: uma imaginação pura e separada do corpo, uma *substantia separata* que, com o seu desejo, move as esferas celestes), uma ‘nova pessoa’ que é, literalmente, feita de desejo, na qual se abolem os confins entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, o desejo e o seu objeto. E precisamente porque o amor não é aqui a oposição de um sujeito desejante e de um objeto de desejo, mas tem no fantasma, por assim dizer, o seu sujeito-objeto, os poetas podem definir o seu caráter como um ‘amor consumado’ (*fin’amors*), cujo gozo nunca tem fim e, coligando-o com a teoria averroísta que vê no fantasma o lugar em que se cumpre a união do indivíduo com o intelecto agente, transformar o amor em uma experiência soteriológica.¹⁴¹

O fantasma reúne em si o sujeito desejante e o seu objeto de desejo. Diante dele, o sujeito sofre o luto da imagem do que já perdeu ao mesmo tempo que goza o seu fascínio; e ao nomear o objeto no poema, torna presente o ausente. Se o processo da escrita evidencia que o outro ‘não está’ e que o desejo é feito desta falta, isto retorna para o sujeito e o ‘fantasmagoriza’ também, como a imagem refletida de Narciso. É um processo de descentramento e desassossego: “desordem no quarto”.

Cabe sublinhar, todavia, uma diferença essencial entre o trovadorismo e a poesia moderna. Os trovadores medievais investiam uma autoridade no poema, tendo-o não só como um jogo de palavras (*joi d’amor*), mas também como a estância de uma celebração alegre da experiência amorosa. Apesar de reconhecerem a sua natureza textual, tinham o poema como uma ‘escada espiritual’ capaz de unir o desejo com o objeto ausente. Já na modernidade há a perda de confiança nessa capacidade restauradora da poesia. O canto amoroso assume um tom elegíaco, a lamentar a perda do objeto desejado e sua impossível recuperação, não deixando, todavia, de tornar-se a morada comovida da ausência.

Um dos leitores desse patrimônio cultural do trovadorismo é Freud, em cujo ensaio “Luto e melancolia” interpreta psicanaliticamente o comportamento melancólico. Segundo o

¹⁴¹ AGAMBEN, 2008, p. 35.

psicanalista, no luto, a libido reage diante da morte da pessoa amada, fixando-se nas lembranças e nos objetos que se relacionavam a ela. Já na melancolia, há uma espécie de antecipação da perda: por desejar demais o objeto, o melancólico tenta proteger-se da perda, aderindo a ele na sua ausência, ou seja, retirando-se do objeto desejado ao mesmo tempo que o incorpora ao seu eu. Daí a analogia que Freud faz entre a intenção melancólica e o canibalismo, um ato que destrói o objeto da libido, incorporando-o: “Ele gostaria de incorporar esse objeto, e isso, conforme a fase oral ou canibal do desenvolvimento da libido, por meio da devoração”.¹⁴²

Já no texto “Criação literária e o sonho de olhos abertos”, Freud, segundo Agamben, entende que a criação artística oriunda do comportamento melancólico não busca um objeto real, já que sua estratégia se volta para a captação do ‘fantasma’. Ou seja, o que o melancólico procura é, paradoxalmente, tornar real o que é irreal, dando corpo ao incorpóreo e tornando incorpóreo o que é corpo, num lugar intermediário onde se situam as criações literárias:

O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisicamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar numa dimensão nova e fundamental.¹⁴³

A criação literária, por ser linguagem, aponta tanto para o espaço interior onde se introjeta o desejo, quanto para a manifestação da pulsão no corpo de palavras, ingressando na corrente da cultura, onde as obras literárias permanecem.

¹⁴² FREUD, 2010, p. 182.

¹⁴³ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 53.

Voltando a “O quarto em desordem”, a própria estrutura sintática do poema mimetiza o fluxo contínuo entre a procura mental pela imagem da “síntese da flor” e sua vaga e defusa diluição no corpo enquanto desejo. Desde o segundo verso não há ponto final, e o último verso de cada estrofe é complementado semanticamente pelo primeiro verso da estrofe seguinte, configurando tais enjambements um ritmo que não acha sossego, que não se completa.

Por tratar da gênese da imagem de uma flor, que abarca não só a temática amorosa como a sua relação com a poesia, pensamos haver um diálogo com a análise do poema “Anúncio da rosa” (RP) que fizemos na dissertação de mestrado¹⁴⁴. Como abordagem inicial dessa análise, citamos a leitura de John Gledson a esse mesmo poema, em que o crítico vê alusão a Mallarmé, como no verso “pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio” -, sublinhando, todavia, a diferença entre o poeta francês e Drummond. De acordo com o crítico, Mallarmé teria como ideal uma ‘poesia pura’, sem autoria e sem vínculo com o real, ao passo que Drummond veria a poesia como reflexo da “estrutura da realidade”, na medida em que os poemas são ‘formas vivas’, a espelharem o mundo objetivo.¹⁴⁵

Além de compartilhar do ponto de vista de Gledson, em nossa leitura de “Anúncio da rosa” buscamos demonstrar como a imagem anunciada da rosa, ou seja, a imagem ainda em formação condensa a um só tempo as dimensões simbólica, política e metalinguística que se

¹⁴⁴ *Rosa aurilavrada: figuras da utopia em A Rosa do Povo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2014.

¹⁴⁵ Cito trecho da dissertação acima mencionada: “Segundo Gledson, mesmo que haja no poema uma afirmação de sua relação com o mundo – como a utilização da ‘língua de leilões’ –, não deixa ele de dialogar com a poesia de Mallarmé, sendo exemplo este verso [de “Anúncio da rosa”], “*pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio*”, que remete a trecho do ensaio “Crise de verso”, do poeta francês. O crítico também sugere que, em muitos poemas da obra de 45, haveria uma certa influência da poética simbolista, especialmente mallarmeana: “*a sua ideia de que a poesia é um arabesco que abraça as coisas sem reduzi-las lembra o ideal mallarmeano de que a poesia deve sugerir e não nomear coisas*” (idem, p. 197). De todo modo, sublinha a diferença fundamental entre Drummond e Mallarmé, no sentido de que o poeta mineiro tem a “*crença de que as palavras e a poesia (que habita o ‘reino das palavras’) refletem a estrutura da realidade*” (idem, ibidem), e que, por isso, não consegue fazer uma ‘poesia pura’, conforme idealizada pelo francês, destituída de vínculo com a matéria do cotidiano e eliminando qualquer nota de elocução autoral, como se os poemas se formassem a partir de um trânsito exclusivo das palavras” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2014, p. 146).

pretende alcançar com a realização final do grande livro-corpo-poema que é *A rosa do povo*. E como, por situar-se no meio do livro, “Anúncio da rosa” aponta para a imagem de “a rosa do povo aberta...” do poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, simbolizando a materialização, ainda que precária, da “utopia poético-social” do livro de 45, na medida em que o eu pergunta, já nos versos seguintes, se “A rosa do povo despetala-se, / ou ainda conserva o pudor da alva?”. E só uma pétala da rosa já guarda a multiplicidade dos temas da obra:

Uma só pétala resume auroras e pontilismos,
sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Do mesmo modo que as palavras “amor, amar” abrem o poema “Estâncias” (NP), uma única pétala de “Anúncio da rosa” também “sugere estâncias”. A meu ver, essa correspondência vocabular e imagética entre os poemas reforça o vínculo político entre melancolia, amor e poesia que venho tentando demonstrar aqui. E agora acrescentamos que a “utopia poético-social” simbolizada na imagem da “rosa do povo aberta” sugere inclusive estâncias amorosas de conexão do eu com os vivos, com o tempo presente, através de uma voz poética utópica, transformando em canto participante a voz de um sujeito antes ensimesmado em seus dramas individuais.

Daí pergunto se a imagem da rosa de “Anúncio da rosa”, que depois se torna a “rosa do povo aberta” de “Mário de Andrade volta aos infernos” (penúltimo poema de *A rosa do povo*), não seria uma variação da imagem da “síntese da flor” concebida e nomeada pelo eu lírico de “Em o quarto em desordem”, a qual vem a se tornar depois “a rosa trismegista, aberta ao mundo” de “Canto órfico” (penúltimo poema de *Fazendeiro do ar*)? Não seria, em ambos os livros, a imagem possível e cambiante de um mesmo campo de força, de uma

mesma substância intangível que só pode ser plasmada na linguagem ambivalente da poesia, e cuja unidade, ainda que precária, só pode ser alcançada na totalidade de um livro, de uma obra? Mesmo porque em “Dissolução” (CE) está dito: “Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre”, podendo ganhar novas pétalas, isto é, novos sentidos que já seriam novas camadas imagéticas e de pensamento, a cada processo de dissolução por que passa o imaginário drummondiano.

Em “O quarto em desordem”, “este amor”, que dói, é uma pétala, ao mesmo tempo que compõe a flor inteira. E, por doer, este amor ganha ares de melancolia, integrando o inventário de amores tristes de “Estrambote melancólico” (FA): “e meu amor é triste como é vário, / e sendo vário é um só”. Neste último poema, a imagem da flor transmudou-se na da “estrela-d’alva”, lembrando que ambas as imagens (da flor e da estrela) têm espinhos que provocam dor, ou seja, são imagens que penetram na carne: “A estrela-d-alva / penetra longamente seu espinho / (e cinco espinhos são) na minha mão”¹⁴⁶. Cabe lembrar que a estrela d’alva (ou estrela da manhã) é também um modo de nomear Vênus, que por sua vez remete à deusa do amor Afrodite; e que os cinco espinhos podem dizer das cinco chagas de Cristo, feridas relacionadas à penetração de pregos nos pés e nas mãos, e à perfuração da lança em seu flanco; eis aí uma imagem a simbolizar de novo um contexto em que o paganismo e o cristianismo se põem em tensão, resgatando uma noção de pecado que se incorpora ao desejo, a acentuar o amargor deste último. Na já citada entrevista concedida a sua filha Maria Julieta, em 1984, ou seja, quando Drummond já tinha mais de 80 anos, este

¹⁴⁶ Para iluminar de algum modo a imagem da “estrela-d’alva” de cinco espinhos, trazemos a definição de Jean Chevalier e Gueerbrant à “estrela de cinco pontas”, que simboliza uma foça luminosa que emerge da treva do inconsciente: “Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (2022, p. 465). A “estrela-d’alva” está, em “Estrambote melancólico”, atuando como um farol em meio ao mundo dos mortos, resgatando memórias, ecos que, quando nomeados, apontam de volta para o que já está morto.

diz que a sua poesia continua amarga, “porque meu fundo é amargo, não posso negar”¹⁴⁷, ratificando a feição melancólica de sua obra e de sua existência.

A ligação da imagem do ausente com o corpo se dá num processo circular incessante, fantasmático - numa “corrente / que de mortos a vivos me carrega / e a mortos restitui o que era deles / e em mim se guardava” (“Estrambote melancólico”). E o objeto vago e impenetrável que é o corpo, onde o desejo pulsa, até porque alanceado pelo espinho (“verdade tão final, sede tão vária”), não é um campo plácido de passeio: é o próprio quarto em desordem onde corre um cavalo revoltado. Este mesmo corpo que, “sob as mil formas de êxtase transido”¹⁴⁸, cria, junto com o pensamento, outra forma de amar, outro poema, integrando-se num todo maior.

4.2. “Escada”

ESCADA

Na curva desta escada nos amamos,
nesta curva barroca nos perdemos.

O caprichoso esquema
unia formas vivas, entre ramas.

Lembras-te, carne? Um arrepio telepático
vibrou nos bens municipais, e dando volta
ao melhor de nós mesmos,
deixou-nos sós, a esmo,
espetacularmente sós e desarmados,
que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.

E mortos, e proscritos
de toda comunhão no século (esta espira
é testemunha, e conta), que restava
das línguas infinitas
que falávamos ou surdas se lambiam
no céu da boca sempre azul e oco?

¹⁴⁷https://soundcloud.com/imoreirasalles/a-poesia-que-eu-faco?ref=clipboard&p=i&c=0&si=2DCE878369F746F78A90E709FF96D85A&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing, acessado em 28/08/2023.

¹⁴⁸ Verso de “A carne envelhecida”, de *Farewell*.

Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
que amor fizera um novo testamento,
e suas prendas jaziam sem herdeiros
num pátio branco e áureo de laranjas.

Aqui se esgota o orvalho,
e de lembrar não há lembranças. Entrelaçados,
insistíamos em ser; mas nosso espectro,
submarino, à flor do tempo ia apontando,
e já noturnos, rotos, desossados,
nosso abraço doía
para além da matéria esparsa em números.

Asa que ofereceste o pouso raro
e dançarino e rotativo, cálculo,
rosa grimpante e fina
que à terra nos prendias e furtavas,
enquanto a reta insigne
da torre ia lavrando
no campo desfolhado outras quimeras:
sem ti não somos mais o que antes éramos.

E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva,
escada, ó assunção,
ao céu alças em vão o alvo pescoço,
que outros peitos em ti se beijariam
sem sombra, e fugitivos,
mas nosso beijo e baba se incorporam
de há muito ao teu cimento, num lamento.

Neste poema de *Fazendeiro do ar*, a lembrança da experiência amorosa concede ao sujeito a imagem da escada como “lugar de exílio”, metaforizando o corpo curvo do sujeito que, melancólico, se dobra sobre si, investigando a sua precariedade¹⁴⁹. Essa impressão é reforçada pelo paralelismo dos dois primeiros versos – “Na curva desta escada nos amamos, / nesta curva barroca nos perdemos” –, que ocorre seja no plano da expressão, já que ambos contêm a mesma estrutura sintática; seja no plano do conteúdo, em que há a

¹⁴⁹ A imagem de um corpo encurvado é recorrente na representação do melancólico, como na famigerada gravura “Melencolia I”, de Dürer (1514).

repetição de ideias com pequena alteração de palavras; seja no plano rítmico, por serem ambos decassílabos. Vale notar que, com tal paralelismo, há um ganho expressivo na equiparação entre as noções de amor e de perda. Assim, já de início são enunciadas as marcas deixadas pelo fim do enlace amoroso, as quais o eu lírico acaba por converter no fantasma que alimenta a escrita elegíaca: “E este lugar de exílio hoje passeia / faminta imaginação atada aos corvos / de sua própria ceva”.

Como disse Affonso Romano de Sant’Anna, os elementos imaginativos e abstratizantes do poema mimetizam uma espiral barroca: “Compõe visualmente, imitando a espiral de uma escada”¹⁵⁰. Além disso, alegorizam a forma enrodilhada em que se deu o enlace amoroso e, na repetição do vocábulo “curva” nos versos iniciais, alude a um elemento arquitetônico bastante comum no Barroco, a escada parafuso ou caracol, cujos degraus espiralados dão voltas contínuas em torno de um eixo central, ao qual estão fixados. O isomorfismo entre a estrutura da escada caracol e a composição estrutural das estrofes acaba por enfatizar o conteúdo temático do poema: a tensão entre amor e morte, aliada ao drama da memória, o querer buscar os restos dessa perda, movimentando o giro permanente do sujeito, numa dinâmica barroca da existência.

Note-se como os pronomes demonstrativos “desta” e “nesta” da primeira estrofe, “esta” da terceira e “este” da última, somados ao advérbio de lugar “aqui” que inicia a quinta estância, demonstram que a perda está sempre colada à experiência da carne, que, por força da imaginação do eu lírico operante no agora, se mostra transformada pela escrita, o que reforça a ideia de que o próprio poema, ao nomear o fantasma, se faz o lugar da fruição amorosa.

A suposta vocação contemplativa do poeta melancólico encontra-se antes atravessada por um transtorno do desejo, que a abala de dentro, expondo o seu vínculo com o corpo curvo: “Lembras-te, carne?”. Nessa interpelação do eu lírico ao seu próprio corpo, é

¹⁵⁰ SANT’ANNA, 1992, p. 177.

instaurada a ambiguidade que perpassa todo o poema, o qual pode ser lido tanto como um desdobramento do sujeito entre o eu e a carne, quanto a imagem rememorada de corpos amantes.

Na crônica “Outono & amor-perfeito”, publicada em 21 de março de 1969 no *Correio da Manhã*¹⁵¹, Drummond repete duas vezes a apóstrofe “Lembras-te, alma?”, o que, a nosso ver, faz referência irônica ao vocativo “Lembras-te, carne?” de “Escada”. No texto em prosa o cronista discorre sobre a flor “amor-perfeito”, cujo nome, além de impossível, traduz algo que só pode ser cultivado em pensamento e no plano incorpóreo da “alma”, ao passo que, em “Escada”, o amor falho e possível é rememorado na carne.

Para o sujeito poético, o amor se mostra como o auge da angústia do encontro entre corpo e ausência, entre experiência e memória. A experiência amorosa finda é lugar ou metonímia que acolhe algo maior, a própria supressão do corpo, o fim da experiência do sensível que, no entanto, resta, fantasmática, na subjetividade por meio da memória. O que resta dessa perda converte-se em imagem, ou seja, sobrevive à morte, como já disse o poeta nestes versos de “Os poderes infernais”, de *A vida passada a limpo*: “O meu amor é tudo que, morrendo, / não morre todo, e fica no ar, parado”.

Observando o jogo de tempos verbais presente em todo o poema “Escada”, predominantemente entre os pretéritos perfeito, imperfeito e mais que perfeito, percebe-se que, apesar do seu contorcionismo dramático e mesmo que aludindo a certas questões diversas entre si, todas as estrofes não deixam de versar sobre o drama da memória, em que o rodar melancólico do sujeito procura expressão e nomeação na comunicabilidade da experiência amorosa, experiência comum ao sujeito e à coletividade. Talvez por tratar-se do sentimento em que o corpo melhor encontre vazão para escandir o seu drama mais interno, mais abstrato: o que resta da experiência. Isso confere unidade ao poema, condizente com a estética barroca referida na estrofe de abertura, estética essa que, nas palavras de Massaud

¹⁵¹ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, pp. 219-221.

Moisés, tenta ambiciosamente representar “a espiritualização da carne e a correspondente carnalização do espírito”¹⁵², superando, pela unidade da forma artística, a divisão entre os anseios do corpo e da alma.

A ver: “Escada” é estruturado em sete estrofes com tamanhos variados e versos irregulares, cuja repetição de seus versos mais curtos de 5 e 6 sílabas, recuados em momentos diversos para o interior de cada uma das estrofes, gera um ritmo que representa o movimento descompassado e simultâneo de subida e de descida em que se consubstancia a unidade do poema, composto por uma série de imagens que metaforizam essa oscilação espiralada.

Logo na primeira estrofe, há a alusão ao “caprichoso esquema / [que] unia formas vivas, entre ramas”, a reforçar a característica curva, barroca e material do que, qual uma trepadeira de hera, enredava os amantes. Já na estrofe seguinte, há um desdobramento imagético dessa teia amorosa, também figurada como “arrepio telepático”, ou seja, como a memória tentando reacender a experiência corpórea perdida. Na crônica “A dura sentença”, publicada no *Correio da Manhã* em 1967, essa ideia é traduzida numa reflexão acerca do beijo: “E, ainda, que o melhor beijo é quando nenhuma das duas bocas o dá na outra: ele mesmo se dá nas duas, inevitável, alheio a um ou duas vontades, superior a ambas como um decreto divino”¹⁵³. Como se vê, é a memória que inventa o beijo, antes ou depois do beijo concreto, ou seja, o poeta está sempre lidando com a ausência.

É interessante acrescentar, a esse respeito, a leitura feita por Dámaso Alonso ao poema de Quevedo abaixo transcrito, em que há a comparação das pálpebras aos lábios, e a do olhar dos amantes ao beijo:

¹⁵² MOISÉS, 1974, p. 91.

¹⁵³ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, p. 202. A mesma ideia pode ser lida nestes versos de “Reconhecimento do amor”, de *Amar se aprende amando*: “Como o desconhecemos, talvez com receio de enfrentar / sua espada coruscante, seu formidável / poder de penetrar o sangue e nele imprimir / uma orquídea de fogo e lágrimas. / Entretanto ele chegou de manso e me envolveu / em doçura e celestes amavios.”

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos...
De invisible comercio mantenidos
y desnudos de cuerpo los favores,
gozaran mis potencias y sentidos;
mudos se requebraran los ardores:
pudieran, apartados, verse unidos,
y, en público, secretos los amores.¹⁵⁴

Segundo Alonso, o poeta barroco imagina o beijo apenas como intenção amorosa, devido à sua noção de um amor espiritual, de impossível materialização no plano físico: “El poeta piensa que, si los párpados fueran lábios, la comunicación visual, los rayos de luz de la persona amada al ojo amante serían besos. Las delicias así serían mudas y, separados entre la gente, los amantes estarían unidos”¹⁵⁵.

Quevedo faz parte da tradição lírica amorosa elegíaca que opera essa transmutação valorosa do lábio do corpo para os olhos, da sensação para a ideia. Mais vale ver (imaginar, lembrar) o beijo, substituindo boca por pálpebra, do que o contrário. A paixão amorosa dessa tradição é sobretudo imagética, fruto do exercício do ver, do pensar, do lembrar. Assim, o desejo se traduz em imagem, palavra, memória, eco do corpo. Drummond se insere nessa tradição, problematizando-a. Já não lhe basta ver; tanto assim que o repertório de imagens aterrorizantes que acompanham a memória exprimem a falência dessa projeção amorosa num plano ideal.

Em *O Amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont discorre sobre a maneira com que aprendemos a amar o amor através das lições da tradição literária, valorizando sempre o que está fadado à perda, o ausente: “Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não a

¹⁵⁴ “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, disponível em https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.

¹⁵⁵ ALONSO, idem.

sua chama fugaz. [...] A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem. A presença é inexprimível, não possui uma duração sensível, só pode ser um *instante* de graça”.¹⁵⁶

Segundo Vagner Camilo, o poema “Eterno”, que antecede “Escada” em *Fazendeiro do ar*, tematiza como nenhum outro a tensão de matriz baudelariana entre a eternidade e a transitoriedade absoluta que caracteriza o moderno. Em suas palavras, “tudo que passa, enfim, e a própria consciência da obra como transitória (‘passageiras as obras’) por oposição aos pensamentos e palavras. O eterno é definido como *intensificação do instante*”¹⁵⁷. Tal definição pode ser empregada ao instante do enlace corpóreo da experiência amorosa, “Sim, ouvi de amor, em hora infinda”¹⁵⁸, restando depois ao poeta o trabalho melancólico de lembrar e nomear essa perda, nessa segunda aquisição da experiência.

Gledson aponta o poema “Escada” como um dos exemplos mais bem realizados sobre a problemática amorosa marcada pela tensão entre amor e morte: “Em certo sentido, ‘Escada’ é o mais perfeito de todos estes poemas, porque na sua intensidade poética, mostra o processo inelutável da destruição, a luta para libertar-se, e as ligações contínuas e estreitas entre as duas coisas [amor e morte]”¹⁵⁹. Aliás, ao discorrerem sobre a temática barroca na literatura, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo sublinham a ênfase que é dada à experiência, especialmente à tensão antitética entre vida e morte: “Na sua ânsia de valorização da experiência humana, acentuando os seus estados contraditórios, da exaltação dos sentidos à reflexão, a essência temática barroca se encontra na grande antítese entre vida e morte”¹⁶⁰. Segundo os autores, daí advém o sentimento do desengano, da transitoriedade da existência e da busca de absolvição do ser sujeito a pecar num plano transcendente.

¹⁵⁶ ROUGEMONT, 1988, p. 42.

¹⁵⁷ CAMILO, Vagner. *O poeta e a cena literária: figuras sincrônicas e anacrônicas*. Tese de Livre Docência apresentada à Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 2013, p. 321.

¹⁵⁸ Citamos versos de “Estâncias”, de *Novos poemas*.

¹⁵⁹ GLEDSON, 1981, p. 241.

¹⁶⁰ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, J. Aderaldo, 1992, p. 16.

Apesar de dialogar com a estilística e a temática barrocas, explorando inclusive a tensão entre amor e morte, tema muito presente em Quevedo, Drummond ressalta não só a sua condição de poeta moderno, mas também a distinção de sua visão conceitual do amor em relação à do barroco, não prescindindo do corpo na memória da perda da experiência amorosa.

Ao analisar o poema objeto deste ensaio, Mirella Vieira Lima entende que o eu lírico estaria situado num plano intermediário entre o céu e o inferno, ou seja, no plano do tempo e da matéria, e que a experiência erótica se caracterizaria como uma promessa de ascensão. Para a crítica, na medida em que o ato erótico se dá no corpo, qualquer ideia de transcendência se mostraria insustentável ao sujeito poético moderno, cuja consciência corrosiva deve esvaziar toda a lembrança do enlace, tornando-a fria, estéril e material, tal qual o discurso reflexivo que a rememora:

Nos termos de Drummond, ‘o arrepio’ é possível na lembrança da carne, pois uma memória consciente, para efetivar-se, o corrói, e, assim, o ato de lembrar dificulta a lembrança. [...] Essa impossibilidade da carne dói além da carne e, à consciência estéril, sem o orvalho da lembrança, resta saltar para o espaço da reflexão pura. [...] Vemos aí o sentido que este pensamento sobre o amor intrínseco à poesia de Drummond empresta à paixão erótica. Trata-se de um impulso intenso que promete o êxtase, no sentido da saída de si; ascensão com o outro vista como epifania, transcendência, espaço de uma revelação, que entretanto se dá no plano dos sentidos, mas não se sustenta no plano da consciência, principalmente na consciência moderna, para quem a transcendência tende a revelar-se sempre esvaziada.”¹⁶¹

De acordo com Vieira Lima, o fluxo do tempo corrói a escada pela qual os amantes se elevam durante o ato erótico, de modo que o desfalecimento pós gozo escancara a fatalidade da queda. Além de dizer sobre o esgotamento da pulsão amorosa no corpo, acrescentamos que em “Escada” é pressuposta a ausência daquilo que o eu lírico nomeia como experiência da paixão erótica; tal ausência permanece como resíduo fantasmático, não mais pertencente ao sujeito, mas ao volume dos mortos da história, superando qualquer esfera de personalidade.

¹⁶¹ VIEIRA LIMA, 1995, p. 137.

Que restava de nós,
neste jardim ou nos arquivos, que restava
de nós, mas que restava, que restava?
Ai, nada mais restara,
que tudo mais, na alva,
se perdia, e contagiando o canto aos passarinhos,
vinha até nós, podrido e trêmulo, anunciando
que amor fizera um novo testamento,
e suas prendas jaziam sem herdeiros
num pátio branco e áureo de laranjas.

Como dissemos, o foco dramático do poema consiste no desdobramento do eu em corpo e memória, sendo o amor, sentimento cuja qualidade aguda é mais pungente, talvez o lugar em que o drama dos limites da memória, que se confunde com o do próprio fazer poético, mais facilmente se nomeie e seja compartilhável por meio de um corpo de palavras; este corpo que também se incorpora à espiral elegíaca, onde se faz a ligação entre passado, presente e futuro (“que outros peitos em ti se beijariam / sem sombra, e fugitivos, / mas nosso beijo e baba se incorporam / de há muito ao teu cimento, num lamento”).

A imagem da asa da sexta estrofe, “asa que oferecete o pouso raro”, metaforiza uma promessa de beleza que não se cumpre¹⁶². Embora o “pouso” seja caracterizado por três adjetivos, “raro e dançarino e rotativo”, ligados pela conjunção aditiva “e”, a conferir-lhes a noção de sincronicidade; seguindo-lhe, de maneira apositiva, os substantivos “cálculo”, alusivo à ação de calcular, e “rosa”, adjetivada por “grimpante e fina”, remetendo o primeiro adjetivo a um movimento de subida, proveniente do sentido do verbo grimpar, aliado às noções de sutileza e agudeza, decorrentes de “fina”, formando, enfim, a imagem desta flor abstrata – “rosa grimpante e fina” –, a asa aqui representa um projeto de queda. Segundo Mircea Eliade, as imagens de voo e de asas traduzem o desejo humano de romper com a cotidianidade, em busca de conhecimento, transcendência e liberdade:

¹⁶² A representação da união amorosa enquanto “asa” transportadora a um plano ideal de beleza já pode ser lida em Plutarco: “É, pelo contrário, uma união que se eleva, dumasa ligeira, para o ideal de Beleza, em direção ao Divino” (PLUTARCO, 2000, p. 63).

Todo un conjunto de símbolos y significaciones concernientes a la vida espiritual y, sobre todo, a los poderes de la inteligencia, es solidario con las imágenes del ‘vuelo’ y de las ‘alas’. El ‘vuelo’ expresa la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas. [...] Así pues, si se consideran el ‘vuelo’ y todos los simbolismos paralelos en su conjunto, su significación se revela de inmediato: todos expresan una ruptura efectuada en el universo de la experiencia cotidiana. La doble intencionalidad de esta ruptura es evidente: se trata a la vez de la transcendencia y la libertad que se obtienen con el ‘vuelo’”.¹⁶³

Se em “Escada” houvesse imagens de um movimento ascensional e de sublimação do corpo, poderíamos supor, nos termos de Eliade, um efetivo desejo de transcendência e de ruptura com o contingente por parte do eu lírico. Mas o que se vê é a imagem da queda de um voo claudicante, feito com uma única asa, seguida dos versos “enquanto a reta insigne / da torre ia lavrando / no campo desfolhado outras quimeras”, cuja conjunção temporal “enquanto” explicita que a projeção de ascensão da asa não é mais que uma quimera, dentre outras que o eu lírico acrescenta a uma terra arrasada, derivadas da memória fantasmática da experiência amorosa, isto é, da baba que escorre da boca e penetra o cimento do próprio instrumento de queda - o poema.

Vale lembrar que a escada pode ser também uma das figuras simbólicas da intermediação entre o corpóreo e o incorpóreo, sendo, nas palavras de Agamben, aludindo a Hugo de São Vítor, um lugar onde o céu e a terra, o corpo e o espírito se unem - “sobre o abismo que separa as duas substâncias, Hugo põe em ação uma espécie de escada mística de Jacó, ao longo da qual o corpo ascende na direção do espírito, e o espírito desce até o corpo”¹⁶⁴. Mas o aspecto de modernidade do poema subverte qualquer noção conciliatória ou transcendente por meio da experiência poética, reafirmando o seu vínculo com o que é

¹⁶³ ELIADE, 2017, p. 109.

¹⁶⁴ AGAMBEN, 2012, p. 167.

imane, material, e portanto transitório, porque passível de destruição pela atuação do tempo¹⁶⁵.

Sobressai daí, contudo, uma contradição entre a finitude e a experiência amorosa: o sujeito poético persevera na luta para não deixar que morra a lembrança do fantasma que o habita e que lhe nutre a escrita, continuando a lamentar a perda, para ganhar e transmitir às futuras gerações as “prendas que jaziam sem herdeiros”¹⁶⁶. Eis o poder do amor vertido em poesia: continuar vivo para além da morte. Já vimos que “nas cinzas do amor perdura a flama”¹⁶⁷ - a quinta essência residual do abraço -, criando uma outra noção de transcendência, pois essa chama é que liga o ser ao insondável.

A dor da rememoração fantasmática está amalgamada à espinha do sujeito poético melancólico, curvado sobre si mesmo para resistir ao esquecimento da vivência amorosa, conferindo-lhe voz no corpo de palavras da elegia, também lugar também de criação, fruição e comunicação da experiência. O poema ressalta, assim, o vínculo intrincado entre fantasma, amor e poesia, que se compõem da mesma matéria e oferecem à vida a mesma substância.

¹⁶⁵ O que também pode ser interpretado pela leitura do verso “Aqui se esgota o orvalho”, na medida em que a simbologia deste último elemento inclui a harmonização entre as águas do céu e da terra: “A importância do orvalho em inúmeros rituais e preparações mágicas provém de sua virtude de saber resolver a oposição das águas *de cima* e *de baixo*, das águas terrestres e celestes” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 665).

¹⁶⁶ Esse verso remete à noção mítica drummondiana da experiência amorosa, que, além de envolver um processo de morte e renascimento, também passa a integrar uma corrente circular que liga mortos e vivos, como lemos nestes versos de “Campo de flores”: “Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos / e outros acrescento aos que amor já criou”, fazendo o sujeito de si um poema espaçoso “para arrecadar as alfaias de muitos / amantes desgovernados ou triunfantes, / e ao vê-los amorosos e transidos em torno, / o sagrado terror converto[er] em jubilação”.

¹⁶⁷ Citamos verso de “As rosas do tempo” de *Viola de bolso*.

CAPÍTULO 5 – RITOS FÚNEBRES

“Mas o que também quero é apenas ser alguém
que sabe o que deseja!”

Italo Calvino

Em *A vida passada a limpo* (1959), livro que inicia a transição da poética do pós-guerra, com características classicizantes e metafísicas, para a poética experimentalista e referencial de *Lição de coisas* (1962), um dos poemas que aborda muitas das características essenciais do conceito drummondiano de amor é “Véspera”. Como o próprio título diz, ele expressa a tensão do momento que antecede a manifestação do sentimento amoroso, ou, em outras palavras, caracteriza a espreita silenciosa que acontece logo antes da captura das ‘presas’ na teia mortífera e inescapável desse sentimento. Como exemplo dessas vítimas, são usados jovens (ou velhos) namorados. E o eu lírico vale-se da perspectiva de quem já conhece esses perigos e, como um sujeito maduro e experimentado do afeto, se dirige a ele em segunda pessoa, pedindo ironicamente que poupe os namorados de seu toque doce amargo:

VÉSPERA

Amor: em teu regaço as formas sonham
o instante de existir: ainda é bem cedo
para acordar, sofrer. Nem se conhecem
os que se destruirão em teu bruxedo.

Nem tu sabes, amor, que te aproximas
a passo de veludo. És tão secreto,
reticente e ardiloso, que semelhas
uma casa fugindo ao arquiteto.

Que presságios circulam pelo éter,
que signos de paixão, que suspirália
hesita em consumir-se, como flúor,
se não a roça enfim tua sandália?

Não queres morder célere nem forte.
Evitas o clarão aberto em susto.
Examinas cada alma. E fogo inerte?
O sacrifício há de ser lento e augusto.

Então, amor, escolhes o disfarce.
Como brincas (e és sério) em cabriolas,
em risadas sem modo, pés descalços,
no círculo de luz que desenrolas!

Contempla este jardim: os namorados,
dois a dois, lábio a lábio, vão seguindo
de teu capricho o hermético astrolábio,
e perseguem o sol no dia findo.

E se deitam na relva; e se enlaçando
num desejo menor, ou na indecisa
procura de si mesmos, que se expande,
corpóreos, são mais leves do que brisa.

E na montanha-russa o grito unânime
é medo e gozo ingênuo, repartido
em casais que se fundem, mas sem flama,
que só mais tarde o peito é consumido.

Olha, amor, o que fazes desses jovens
(ou velhos) debruçados na água mansa,
relendo a sem palavra das estórias
que nosso entendimento não alcança.

Na pressa dos comboios, entre silvos,
carregadores e campainhas, rouca
explosão de viagem, como é lírico
o batom a fugir de uma a outra boca.

Assim teus namorados se prospectam:
um é mina do outro; e não se esgota
esse ouro surpreendido nas cavernas
de que o instinto possui a esquiva rota.

Serão cegos, autômatos, escravos
de um deus sem caridade e sem presença?
Mas sorriem os olhos, e que claros
gestos de integração, na noite densa!

Não ensaies demais as tuas vítimas,
ó amor, deixa em paz os namorados.
Eles guardam em si, coral sem ritmo,
os infernos futuros e passados.

O poema é formado por 13 quadras com versos decassílabos, rimando o segundo e o quarto versos de cada quadra, cuja regularidade formal parece ser possível apenas enquanto o eu lírico se posta como observador do movimento esquivo de aproximação e dos efeitos terríveis do sentimento amoroso. A aparente falta de tensão subjetiva da composição é traída

pela exposição variada e minuciosa de situações não só patéticas como destruidoras a que os namorados serão talvez submetidos após serem tocados por amor, assim como pelas reflexões que se desdobram à medida que se expõe esse inventário de dramas.

Esse ‘talvez’ se deve à tentativa de delimitação do passo sempre “tão secreto, / reticente e artiloso”, que, comparado à inquietante imagem de “uma casa fugindo ao arquiteto”, retrata bem a natureza do ofício poético em relação ao sentimento amoroso: sua busca por desenhar com linhas claras e precisas o espaço em que habitar e experimentar o amor; este, todavia, por se mostrar intangível como brisa, foge não só à planta petrificante de um projeto arquitetônico, como também ao próprio amor, que escapa a si mesmo.

Daí as imagens de circulação e de corrimento ligadas a “éter” e a “flúor”, palavras que numa primeira leitura designam elementos químicos, mas quando lidas sob uma perspectiva histórica remontam a outros significados. Éter, na química, designa substância utilizada como solvente, antisséptico ou anestésico (éter etílico); já na filosofia e noutras linguagens de natureza analógica ainda é usada como “quinta essência”, “espaço celeste” ou “ar atmosférico”¹⁶⁸. Flúor, por sua vez, só passou a ser empregado como elemento químico no século XIX, designando “certos tipos de minerais incombustíveis e fusíveis”¹⁶⁹; seu sentido anterior se conecta ao do verbo latino *fluere*, e significa corrimento, curso, fluxo, corrente, onda, derivando, ainda, para o francês antigo *flores*, que designa ‘mênstruo’¹⁷⁰.

Os presságios e os signos de paixão que circulam pelo éter desembocam no neologismo “suspirália”, corruptela enfatizante do plural de “suspiro”, cuja consumação se dará somente ao contato da “sandália” de amor, criando uma corrente entre o que está no ar e o que está no corpo. E a rima entre “suspirália” e “sandália” reforça a ideia desse fluxo flúor consumado, sugerindo ainda o duplo sentido da palavra suspiro, que pode ser motivado tanto por uma dor física quanto por um transtorno da subjetividade do indivíduo. E o que

¹⁶⁸ Verbete do dicionário Houaiss.

¹⁶⁹ Verbete do dicionário Houaiss.

¹⁷⁰ Verbete do dicionário Houaiss.

seria a manifestação do sentimento amoroso se não essa mistura confusa de dor no peito, queimação nas veias, melancolia, desespero, ou seja, uma rotunda suspirália?

Na Antiguidade helênica houve a mistura entre as culturas grega, egípcia e oriental, proporcionada pela expansão do império alexandrino, que, ao invés de desprezar as culturas dos povos conquistados, as acolhia, tornando Alexandria o grande centro cultural da Antiguidade. Um de seus grandes pensadores, Plutarco, já no campo da teurgia neoplatônica e sem qualquer influência do cristianismo, descreve o amor como um deus invisível aos seres humanos: “Com efeito a este deus não o podemos ver; não o podemos sentir senão por intuição, como às divindades mais antigas”¹⁷¹. Para Plutarco, tanto os gregos quanto os egípcios veem grandes semelhanças entre o sol e o amor: ambos são fontes de calor, que ora brilham e ora se apagam, intermitentemente como os dias, como as estações do ano. Enquanto o sol aquece e alimenta o corpo, o amor faz o mesmo em relação à alma. E do mesmo modo que há corpos menos afeitos à exposição solar, há almas ‘menos inteligentes’, ou seja, menos ‘preparadas’ para suportar as violências do sentimento amoroso: “E, assim como um corpo que não tem o hábito de se expor ao sol suporta mal a violência de sua irradiação, do seu calor, assim também uma alma que não foi moldada por uma educação refinada, não pode, sem sofrer, suportar as violências do amor”¹⁷². As almas ‘imaturas’ se tornariam presas fáceis dessa divindade ardilosa, demoníaca, que as conduziria às cegas a uma espécie de gozo atravessado de dor: “A maior parte dos amorosos persegue, às cegas, os rapazes ou as mulheres e tentam apoderar-se desse reflexo da Beleza que lhes aparece como num espelho. Eles não retirarão daí nada de palpável, senão um prazer mesclado de dor”.¹⁷³

Veja como esses excertos de Plutarco, que descrevem um itinerário da manifestação amorosa e de seus efeitos no ser humano, dialogam com “Véspera”, em cuja penúltima

¹⁷¹ PLUTARCO, 2000, p. 38.

¹⁷² PLUTARCO, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷³ PLUTARCO, *op. cit.*, p. 70.

estrofe é feita a pergunta: “Serão cegos, autômatos, escravos / de um deus sem caridade e sem presença?”. Os amantes, aqui, estão prestes mergulhar no abismo da dissolução (“e que claros / gestos de integração, na noite densa!). E essa integração se dá através de uma espécie de rito sacrificial (“O sacrifício há de ser lento e augusto”), que pressupõe uma ‘primeira morte’, isto é, a destruição simbólica do ser sacrificado, para restabelecer a imanência entre ele e o mundo. Segundo Georges Bataille, o sacrifício dá as costas à realidade, a fim de que a vítima possa reencontrar a sua essência, noutra mundo:

El sacrificador enuncia: *‘Íntimamente*, yo pertenezco al mundo soberano de los dioses y de los mitos, al mundo de la generosidad violenta y sin cálculo, como mi mujer pertenece a mis deseos. Yo te retiro, víctima, del mundo en que estabas y no podías sino estar reducida al estado de una cosa, poseedora de un sentido exterior a tu naturaleza íntima. Yo te reclamo a la *intimidación* del mundo divino, de la inmanencia profunda de todo lo que es.¹⁷⁴

Uma divindade atua como sacrificador, retirando a vítima da sociedade histórica do trabalho e levando-a a um mundo de natureza mítica, destituído de qualquer noção de utilidade. Essa morte simbólica revela, num instante, a vida em sua plenitude, e a essência dessa divindade que, por sacrificar e receber a oferenda do sacrifício ao mesmo tempo, se assemelha a um fogo: “Sacrificar es dar como se echa carbón a un horno. Pero el horno tiene de ordinário una innegable utilidad, a la que el carbón está subordinado, mientras que, en el sacrificio, la ofrenda se hurta a toda utilidad”¹⁷⁵. O sacrifício se contrapõe à produção voltada para o futuro, para a duração no tempo; trata-se de um consumo que só se interessa pela intensidade do instante, por algo que não pode mais ser conservado por quem se entrega ao ato sacrificial.

¹⁷⁴ BATAILLE, 2018, p. 47.

¹⁷⁵ BATAILLE, *op. cit.*, p. 51.

Antes da consumação do sacrifício, o amor, em “Véspera”, aparece como um fogo parado, a aguardar sem pressa a calcinação dos namorados (“Examinas cada alma. E fogo inerte?”). Não só este poema, como “Ciclo”, também de *A vida passada a limpo*, ligam o amor à noção de um rito sacrificial: “De repente, sentimos um arco ligando ao céu nossa medula, / e no fundamento do ser a hora fulgura [...] Um antigo sacrifício já se alteia”. Esse instante – essa hora fulgurante - só será eterno ao elevar-se para a perda, para o sacrifício.

Na já citada crônica “História de amor em cartas”, Drummond expõe, ainda que em tom jocoso, seu interesse quanto a doutrinas espirituais primitivas que buscavam uma união amorosa mística:

Em certa noite, na Barra, sim, me recordo de te haver falado num projeto de união mística em forma de matrimônio, ao jeito dos rituais primitivos, de natureza mágica, que não demandavam o patrocínio dos deuses e muito menos a chancela civil; eram válidos em si, como inspiradores de uma situação nova e deliciosa. O qual projeto se consumaria, é lógico, na primavera, tal como desde os povos mais antigos há registro em memória de homem. [...] Os encontros de Augusto na ilha obedeciam a um ritual entre religioso e lascivo.¹⁷⁶

Tais rituais primitivos eróticos poderiam, por exemplo, fazer referência a ritos de iniciação, como os órficos, que se propagaram na Trácia nos séculos VII e VI a.c. Orfeu era adorado como o único ser humano a voltar vivo do mundo dos mortos, mas que, por se prender ao amor monogâmico por Eurídice e recusar uma vida de prazeres condizente à fé dionisíaca, acabou estraçalhado pelas mênades. Segundo Ernst Bloch, esta morte ligou indissolúvelmente Orfeu a Dioniso, fundamentando a presença de ambos nos santuários órficos: “ao lado da estátua de Orfeu sempre se encontrava também a de Dioniso. O fato de o cantor ter sido estraçalhado pelas mênades por causa de seu lamento por Eurídice fazia dele, por isso mesmo, a corporificação de Dioniso, que igualmente fora estraçalhado”¹⁷⁷. E,

¹⁷⁶ DRUMMOND, 1986, p. 34-35, 54.

¹⁷⁷ BLOCH, 2006c, p. 288.

por estarem vinculados tanto a Orfeu quanto a Dioniso, os ritos órficos não se desligavam da paixão corpórea, e tinham como método a ascese dos amantes, obedecendo a “um ritual entre religioso e lascivo”¹⁷⁸, isto é, entre sagrado e profano, a fim de alcançar a plenitude extática dionisíaca: “a eudemonia prometida pelos órficos é paixão que leva para o alto”¹⁷⁹. Ao mesmo tempo, porém, essa paixão expunha os amantes à natureza libertadora de Dioniso, que os dissolvia: “O proclamador do Dioniso assim libertador, isto é, dissolvente, tampouco precisava de um rosto bem definido, sim, nem devia tê-lo. Ele se dissolvia totalmente na vida assim liberada, a única coisa que restaria uma vez que o Hades e o dia apolíneo tivessem sido superados ao mesmo tempo”¹⁸⁰. Assim os ritos de iniciação órficos visavam à morte simbólica dos seres amantes sacrificados, no outono, e ao seu renascimento, na primavera.

Já no poema “Tarde de maio”, da seção “Notícias amorosas” de *Claro enigma*, o eu lírico compara o gesto de indivíduos primitivos que carregavam “por toda parte o maxilar inferior de seus mortos”, implorando a essa relíquia dádivas da natureza (“saúde e chuva, / colheita, fim do inimigo, não sei que portentos”), ao seu vínculo indissolúvel com a outonal “tarde de maio”, em que a chama amorosa lhe consumia aos poucos, qual num sacrifício “lento e agosto”.¹⁸¹

TARDE DE MAIO

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar
[inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza

¹⁷⁸ Citamos trecho da crônica “História de amor em cartas” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1986, p. 54).

¹⁷⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸⁰ BLOCH, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸¹ Citamos trecho do poema “Véspera” (VPL).

sem fruto.

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa...
Outono é a estação em que ocorrem tais crises,
e em maio, tantas vezes, morremos.

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres
com que nos unguiram, e nas vestes a poeira do carro
fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,
sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo.
E os que o vissem não saberiam dizer: se era um préstimo
lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco.
Nem houve testemunha.

Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.
Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?
Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens.

A crise que provoca a morte (a dissolução) do sujeito costuma ocorrer no outono, para que o seu renascimento ocorra numa “fictícia primavera”, atribuindo uma noção de ciclicidade ao poema. Há um espelhamento entre a terra seca, outonal, onde ocorrem os incêndios que esterilizam o solo e o deixam sem fruto, e a chama interna que vai corroendo o eu. Os primitivos imploram à relíquia, ao “maxilar inferior de seus mortos”, favores da divindade, enquanto a “tarde de maio” é um amuleto mágico a que o sujeito nada pede, senão que continue como resíduo de sua própria queima, isto é, como memória da crise, do estertor.

O renascimento na primavera é menos provável que o natural “rubor dos incêndios”, porque fictício, fruto de invenção poética; e “sob o aveludado da casca” do que renasce, há uma fantasmagoria imensa, cuja “poeira do carro fúnebre” se espalha, aderindo inclusive à casca, às vestes. O eu lírico sabe que a morte é o lugar sem testemunha - a noção extrema de solidão. E a meditação da morte, na tarde de maio, convida o sujeito ao mergulho no profundo interior de si, ultrapassando qualquer traço narcísico ou biográfico, para adentrar no drama humano da finitude, tenha ele morrido ou não de amor.

Como já dissemos, o amor para Drummond é um sentimento que liga uma criatura a outra, envolvendo a natureza e o universo; mas quando o amor transborda de um ser e não consegue se ver reconhecido noutro ser, ele se põe em dúvida quanto à sua própria existência (“O próprio amor se desconhece e maltrata”). Porque a constante lavagem da memória de seus elementos naturais, isto é, de suas impurezas provenientes do humano e suas perdas, o torna estranho a si mesmo, levando-o a refugiar-se. Assim ninguém reconhece tanto o amor quanto a morte, sobrando o que lhes é comum, a solidão, uma das raízes da melancolia. Morrer e morrer de amor são experiências incomunicáveis, solitárias: como um “sinal de derrota” ou “uma particular tristeza” - signo da melancolia que vem depois da perda, a boiar no ar e que, estampado nas nuvens - como o ponto no céu ao qual se dirige o olhar do grande anjo na gravura “Melancolia I” de Albrecht Dürer (1514), imagem paradigmática da iconografia melancólica -, só a poesia é capaz de pressentir e converter em beleza no verso.

CAPÍTULO 6 – INTELIGÊNCIA DO FOGO

“Nascer é pôr a máscara.
O nosso rosto é feito de lava arrefecida.”
Teixeira de Pascoaes

Publicado em 1962, *Lição de coisas* vem a ser considerado pela crítica como o fim da fase “classicizante” drummondiana iniciada em *Claro enigma*. Em sua nota de apresentação, denominada “O livro”, é apresentada a estrutura da obra, dividida em nove partes temáticas, assim como a sua explicação histórica, em que os ‘acontecimentos’ contemporâneos retomam papel relevante na composição dos poemas:

Êste nôvo livro de poemas – informa Carlos Drummond de Andrade – está dividido em nove partes: ‘Origem’, ‘Memória’, ‘Ato’, ‘Lavra’, ‘Companhia’, ‘Cidade’, ‘Ser’, ‘Mundo’ e ‘Palavra’. Cada um desses substantivos busca indicar, sem artifício, a natureza daquilo que serviu de pretexto aos versos ou que, em última análise, os resume. O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual. São contadas estórias vero-imaginárias, sem contudo o menor interesse do narrador pela fábula, que só o seduz por um possível significado extranoticial. Há também referência direta e comovida a figuras humanas: pintor do passado, poeta contemporâneo, cômico. Aparece uma cidade: o Rio de Janeiro, que circunstâncias históricas tornam pessoa. Reminiscências de autor foram reduzidas ao mínimo de anotações – ensaio, possivelmente, de um tipo menos enxundioso de memórias: o objeto visto de relance, com o sujeito reduzido a espelho. O mundo de sempre, com problemas de hoje, está inevitavelmente projetado nestas páginas. O autor participante de *Rosa do Povo*, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de nôvo ofendido por eles, e, sem motivos para esperança, usa entretanto essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de todo abolida de um texto de nossa época.¹⁸²

Muitos críticos já comentaram com detalhes essa nota de apresentação, abordando cada uma das seções temáticas e de seus desdobramentos ao longo de *Lição de coisas*. Neste nosso capítulo final da tese, interessa-nos sobretudo aliar a análise dos poemas de temática

¹⁸² DRUMMOND DE ANDRADE, 1962, p. 10.

amorosa da seção “Lavra”, a saber, “Destruição” e “Mineração do outro”, à questão (central na obra) da reflexão sobre a nomeação poética.

No capítulo 1 da tese comentamos a crônica “Rosa Cordisburgo”, publicada em 1º de dezembro de 1967, logo após a morte de Guimarães Rosa ocorrida em 19 de novembro desse mesmo ano¹⁸³. Lá ressaltamos que o ato de nomear a coisa resgata-a do olvido, na medida em que este é uma forma de inexistência, de morte. Nesse sentido, a afirmação contida na nota de apresentação, de que cada um dos substantivos que nomeia as partes de *Lição de coisas* “busca indicar, sem artifício, a natureza daquilo que serviu de pretexto aos versos ou que, em última análise, os resume”¹⁸⁴, revela o desejo (próprio do escritor) de reinvenção do existente - ou da vida em geral - em estado de palavra; figuração verbal essa que, paradoxalmente, não deixa de ecoar a própria ausência da coisa nomeada: o nome mistura a um só tempo realidade e irreabilidade; é o semblante vivo da perda.

Para efetuar essa reinvenção verbal do mundo, nomeando as coisas, o poeta busca trabalhar livremente a palavra, violando-a e desintegrando-a, “sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente”¹⁸⁵. Veja-se como exemplo o poema “Amar-amaro” (LC), cuja linguagem fragmentada, com grafia inusual e ironicamente vinculada ao registro cartorial, tenta traduzir a natureza desintegradora e enlouquecedora da chama amorosa. Cabe lembrar ainda que, em nota de seu diário datada de 5 de fevereiro de 1957, Drummond critica o movimento da poesia concreta, dizendo que este pregava o esgotamento da poesia, em que os artistas deviam seguir um programa redutor da liberdade de criação estética, contrapondo a essa ‘receita’ a potência inventiva de Guimarães Rosa – que, aí sim, deveria servir de inspiração aos poetas.

¹⁸³ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, p. 209.

¹⁸⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, 1962, p. 10.

¹⁸⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, 1962, p. 10.

Está na moda a poesia concreta, que devia chamar-se concretista. Manuel Bandeira, com benevolência brincalhona, dá sinais de simpatia pelo movimento dos rapazes. Nunca vi tanto esforço de teoria para justificar essa nova forma de primitivismo, transformando pobreza imaginativa em rigor de criação. Consideram-se esgotadas as possibilidades da poesia, tal como esta foi realizada até agora, quando infinitos são os recursos da linguagem à disposição do verso, e um criador como Guimarães Rosa efetua, paralelamente, a reinvenção contínua do vocabulário português. Por que os poetas não tentam um esforço nesse rumo? Confesso o meu desinteresse pela onda concretista, que daqui a pouco rolará pelos Estados, gerando um cacoete poético de fácil propagação.¹⁸⁶

Talvez sob o impacto das obras primas *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de baile*, publicadas em 1956, Drummond se mostre tão ligado a Guimarães Rosa, exaltando a sua força criativa. Tanto que em outras notas de seu diário são narrados dois encontros seus com Rosa, ambos na rua e em março de 1961 (à véspera da publicação de *Lição de coisas*, portanto), em que o autor de Cordisburgo fala rapidamente de literatura, mistério e da língua portuguesa:

Março, 7 - Encontro casual com Guimarães Rosa, na rua. O assunto, no começo, é literatura, mas logo deriva para o mistério de tudo, que ele considera com um misto de gravidade e alegria. Sorri, ao dizer coisas assim: 'A realidade, para mim, é mágica. Este simples encontro que estamos tendo agora não aconteceu por acaso; está cheio de significação.' Sorrio também, ignorante.¹⁸⁷

Março, 30 – À noite, depois do jantar, passeio pelas ruas próximas de casa. Novo encontro com o vizinho Guimarães Rosa, que me diz: - Não quero ser classificado como escritor de determinado tipo. Procuo variar o mais possível de técnica e gênero, passando da linguagem simples de um Vivaldo Coaracy ao emprego maciço de palavras não dicionarizadas. Sente que seu experimentalismo sistemático lhe dá uma grande alegria e, mesmo, razão de viver. E é com ar feliz que ele se despede com estas palavras: - A língua portuguesa ficou completamente estragada pelo uso, meu caro. Suas belezas se transformaram em lugares comuns. Por isso não posso mais usá-la como fazem os outros.¹⁸⁸

¹⁸⁶ DRUMMOND DE ANDRADE, 1985, p. 113.

¹⁸⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, 1985, p. 128.

¹⁸⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, 1985, p. 129.

Drummond afeta certa sursicte nesses encontros - embora, a meu ver, já estivesse incorporando as inspirações rosianas à sua poética. Diz-se ignorante de mistérios, mas os nomeia, além de registrar com detalhes a fala sobre o “experimentalismo sistemático” com a linguagem, fonte de alegria e sentido de vida; mensagem que, de certo modo, ecoa na nota de apresentação de *Lição de coisas*, e se materializa nestes versos de “A palavra e a terra”, poema de abertura do livro de 62, integrante da primeira parte denominada “Origem”:

III

Bem te conheço, voz dispersa
 nas quebradas
 manténs vivas as coisas
 nomeadas.
 Que seria delas sem o apelo
 à existência,
 e quantas feneceram em sigilo
 se a essência
 é o nome, segredo egípcio que recolho
 para gerir o mundo no meu verso?
 para viver eu mesmo de palavra?
 para vos ressuscitar a todos, mortos
 esvaídos no espaço, nos compêndios?

Nesse mesmo poema, o sujeito lírico vale-se de recurso estilístico à Guimarães Rosa, enunciando caudalosamente nomes de plantas, peixes, animais, rios, personagens de uma Minas “vero-imaginária” da infância - desta ‘origem’ que, nomeada, “nasce uma segunda vez e torna / infinitamente a nascer”. Essa mesma “voz dispersa” que, quando invocada, se assemelha ao “Espírito de Minas”, de “Prece de mineiro no Rio” (VPL), o qual, “circunspecto / talvez, mas encerrando uma partícula / de fogo embriagador, que lavra súbito, e, se cabe, a ser doido nos inclinas”. E mesmo no meio da loucura, o eu pede que esse sopro poético não lhe fuja: mas antes lhe abra um mapa - “um portulano ante meus olhos” – que o conduza de volta para casa, para Minas Gerais, para si mesmo.

O substantivo “lavra”, que nomeia a quarta seção de *Lição de coisas*, resume inúmeros sentidos para tratar da temática amorosa. No poema “Destruição”, remete não apenas a lavra da terra, a lavoura, como também ao próprio ato de lavar, mas aqui com o sentido figurado de “propagar-se causando mal; espalhar-se fazendo estragos”¹⁸⁹, como se um incêndio invisível – aquele “fogo embriagador” - lavrasse a pulverização de quem ama.

Já em “Mineração do outro”, o próprio título do poema alude ao sentido de lugar, de terreno de extração de metais de pedras preciosas¹⁹⁰; assim como ao de trabalho de mineração, cujo sentido figurado remete a cultura, a fabricação, a elaboração. Em ambos os poemas, o objeto da lavra é sempre ambivalente: diz respeito ao corpo do amante, cuja opacidade se assemelha à da terra; à palavra, que já contém “lavra” em si, ampliando a sua dimensão terrena para esfera mais larga, abstrata; ao poema, corpo de palavras, que faz a ponte entre o que é ausente, fantasmático, e o que é material, telúrico. E, diante da natureza indevassável do corpo alheio retratada nos poemas, em que mesmo a procura mais ardente não obtém respostas, ainda é possível pensar nesta outra definição de “lavra” presente no Dicionário Caldas Aulete, a qual remete à vida religiosa monacal: “estabelecimento monástico, cujos habitantes viviam em celas separadas, dentro de um só muro”¹⁹¹. Pois o amor impinge um contínuo estado de solidude aos amantes, que, embora submersos numa

¹⁸⁹ Verbete do dicionário Caldas Aulete.

¹⁹⁰ Betina Bischof trata com profundidade da imagética ligada à mineração na obra drummondiana, demonstrando como a representação das Minas Gerais enquanto galeria vertical, isto é, como terra abissal, acaba não só por atrair o sujeito lírico para o seu interior profundo, o que metaforiza o mergulho do eu na própria subjetividade, como também por apontar outra linha de força de força da poesia de Drummond - o horror diante da exploração do homem pelo capitalismo, de modo que tempo e sujeito se fundem no mesmo impasse de um presente de negatividade: “Deste modo, a imagem que contempla o mundo abissal, que se debruça sobre o que é *dentro e fundo* abre-se aqui a um impasse e a uma aporia não mais do sujeito em sua individualidade, mas do homem em meio a um sistema de produção – e talvez não seja à toa que esses textos colhidos pelo poeta de Itabira misturem, de modo contundente, o trabalho e o confinamento, o trabalho e a desumanização do homem. [...] há textos de Drummond em que a descrição das ‘escuras galerias’ é tomada não mais em relação à realidade concreta [...] mas como uma espécie de metáfora que se mescla à interioridade e a um modo de *sentir*” (BISHOF, 2005, p. 60). No mesmo sentido, é possível ainda formular um diálogo entre o pensamento de Bischof e o de Jean Starobinski, a respeito da representação de um ambiente hostil de fechamento e a melancolia do sujeito: “A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno. [...] a sucessão dos emblemas corre na direção do endurecimento, do inanimado, da desespirtualização e da desumanização” (STAROBINKI, 2014, p. 39).

¹⁹¹ Verbete do dicionário Caldas Aulete.

mesma substância aglutinadora (“dentro de um só muro”), se põem num processo de individuação, de depuração da própria essência (“celas separadas”).

6.1. DESTRUIÇÃO

Primeiro poema da seção “Lavra”, “Destruição” fala da projeção narcísica que exclui a alteridade na relação amorosa. O eu poético se põe aqui novamente em perspectiva, dizendo como o amor jovem se dá de modo instintivo, corpóreo, sem a mediação do intelecto que perceba o movimento de destruição contido no gesto de amar.

DESTRUIÇÃO

Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se veem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.

Amantes são meninos estragados
pelo mimo de amar: e não percebem
quanto se pulverizam ao enlaçar-se,
e como o que era mundo volve a nada.

Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
que os passeia de leve, assim a cobra
se imprime na lembrança de seu trilho.

E eles quedam mordidos para sempre.
Deixam de existir, mas o existido
continua a doer eternamente.

O poema cria uma atmosfera de violência, inclusive por seu vocabulário. Além do título em si, o amar é cruel, estragando os “meninos” que ainda não percebem o sacrifício a que se submetem ao se enlaçarem eroticamente. A violência de um se oferece à violência do outro (“Dois inimigos”), e o desejo dirige o movimento dos corpos que se fundem e depois voltam a si mesmos, pulverizados.

Reformulando o mito genesíaco de Adão e Eva, o substantivo “meninos” remete a uma ingenuidade infantil que precede a consumação do desejo na carne. É como se crianças passassem no Jardim do Éden, e lá fossem mordidas pela cobra, que aqui simboliza o amor – para Drummond, danação sem pecado. A noção de totalidade da infância se perde, pois aqueles “áureos tempos” “deixaram de existir”.¹⁹²

Em nossa dissertação de mestrado, analisamos uma ‘utopia do resgate da infância’ em “Nos áureos tempos” de *A rosa do povo*. No poema é retratada uma infância mitificada, à qual são atribuídas certas qualidades da idade do ouro – como a ausência de conflitos, de envelhecimento, de morte, de dor; ao mesmo tempo, porém, são sublinhados elementos negativos, como indícios de violência da vida rural, característicos da idade do cobre, e a ‘inconsciência natural’ dos habitantes de Itabira, que já apontava para a “vida besta” de “Cidadezinha qualquer” (AP)¹⁹³. A perda dessa infância, com tudo que há nela de mitificação, caracteriza o abandono de um mundo mais pleno, em que havia troca de experiências infantis dentro da coletividade interiorana, prazeres simples, abundantes - uma meninice ingênua.

Em “Destruição”, a descoberta do amor começa com a descoberta de si, e sair de si para chegar ao outro é um processo de destruição do próprio eu, em que o amor atravessa, passa, imprimindo uma lembrança do corpo que não existe mais, mas que existido não deixa de doer, nem de ser invocado. Essa ausência, composta de imagem e desejo, penetra a carne, circula pelas veias, enrubesce a pele, lateja, dói; a dor é a constante, e nos remete ao que dizia Plutarco, antecipando a noção fantasmática de amor trovadoresca que vai influenciar a

¹⁹² A imagem da cobra também aparece em mitos relativos ao culto da poesia, como Apolo e Dioniso.

¹⁹³ “Em “Vila de Utopia”, crônica publicada pela primeira vez nos jornais *A Tribuna e Minas Gerais* em 1933, também reunida em *Confissões de Minas*, fala-se de uma ‘inconsciência natural’ não só das crianças, mas também dos habitantes de Itabira, como se este estado de dormência lhes possibilitasse uma vida pacífica: “Insisto em dizer que a vida era inconsciente e calma” (idem, p. 120). Mas ao mesmo tempo o narrador define ironicamente esta paralisia itabirana como uma espécie de ‘encantamento’ a que a cidade está submetida, de modo que os seus moradores “cruzam os braços e deixam a vida passar. A vida passa devagar, em Itabira do Mato Dentro” (idem, p. 121), retomando a noção de “vida besta” do poema “Cidadezinha qualquer”, de *Alguma poesia*.” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2014, p. 61).

poesia moderna: “As imagens do ser amado, essas marcam a nossa memória como se tivessem sido pintadas a óleo ou gravadas a fogo: a sua lembrança não se apagará nunca; guardará vida e voz para sempre”¹⁹⁴.

E a água tem papel fundamental nesse processo fantasmático: a imagem que se desprende da matéria entra em contato com os olhos, órgãos predominantemente aquosos que atuam como um espelho de duas faces. Uma face retém a imagem externa e a outra a transmite para a imaginação, que por sua vez a inscreve em si como fantasma. Não por acaso a fonte de Amor e o espelho de Narciso se relacionavam à virtude imaginativa, atribuindo a essas águas, porém, o estigma da conjunção de amor e morte, já que a imagem refletida na água é destituída de corpo, espectral.

Nesse sentido, a leitura medieval do mito de Narciso não se confunde com uma interpretação comum que lhe é dada pela psicologia moderna, de que o sujeito narcísico, ao se enamorar por si mesmo, revelaria excesso de amor próprio. Para um leitor medieval, o risco narcísico consiste no erro cometido pelo sujeito que passa a conceber a imagem de si refletida na água como criatura real. Segundo Agamben, aludindo a Chiaro Davanzati, “Como Narciso, na sua espera mirando | se enamorava da sombra na fonte”¹⁹⁵. Ao se apaixonar por uma sombra, isto é, por uma imagem, o sujeito tenta apropriar-se do irreal, rompendo com a esfera do jogo poético, que é um modo (ainda que precário) de ligar o desejo à imagem do objeto ausente.

Drummond acrescenta que a imagem do objeto amado não se apaga, mas pode sofrer uma morte simbólica ao cair no esquecimento. O sujeito lírico melancólico debruça-se sobre o existido, na tentativa de entender o que está sempre a lhe escapar. No poema “Ciclo” (VPL), por exemplo, cujo título indica uma noção de ritmo da vida, as crianças feridas violentamente (“São eternas as crianças decepidas / e lá embaixo da cama seus destroços /

¹⁹⁴ PLUTARCO, 2000, p. 48.

¹⁹⁵ AGAMBEN, 2013, p. 147.

nem nos ferem a vista nem repugnam / a esse outro ser blindado que desponta / de sua própria e ingênua imolação”) são vingadas quando os “grandes” se lançam no “mimo de amar” (“As crianças estão vingadas no arrepio / com que vamos à caça; no abandono / de nós, em que se esfuma nossa posse”). Pois os amantes sofrem uma ‘segunda morte’, tornando-se a imagem de “feridas latejando sem os corpos / deslembrados de tudo na corrente”, isto é, feridas abertas, espectrais, desprendidas dos corpos que vão perdendo suas lembranças na corrente do tempo.

A ferida de amor é metáfora comum das angústias da vivência amorosa, como neste verso do já citado soneto camoniano - “é ferida que dói, e não se sente”, em que o amor aqui é definido em termos petrarquistas, acumulando oximoros e figuras de contraposição, incentivando o leitor a encontrar a chave do enigma. Mas a pergunta final não quer saber ‘o que é’ o amor, e sim indagar ‘como é’ que um sujeito pode experimentar algo tão em si contraditório. Tanto em “Ciclo” quanto em “Destruição”, o desejo faz com que os amantes neófitos não percebam as penas de sua entrega às carícias amorosas. Diferentemente de Camões e de Drummond, poetas experimentados, são jovens que não perguntam por que amam e, amando, se destroem; nem sabem que o existido se converte em ferida latejante, em voz lamentosa que ecoa, em chama corrosiva – nesse fantasma que passeia de leve, e dói.

6.2. MINERAÇÃO DO OUTRO

MINERAÇÃO DO OUTRO

Os cabelos ocultam a verdade.
Como saber, como gerir um corpo
alheio?
Os dias consumidos em sua lavra
significam o mesmo que estar morto.

Não o decifras, não, ao peito oferto,
monstruário de fomes enredadas,
ávidas de agressão, dormindo em concha.
Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,

e cada abraço tece além do braço
a teia de problemas que existir
na pele do existente vai gravando.

Viver-não, viver-sem, como viver
sem conviver, na praça de convites?
Onde avanço, me dou, e o que é sugado
ao mim de mim, em ecos se desmembra;
nem resta mais que indício,
pelos ares lavados,
do que era amor e, dor agora, é vício.

O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido.
Amor é compromisso
com algo mais terrível que amor?
- pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde, ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.

A perspectiva temporal de “Destruição”, em que o amar é observado em seu processo inconsciente de autoaniquilação, se afunila, em “Mineração do outro”, para a de um eu que se põe no meio do tormento do “mimo de amar”, tentando analisar e compreender a sua “teia de problemas”, na medida em que viver é aumentar o rastro de dor que a experiência amorosa imprime na memória do sujeito.

Já na primeira estrofe é exposta a questão central do poema: a imagem dos cabelos metaforiza um véu, uma nudez velada que oculta a ‘verdade’. O sujeito então questiona “como saber, como gerir um corpo alheio?”, mas sua percepção sobre essa busca é desenganada, na medida em que há tempos persiste nessa lavra como se estivesse morto, isto é, significa que o outro, o corpo do outro é semelhante ao corpo da morte: ele não revela nada, não diz nada. É mistério. Investigar o corpo do amado é como exumar um morto.

Por essa busca de conhecimento equivaler-se à morte e ser nomeada por lavra e por mineração, ainda é possível lê-la enquanto descida no interior da terra até às regiões infernais. Nesse sentido, Davi Arrigucci Jr. compara tal movimento descendente a um “ciclo de mortificações” a que o eu se submete ao lançar-se na mineração do outro: “De fato, lavra

e morte podem remeter à esfera subterrânea, dando início ao ciclo de mortificações a que, na visão do poeta, deve se submeter quem se lança em vão na mineração do outro”¹⁹⁶.

Interessante perceber como a leitura de Arrigucci Jr. acaba apontando para o caráter sacrificial da poética amorosa drummondiana que já vimos explorando nesta tese. Em seu ponto de vista, porém, a entrega à ‘mineração do outro’ se daria em vão, já que a tentativa de decifração da problemática amorosa esbarraria sempre nos limites da terra, do corpo, da linguagem, do próprio amor, de modo que a discursividade do poema se converte na imagem simbólica e hermética do verso final, configurando uma noção de “vazia transcendência”.

Se pensarmos o “ciclo de mortificações” que se opera na lavra do “corpo alheio” como uma espécie de ‘ritual iniciático’ do amante nos saberes ocultos de amor, sua experiência se aproximaria não apenas de certos aspectos do orfismo, que envolve rituais simbólicos sacrificiais de morte, como de uma noção alquímica de manipulação da matéria, que promove tanto a transmutação da natureza do objeto manipulado quanto a do espírito do operador. Cabe lembrar, de todo modo, que em ambos os exemplos inexistente a ideia de uma transcendência vazia, e sim a de uma penetração, ainda que dificultosa e incomunicável, no terreno dos mistérios.

Apesar de os ritos órficos buscarem uma paixão sacrificial que conduz para o alto, sua prática pressupõe um vínculo indissociável com o gozo corpóreo. Nas palavras de Ernst Bloch: “O que vale para os ritos de iniciação órficos a respeito da morte vale para a salvação aí visada como um todo: ela não se exime da paixão sensual, mas insere-se totalmente nela, como uma paixão que se tornou supra-sensual”¹⁹⁷. No caso de Drummond, não há propriamente um fim salvífico na representação desse movimento ascensional do enlace dos amantes: estes terminam sempre pulverizados, como vimos por exemplo na análise de “Escada” (FA). Mas dessa morte simbólica sempre há resíduos, e, quando o próprio sujeito

¹⁹⁶ ARRIGUCCI JR., 2002, p. 117.

¹⁹⁷ BLOCH, 2006c, p. 288.

poético se diz parte desses restos, presume-se que, com a vivência amorosa, ele tenha sofrido profunda transformação – “sem ti não somos mais o que antes éramos”.¹⁹⁸

O “sem ti” de “Escada” também diz respeito a um “corpo alheio”, e, embora esse poema seja de extrema densidade reflexiva, a lembrança que lhe serve de gatilho à divagação poética é a de um amor extático ascensional, à maneira de jovens amantes que se enlaçam sem pensar nas consequências do depois. Não por acaso os seus tempos verbais predominantes são os do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito, só se convertendo em presente na última estrofe, quando o eu já fala a partir do momento da rememoração.

Já em “Mineração do outro” parece haver uma mudança no método de conhecimento: o eu já não rememora o enlace havido, mas se põe no núcleo mesmo do torvelinho amoroso, e nele tenta inocular alguma racionalidade, como um minerador que vai cavando a imensidão da terra portando um diminuto facho de luz à cabeça. E o movimento agora é para baixo, para as profundezas infernais (a um só tempo prazerosas e dolorosas) da matéria corporal - o que é metaforizado pelas palavras *mineração* e *lavra* -, como se já não apetecesse ao sujeito um entregar-se à plenitude entusiástica elevatória, que o retiraria (ainda que por um instante) do fluxo temporal.

Daí que o poema se aproxima ainda mais da alquimia: aliando sintaxe discursiva a tempos verbais no presente, é como se o sujeito assumisse a condição de um trabalhador incansável, a quem lhe cabe manipular materiais tangíveis, enredando-os numa reflexão ritmada (e por isso mesmo poética), a qual por sua vez busca decifrar, no novo arranjo verbal alcançado, indícios do que se esconde por trás de cada elemento (sua quintessência). Ernst Bloch resume bem a busca do trabalho alquímico: “Essa arte sempre lida com a tentativa de liberar algo que se teria formado dentro das coisas, de desembaraçar algo mesclado nelas. Procurava-se, sobretudo nas coisas tornadas elementares pela decomposição, primeiramente uma substância ainda completamente sem atributos em si, o

¹⁹⁸ Verso de “Escada”, de *Fazendeiro do ar*.

começo virginal”¹⁹⁹. Para Bloch, a alquimia é uma espécie de mitologia, mas uma mitologia de libertação, na medida em que a catarse dos objetos ocorre simultaneamente com a das almas. No cadinho de referências mitológicas na poesia drummondiana, a alquimia se destaca por pressupor uma participação ativa do ser humano na manipulação dos objetos, promovendo por consequência transformações na sociedade e até mesmo uma ideia de aperfeiçoamento da natureza. É uma visão contrária a imperativos externos, o que condiz com a subjetividade impositiva de Drummond, que se põe como responsável por suas ações, mesmo quando submerso na densidade da noite: “E não quero ser dobrado / nem por astros nem por deuses, / polícia estrita do nada. // Quero de mim a sentença / como, até o fim, o desgaste / de suportar o meu rosto” (“Habilitação para a noite”, FA). Não nos parece, pois, que o trabalho de procurar respostas nessa “mineração do outro” seja de todo em vão.

Embora o sujeito afirme a impossibilidade de decifração do “peito oferto”, numa retórica ao mesmo tempo desencorajadora como instigante, a descrição do “corpo alheio” não deixa de ser intimidativa: “monstruário de fomes enredadas, / ávidas de agressão, dormindo em concha”. O neologismo “monstruário” parece trazer reminiscências mítico-lendárias a um termo ordinário do comércio contemporâneo, monstruário.

Essa imagética agressiva condiz com a natureza amara melancólica de nosso recorte da poesia amorosa drummondiana. As palavras sinônimas “mimo” e “blandícia”, que significam palavras e gestos de ternura, se tornam aqui atos cruéis. Um simples “toque” desperta “fomes enredadas, ávidas de agressão”, ao mesmo tempo que que o afago aponta a uma esfera metafísica, onde é tecida a “teia de problemas” de existir.

No já comentado poema “Amor – pois que é palavra essencial”, de *Amor natural*, o toque no outro corpo é definido como “delicioso”, despertando a espiral de gozo dos amantes (“Ao delicioso toque do clitóris, / já tudo se transforma, num relâmpago”) que, ao fim da relação sexual, alcança uma plenitude, sem dor: “a pausa dos sentidos, satisfeita”.

¹⁹⁹ BLOCH, 2006b, p. 195.

Nesse poema erótico (que, a nosso ver, caracteriza uma pausa de Drummond em tom mais leve no exercício de especular sobre o amor), o pensamento chega a se curvar ao corpo, que assume certa autoridade divina (“E prossegue e se espraia de tal sorte / que, além de nós, além da própria vida, / como ativa abstração que se faz carne, / a ideia de gozar está gozando”).

O pensamento circula indomável, em “Mineração do outro”; da terra ao ar, isto é, do corpo à mente, acrescentando fios à teia da problemática amorosa. Parece acompanhar o próprio movimento do fantasma amoroso, a espalhar prazer e dor por onde passa. Os versos “nem resta mais que indício, / pelos ares lavados, / do que era amor e, dor agora, é vício” dialogam com o verso do poema anterior, “Destruição” - “Nada, ninguém. Amor, puro fantasma”. Constatam que, agora, a dor de pensar o fantasma da relação amorosa “é vício” – vício que fere e dá prazer a um sujeito melancólico que não aceita esquecer, nem se contenta com permanecer na superfície do entendimento das coisas.

O último poema da seção “Lavra”, “Amar-amaro”²⁰⁰, também fala desse “vício” de especulação: “toda vida mas toda vida / é indagação do achado e aguda espostejação / da carne do conhecimento, ora veja”. O adjetivo “aguda”, que remete à qualidade de agudez mental, se alia a “espostejação da carne”, que alude não só ao trabalho do açougueiro como a esquartejamento, pena brutal aplicada a criminosos ou dissidentes de regimes autoritários; tudo porém diz respeito à “carne do conhecimento”, que a um só tempo diz do “corpo alheio” quanto do ‘corpo do conhecimento’, que vai sendo espedaçado no movimento da linguagem poética que o analisa, sintetizando o movimento circular entre corpo e mente que já mencionamos acima.

Praticando de fato “a violação e a desintegração da palavra”, como dito na apresentação de *Lição de coisas*, e em tom jocoso que difere do dos poemas “Destruição” e

²⁰⁰ “Amar-amaro” é, na famigerada *Antologia poética* organizada por Drummond, em 1962, também o título da seção dedicada aos poemas amorosos, ilustrando a natureza de fundo amargo que o poeta atribui ao amor.

“Mineração do outro”, “Amar-amaro” fala do amor de maneira impiedosa. Pergunta incessantemente a si ou a um interlocutor qualquer por que amou, se já sabia que ia se queimar, sofrer, passando a viver em “malestar” permanente, por conta de um sentimento que “não consola nunca de núncaras”.

E já que os três poemas de “Lavra” não cessam de dialogar, para formular uma resposta (e como sempre precária, em se tratando desse assunto) ao questionamento acima, evocamos outra pergunta de Drummond, agora em “Mineração do outro”: “Viver-não, viver-sem, como viver / sem conviver, na praça de convites?”. Como já foi dito no poema “Amar” (CE), o amor é uma fatalidade humana: “Este o nosso destino: amor sem conta”. Não há cálculo nem pretensão de castidade que ponha o indivíduo a salvo do toque amoroso que o dissolverá de suas certezas, pois “nada é de natureza assim tão casta / que não macule ou perca sua essência / ao contato furioso da existência”, retomando “Relógio do Rosário”. Essa constatação amarga mas madura da existência humana pressupõe a “praça de convites”, que, além de metaforizar um necessário convívio humano, independente da escala da sociedade em que o sujeito se insira, nomeia a seção da poética social da *Antologia* de 62, e remete à imagem icônica de “qualquer homem / ao meio-dia em qualquer praça” de “Consideração do poema”.

A imagem da “praça de convites” já é uma evidência de que o canto social se imiscui na lírica amorosa. O movimento incessante de pensar em tudo que amor gera: seus efeitos dolorosos, seu vínculo inextrincável com a morte, sua inapreensibilidade, seu poder diluidor de morais, sua potência extática, sua qualidade corrosiva - pensar nessa polissemia que faz a comunhão entre seres humanos, coisas, natureza, reforça e complexifica a poesia drummondiana, que tudo mistura e abrange concomitantemente²⁰¹, correspondendo assim à nota informativa do poeta à primeira edição da *Antologia*: “Algumas poesias caberiam talvez

²⁰¹ “As palavras não nascem amarradas, / elas saltam, se beijam, se dissolvem”, trecho de “Consideração do poema” (RP).

em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser”.²⁰²

Ao passo que o sujeito minera o “corpo alheio”, vai experimentando prazeres, como lemos em “Véspera” (VPL): “Um é mina do outro; e não se esgota / esse ouro surpreendido nas cavernas / de que o instinto possui a esquiva rota”. Mas como esse corpo esconde um sentido indevassável, o conhecimento se dá só em relação à própria interioridade do sujeito, de onde resgata perdas que, nomeadas, deixam o esquecimento, porém enquanto ecos do que já foram: “Onde avanço, me dou, e o que é sugado / ao mim de mim, em ecos se desmembra”. O nome, como já vimos, aponta sempre para algo além de si mesmo: “O nome é bem mais do que nome: o além da coisa, / coisa livre de coisa, circulando”²⁰³.

Ao comentar a poética de *Lição de coisas*, Marcos Siscar diz que “O nome se opõe à morte e ao esquecimento; porém, ao fazê-lo, confirma o fato de que a morte e o esquecimento são a regra. Cada palavra (por exemplo, ‘Brasil’, ‘verdura’, ‘amor’; ‘VI’), cada ‘sistema de sons’, é um *eco* da coisa, e é seu túmulo”²⁰⁴. Siscar ainda fala de um “pacto [do homem] com a linguagem”, sem a qual lhe restaria “padecer a ruína da transcendência, castigar-se com a morte”²⁰⁵.

Essa leitura segue um lugar muito difundido na fortuna crítica drummondiana acerca de uma ideia de “vazia transcendência”, a qual desconsidera a dimensão oculta e mágica que Drummond atribui ao nome e, por extensão, à palavra e à poesia, cuja natureza ultrapassa o nome materializado verbalmente, pairando no ar qual fantasma, mesmo se rompido o “pacto com a linguagem”. Como já lemos na crônica “Segredos”, a poesia é um campo de força que

²⁰² DRUMMOND DE ANDRADE, 2008, p. 17.

²⁰³ Versos de “A palavra e a terra”, de *Lição de coisas*.

²⁰⁴ Nota em *Dicionário Drummond*, 2022, p. 340.

²⁰⁵ Nota em *Dicionário Drummond*, 2022, p. 341.

se confunde com o do amor, dele se diferenciando na sua necessidade de verso²⁰⁶. Se o indivíduo prescinde da linguagem verbal, mas ama, seja em pensamento, em toques ou num balbuciar sem palavras, se conectará também com a natureza e com algo abstrato que o ultrapassa, que não está morto e que também o alegra, o fere, o faz doer. Mas se o faz através da linguagem, no canto poético amoroso, aumentará sim o armazém de ausências e ecos que o circundam, porque a poesia está em contato com coisas perdidas, e as faz reviver no verso – como a própria coisa existente, pois nomeada - numa “existência verbal / a eletrônica / e musical figuração das coisas?”²⁰⁷; mesmo porque, e embora possa parecer inapropriado atribuir a poeta tão irônico quanto cético, Drummond compartilha, à sua maneira, da noção mágica rosiana acerca do nome, no qual se cria, com o ato de nomear, “uma entidade de terra, sangue e imponderáveis, dentro da visão mágica do universo”²⁰⁸. Resta-nos, assim, voltar à última estrofe de “Mineração do outro”, onde se resumem os problemas apresentados no poema, ao mesmo tempo que se elabora uma (vã?) tentativa de resposta:

O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido.
Amor é compromisso
com algo mais terrível que amor?
- pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde, ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.

²⁰⁶ “Apenas, essa imagem, apurada no tempo, ficou reduzida aos seus traços essenciais, que daí por diante fornecem ao homem a idealização do amigo, não só daquele que morreu como de um amigo perfeito, incorruptível, abstrato, suma das especulações filosóficas sobre a amizade. Já então ele não cuidará de fazer os outros participarem de seu segredo. Admitirá que segredos iguais se cultivam na grande cidade e, mesmo, que uma cidade, exclusão feita de prédios, veículos, objetos e outros símbolos imediatos, não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si, e pressentidos somente por poesia ou amor, que é poesia sem necessidade de verso” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2011b, p. 26).

²⁰⁷ Cito trecho do poema “A palavra e a terra”, de *Lição de coisas*.

²⁰⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, 2018, p. 207.

Os quatro primeiros versos são reunidos pela conjunção “assim como”, de modo que o eu lírico chega a percepções semelhantes acerca do corpo e da palavra: que ambos ultrapassam a sua materialidade, apontando a uma esfera abstrata e sem sentido, ou seja, a um campo de mistério inapreensível.

Assim a pergunta final parece desdobrar-se das duas perguntas anteriores do poema: como gerir um corpo alheio, se este é opaco e esconde outro corpo indevassável? Como viver sem o convívio com o outro, o qual por sua vez convida ao amor, essa fonte de angústias inconsoláveis? Ao amar, estaria implícito um pacto com algo mais terrível que amor? E seria um pacto de natureza fáustica?

Para Davi Arrigucci Jr., embora o poema trate de amor e conhecimento, tema caro ao texto de Goethe, inexistiria uma dimensão fáustica em “Mineração do outro”, e sim um esquema de origem clássica relacionado à descida ao mundo dos mortos, presente, por exemplo, no livro VI da Eneida: “Pode sugerir, por isso, a dimensão fáustica do tema que combina amor e conhecimento com as forças demoníacas, mas não é exatamente por aí que vai o tratamento drummondiano. Se há algum elemento demoníaco no poema, ele se restringe às imagens infernizadas do padecimento do qual não escapa quem ama”²⁰⁹. Segundo o crítico, o discurso emaranhado, com ecos do barroco, se fecha hermeticamente na imagem do último verso, “selando o segredo com um emblema: o fecho de ouro da salamandra”²¹⁰. Pois, por mais que o sujeito se aprofunde na mineração, terá sempre diante de si uma ‘impossível transcendência’. De todo modo, ainda com Arrigucci Jr., consegue o eu lírico romper o impasse de não descortinar o outro, buscando, na sua interioridade, tal qual a orquídea de “Áporo”, a imagem-oximoro final, a reanimar o poema enquanto amálgama de imaginação e pensamento.

²⁰⁹ ARRIGUCCI JR., 2002, p. 116.

²¹⁰ ARRIGUCCI JR., *op. cit.*, p. 116.

Se observarmos o pacto narrado em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, Adrien Leverkühn pactua com o diabo, aceitando a oferta de viver anos desfrutando de uma capacidade criadora sobre-humana, que lhe permitirá produzir uma obra vasta e genial. Em troca desse gênio, o diabo diz que Leverkühn ficará proibido de amar, pois o sentimento amoroso provoca calor, e sua vida sentimental deverá permanecer eternamente fria: “O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida, não tens o direito de amar pessoa alguma. [...] Queremos que fiques tão frio, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aquecerem. Nelas te refugiarás, para saíres do frio de tua vida...”²¹¹. Já no pacto fáustico sertanejo de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo Tatarana almeja o poder para tornar-se o líder dos jagunços, o “Urutu-Branco”, e comandar a vingança contra Hermógenes e seus sequazes. Não há no pacto, todavia, nenhum impedimento de amar, como em *Doutor Fausto*; tanto que no extenso monólogo rememorativo de Riobaldo, há o reconhecimento de seu amor correspondido por Diadorim, em gestos e olhares, embora nunca por eles nomeado em colóquio, nem consumado carnalmente. Tampouco há no livro a certeza por parte de Riobaldo de que tenha mesmo feito o pacto na encruzilhada, nem mesmo a lembrança de qual teria sido o preço combinado: “O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto de mim ia tirar cobro? – ‘Deixa, no fim me ajeito...’ – que eu disse comigo. Triste engano”²¹². Será que o preço do poder e da vingança consumada foi perder Diadorim, para depois ter de cantar o seu fantasma durante as quase seiscentas páginas do romance? O que prevalece no livro é a dúvida do narrador diante de uma entidade ambígua e imponderável, que nunca se mostra.

Sublinhe-se que a figura do diabo só passa a existir no cristianismo e, na concepção tradicional do pacto fáustico, o indivíduo quer antes de tudo amar, mas o demônio lhe

²¹¹ MANN, 2000, p. 350-351.

²¹² ROSA, 1986, p. 450.

aparece oferecendo poder, conhecimento, glória, e o sujeito acaba perdendo a hora e vez do amor. Em *Grande Sertão: Veredas* há não só a filiação a essa ideia tradicional de pacto, como também uma outra face, crítica à moralidade cristã. Se Riobaldo Tatarana não tivesse sido criado numa sociedade machista baseada em valores cristãos, e sim num mundo pagão em que inexistia a noção de pecado, certamente não teria reprimido o seu desejo por Diadorim. O pacto, assim, também age de modo a afastar Riobaldo de si mesmo, do seu desejo por um ‘homem’, tido por pecaminoso, e o seu *páthos* no final do livro expõe a chaga dessa moralidade. Vale lembrar ainda que, em nossa leitura do poema “Rapto” no capítulo 3, apontamos a maneira arrevesada por que Drummond – outro escritor mineiro criado na cristandade profunda das Minas Gerais - trata do desejo homoerótico, não conseguindo falar com naturalidade sobre essa forma de amar (“que o pecado cristão, ora jungido / ao mistério pagão, mais o alanceia”). Mesmo que ambos os autores mineiros sejam críticos a moralidades que lhes eram contemporâneas, dialogando com a tradição, relendo e recriando mitos, a fim de implodir e ampliar uma visão maniqueísta da existência humana, não podemos deixar de perceber os ecos da formação cristã em suas obras, o que lhes complexifica com mais ambiguidades.

A concepção de Mann sobre o amor, enquanto sentimento que aquece o amante, de certa forma opõe-se à noção melancólica drummondiana que vimos trabalhando aqui. Para Drummond, o amor é, como lemos em “Elegia” (FA), “fonte de eterno frio”, na medida em que, quem ama, está destinado à perda, no enlaçar-se que vislumbra “os grandes sóis violentos” (“Elegia”, FA), e que, por seu excesso de calor, se torna calcinante, para depois, pulverizado, conviver com seus restos, seus fantasmas, numa atmosfera fria rodeada de ausências. E a insistência no “mimo de amar”, buscando novamente a flama entusiasmada, mas sob um céu já crepuscular - porque a paixão ascendente e atemporal dura só um instante -, acaba produzindo novos “gestos de integração, na noite densa” (“Véspera”, VPL). Nessa noite fria (porque dissolvente como a morte), a qual, se entrelaçando ao frio do sujeito já

habitado por fantasmas, se torna um frio ainda mais vasto: “Ganhei (perdi) meu dia. E baixa a coisa fria / também chamada noite, e o frio ao frio / em bruma se entrelaça, num suspiro” (“Elegia”, FA). Cabe sublinhar, todavia, que Drummond está longe de ser um poeta frio; sua poesia fala do êxtase erótico e, por compreendê-lo tanto, também diz da intensidade da perda, de sua dor na carne.

Dai a pergunta se o amor é essa divindade “sem rosto e sem justiça” (“Elegia”, FA), que promete o êxtase caloroso de um instante e, depois, cobra uma frialdade dolorida pelo resto da existência. E, em “Mineração do outro”, se “Amor é compromisso / com algo mais terrível do que amor?”, isto é, se esse pacto é feito com um deus impiedoso ou mesmo com o diabo²¹³. Nesse aspecto de dúvida perante o mistério que nada responde, Drummond parece se aproximar de Guimarães Rosa, e, deste modo, o poeta de Itabira se curva diante do que é incompreensível, transmutando-se, ao final da mineração, na imagem simbólica da salamandra, que, no interior da terra, arde em fogo frio.

Tanto a utilização de oximoros para falar do sentimento amoroso como a imagética de amor enquanto “fogo oculto” ecoam a tradição lírica. No tratado *De remediis*, Petrarca diz que “amor é um fogo oculto”, imagem explorada depois por Camões, no famoso verso “Amor é um fogo que arde sem se ver”²¹⁴. Em “Mineração do outro”, a originalidade da contribuição drummondiana se vincula à sua concepção melancólica do amor. À angústia mortífera sentida na lavra do corpo alheio, o sujeito busca alcançar alguma forma de resposta. E o ato melancólico de curvar-se perante o mistério (“— pergunta o amante curvo à noite cega,”) é seguido pelo penúltimo verso, de extrema ambiguidade (“e nada lhe

²¹³ Sobre essa mesma dúvida se amor vem de deus ou do diabo, vale lembrar estes versos de “Campo de flores” (CE): “Deus – ou foi talvez o diabo – deu-me este amor maduro”.

²¹⁴ Nesse sentido, a fortuna crítica traça a gênese do soneto camoniano, que faz alusão a Petrarca: “A fonte é o tratado de Petrarca *De remediis*, ‘Est enim amor latens ignis’ (‘Amor é um fogo oculto’). A ideia de que o amor velado é chama dotada de particular intensidade tem uma longa tradição literária. Camões potencia o impacto da imagem, conferindo-lhe uma incidência visiva que capta a atenção do leitor logo a partir do primeiro verso” (MARNOTO, Rita. In *Comentários a Camões*, vol. 1. p. 43). Aliás, como já dissemos, Drummond já fala em tom irônico no poema “O Mito”, de *A rosa do povo*, beber dessa tradição para tratar de amor: “Sou eu, o poeta precário / que fez de Fulana um mito, / nutrindo-me de Petrarca, / Ronsard, Camões, Capim”.

responde, ante a magia:”). Aqui é possível ler tanto a ausência de resposta por parte da “noite cega”, secundada pela imagem hermética do verso final; como é possível ler que a resposta da noite é “nada”, de modo que, retomando o verso de Destruição - “Nada, ninguém. Amor, puro fantasma” -, o sujeito poético acaba por deparar, talvez, com o próprio nada, ou seja, com o fantasma que lhe aparece à magia praticada, relembrando aqui que a definição de magia pressupõe a “manipulação de algum princípio controlador oculto supostamente presente na natureza, seja por meio de fórmulas rituais ou de ações simbólicas metodicamente efetuadas”.²¹⁵

Será portanto a “magia”, que rima com “fria”, a inteligência poética melancólica de, depois de muita persistência na lavra, penetrar no mistério do fogo amoroso, que, mesmo assim, permanece cifrado, mas ao mesmo tempo provocando o seu deciframento selado? Enquanto a vida é feita de “sóis violentos”, de paixões calcinantes, será o trabalho do poeta, enquanto mago, esfriar essas flamas para que caibam em palavras, ganhando assim existência verbal? O que, aliás, não significa tratar-se de ‘fogo morto’, na medida em que esse fogo continua a arder - e por isso mesmo de forma corrosiva -, embora já com menos calor, pois sob a mediação do intelecto, deixando de ser “um clarão maior que o tolerável” (“A máquina do mundo”, CE).

Na obra *A psicanálise do fogo*, Gaston Bachelard diz que os alquimistas consideram o fogo a origem da vida, existindo duas espécies dele: o externo, mais combustível e calcinante; e o oculto, mais concentrado, duradouro, medicinal, que pode ser encontrado nos minérios: “É esse fogo oculto que deve ser empregado para curar e engendrar. [...] O fogo é ‘interno ou externo, o externo é mecânico, corruptor e destruidor, o interno é espermático, gerador, maturativo’. Para obter a essência do fogo, cumpre chegar à sua fonte, na reserva onde se economiza e se concentra, isto é, no mineral”²¹⁶. Para Bachelard, o fogo que se

²¹⁵ Verbete do dicionário Houaiss.

²¹⁶ BACHELARD, 2012, p. 109.

dissipa na vida orgânica economiza-se no mineral: “Ali ele se oculta, íntimo, substancial, portanto onipotente. Do mesmo modo, um amor taciturno é tido por um amor fiel”²¹⁷. É curioso notar como o crítico, na esteira de Petrarca e Camões, traça a correspondência entre o “fogo oculto” e o “amor taciturno”, cujo aspecto melancólico, já sem o entusiasmo volátil da mocidade, o tornaria mais íntegro e constante.

Como vimos em “Véspera” (VPL), o eu lírico compara o enlace amoroso à prospecção de jazidas minerais: “Assim teus namorados se prospectam: / um é mina do outro; e não se esgota / esse ouro surpreendido nas cavernas / de que o instinto possui a esquiva rota”. Por serem neófitos nessa ‘mineração’, se guiam por instinto, como se fossem “cegos, autômatos, escravos / de um deus sem caridade e sem presença?”. Já em “Mineração do outro”, como dissemos, a prospecção é feita por sujeito experiente, cuja idade não provê sossego, mas angústias renovadas, a custo de uma mineração racional obsessiva, até alcançar o limite da percepção do invisível.

E, para caracterizar esse limite de penetração no mistério da “noite cega”, Drummond se vale de imagem totalmente vinculada à simbólica da alquimia - a da salamandra no fogo - e, deste modo, citamos de novo Bachelard, que diz como o alquimista valoriza o ouro, não por seu valor comercial, e sim por conter o “fogo elementar”: “Seguidamente o alquimista atribui um valor ao ouro porque ele é um receptáculo do fogo elementar: ‘A quintessência do ouro é inteiramente fogo’²¹⁸. Em “Mineração do outro”, portanto, é como se a persistência na lavra fosse aproximando o sujeito de um veio de ouro, permitindo que ele - tal qual em “Áporo” (RP), isto é, do meio do labirinto, reunindo razão e mistério -, extraísse do ouro (que inclusive está contido na palavra “outro”) sua quintessência ígnea, alcançando finalmente a imagem enigmática do último verso – “arder a salamandra em chama fria”.

²¹⁷ BACHELARD, *op. cit.*, p. 109-110.

²¹⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p. 107.

A salamandra é um réptil semelhante ao lagarto, que pode permanecer num fogo brando sem se queimar, enquanto perdure o líquido viscoso que lhe brota da pele. Já a salamandra alquímica explora uma outra característica de sua pele, o pretume com manchas amarelas, para atribuir-lhe a ambivalência de um ser que reúne escuridão e luz, noite e dia, sugerindo a indivisibilidade entre coisas espirituais e terrenas. Além disso, ela nasce no fogo e, por ser dessa mesma natureza, não teme sua violência, nem pode ser por ele destruída, simbolizando, ainda, o elemento ígneo do corpo humano, conforme o diz Patrick Paul, em *Meditações sobre o tratado da pedra filosofal de Lambspring*: “A Salamandra, que é da natureza do Fogo e semelhante a ele, não pode, portanto, ser destruída por ele. Essa Salamandra está em nós. Ela simboliza uma parte de nós mesmos que está em conformidade com essa natureza”²¹⁹. Para existir, a salamandra precisa aprender a suportar o fogo com paciência, durante um longo período; e, segundo, Jean Chevalier e Alain Gueerbrant, devido a essa maturação na chama, simboliza também a pedra filosofal já fixada em vermelho, ou seja, já na última fase da ‘obra alquímica’, a rubedo: “Para os alquimistas, é o ‘símbolo da pedra fixada no vermelho [...] deram-lhe o nome ao seu enxofre incombustível”²²⁰. Ernst Bloch, citando alquimistas célebres como Welling, Raimundus Lullus e Paracelso, diz que a pedra filosofal, cujo toque é capaz de alçar os metais “não maduros” à natureza do ouro, se compara ao carbúnculo.²²¹

O *Opus mago-cabalisticum* [*Obra mágico-cabalística*] de Welling, do ano de 1735 (o mesmo que o jovem Goethe leu em companhia da senhorita von Klettenberg, a ‘bela alma’), diz a esse respeito o seguinte: A pedra filosofal é um corpo que, composto artisticamente do mais refinado mercúrio animado e de seu ouro vivo, bem como ligado por meio de um demorado fogo de forma tal que jamais poderá ser outra vez separado, é capaz de, nessa configuração, produzir, purificar e tingir os demais metais, para que sejam alçados à natureza do mais puro ouro. Existem pelo menos descrições dessa pedra fabulosa feitas por pessoas muito célebres. As descrições são relativamente coincidentes, como se a posterior estivesse apoiada sobre os ombros da anterior. Raimundus Lullus compara a pedra com o carbúnculo. Paracelso, na *Signatura rerum*

²¹⁹ PAUL, 2016, p. 44.

²²⁰ CHEVALIER, GUEERBRANT, 2022, p. 876.

²²¹ BLOCH, 2006b, p. 196.

naturalium [*Características das coisas naturais*], afirma que a pedra seria pesada, de cor vermelha viva como um rubi, transparente como um cristal, mas também maleável como a resina e, não obstante, quebradiça como vidro.

Como sublinhamos em nossa dissertação de mestrado, Drummond já explora essa qualidade artístico-poética da pedra filosofal no poema “Mário de Andrade desce aos infernos” (RP), ao comparar, também ao carbúnculo, as palavras deixadas pelo amigo recém falecido, e incorporadas à poética e ao poema drummondianos de caráter socializante: “e ficam tuas palavras / (superamos a morte, e a palma triunfa) / tuas palavras carbúnculo e carinhosos diamantes”. Assim como a pedra – que remete inclusive a “No meio do caminho” (AP), começo da trajetória poética drummondiana - e a palavra, a salamandra representa em “Mineração do outro” a ideia de duração, mas, ao mesmo tempo, devolve ao sujeito esta interrogação insolúvel: o que do corpo, da palavra e do amor permanece invisível?

Um indício talvez desse mistério seja a imagem da chama - ainda que fria, mas ardente -, a expressar o eros, o desejo que nasce da falta de explicação. Desejo que sai do âmago do ser e vai para a vida, à procura do “outro”, para tentar compreendê-lo e completar sua falta. O sujeito já não desfruta do outro narcisicamente, como o faz em “Destruição” (“um se beija no outro, refletido”), mas o reconhece em sua alteridade indevassável. E a necessidade de convívio na praça de convites, com tudo o que amor tem de belo e violento, faz-se então uma resposta visível e incontornável, ao sujeito melancólico que precisa perder para amar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escritos os capítulos da tese, ainda me pergunto como continuar falando de assunto tão escorregadio como a lírica amorosa drummondiana. E ponho-me a pensar no primeiro movimento que essa lírica faz: ao deixar de lado a poesia abertamente social de *A rosa povo*, fundada nos ideais abstratizantes da utopia, o poeta desce para o corpo, na medida em que o sentimento amoroso se manifesta na carne, sendo esta o limite real da subjetividade. E, no amor, aparece uma outra real dificuldade política: a existência da vontade de um outro, a partir de outro corpo, que lhe é estranho. Assim não há espaço para as idealizações, como o do encontro de almas desvinculadas das impurezas da matéria, porque há sempre a realidade de um corpo tenso, ardente, corrosivo.

Assim como o corpo humano é mortal, o amor humano, para Drummond, é destinado à perda; e, por ser de natureza corrosiva, provoca mortes simbólicas, sendo por isso comparado à noite, em sua frialdade e poder de dissolução. Nesta *nigredo* em que o eu lírico se deixa levar, dissolvem-se os limites do que era a sua subjetividade, sua biografia, e o que resta são fantasmas que passam a integrar uma dimensão mais vasta, impessoal, misturando-se à corrente da vida, que carrega os mortos da história, e seus amores.

No contato com a corrente que circula entre passado e presente e futuro, o sujeito pergunta por si mesmo, pelo que pode restar de si, e não há covardia nesse gesto, antes coragem política em assumir o mistério como o ápice da existência: o sujeito já não tem certezas, se vê diante do impasse, torna-se um eu fragilizado, curvado diante de algo muito maior, aberto a todas as formas, inclusive de amar. O amor deixa de ser tratado como um tema, convertendo-se numa aporia de ordem metapoética, em que imagens, sons, sensações se mesclam e se confundem, a sugerir e a espelhar o animal furtivo, a máquina em movimento da poesia drummondiana: “uma poesia que não se satisfaz com a explicação

materialista das coisas mas que não nos conduz seguramente a nenhuma teologia”²²², como Drummond dissera da poesia de outro amigo mineiro, Emílio Moura, também dizendo de sua própria obra. E como o tempo ensina ao itabirano a captar em verso o que circula entre vivos e mortos, a extrair um ritmo desse contato, a melancolia é o depois, a lição de que é preciso racionalizar, de modo frio, já sem exaltação, para não sucumbir a qualquer resolução ou apaziguamento. Fica sempre um “claro enigma”: “arder a salamandra em chama fria”.

²²² DRUMMOND DE ANDRADE, 2011a, p. 63.

Bibliografia

Obras de Carlos Drummond de Andrade

- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ=Edit., 1944.
- _____. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- _____. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- _____. *Passeios na Ilha*. Rio de Janeiro: “Organização Simões”, 1952.
- _____. *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Fala, Amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- _____. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.
- _____. *O observador no escritório: páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Tempo, vida, poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945; 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 Produções Literárias, 2002a.
- _____. *Drummond, uma visita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002b.
- _____. *Inventário do arquivo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002c.
- _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003a.
- _____. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003b.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *A falta que ama*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.
- _____. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011b.
- _____. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011c.
- _____. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Autorretrato e outras crônicas*. Organização de Fernando Py. Rio de Janeiro: Record, 2018.

Sobre Carlos Drummond de Andrade

- ANDRADE, Mario de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ACHCAR, Francisco. *A rosa do povo & Claro enigma – roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.
- BISCHOF, Betina. *Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *O Espírito e a Letra*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMILO, Vagner. *Drummond, da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. “Uma poética da indecisão: *Brejo das Almas*”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, julho 2000, pp. 37-58.
- _____. *O poeta e a cena literária: figurações sincrônicas e anacrônicas*. Tese de Livre Docência apresentada à Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 2013.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993.
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- _____. “Drummond prosador”, em *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira, História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos*, vol. I, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora e Topbooks, 1999.
- CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: Poesia, Memória e História em Boitempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP em 2002.
- _____. *Sobre toda ruína: figurações da utopia em Lição de Coisas, de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP em 2010.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- DICIONÁRIO DRUMMOND*. Organizadores: Eucanaã Ferraz e Bruno Consentino. São Paulo: IMS, 2022.
- FERREIRA, Maria Lucia do Pazo. *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1992.
- GLEDSOON, John. *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

- HANSEN, João Adolfo. “Drummond e o livro inútil”. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.
- LAFETÁ, João Luiz. “Leitura de Campos de Flores”. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*; tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.
- MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 2007.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial [Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes]*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1998.
- FERREIRA DE OLIVEIRA, Marcelo Freitas. *Rosa aurilavrada: figurações da utopia em A Rosa do Povo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2014.
- PINHEIRO, Mariana Quadros. Carlos Drummond de Andrade: nenhum canto radioso? tese de doutorado apresentada à área de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014.
- PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “A imagem da Melancolia: Carlos Drummond de Andrade e Albrecht Dürer”. *Elyra*, 2013.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. “O mundo em chamas e o país inconcluso”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 103, novembro 2015, pp. 169-191.
- VIEIRA LIMA, Mirella. *Confidência Mineira (o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade)*. Campinas, SP: Pontes; São Paulo: EDUSP, 1995.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ZULAR, Roberto. “Uma flor antieclidiana: o ritmo e o tempo do signo entre Drummond e Meschonnic”. *Criação & Crítica*, n. 37, novembro 2023, pp. 54-67.

Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- _____. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ALONSO, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, disponível em https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.
- ARENDDT, HANNAH. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Tradução Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, sem data.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *A Psicanálise do Fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *As lágrimas de eros*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *As Flores do mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'água, 2003.
- _____. *Ouvres completes*. Paris: Robert Laffont, 2011.
- _____. *As flores do mal*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000a.
- _____. *Rua de mão única*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000b.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Domingos Zamagna e outros. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*, vol 1. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ e Contraponto, 2005.
- _____. *Princípio Esperança*, vol 2. tradução Werner Fuchs. Rio de Janeiro: Ed. UERJ e Contraponto, 2006a.

- _____. *Princípio Esperança*, vol 3. tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ e Contraponto, 2006b.
- BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica completa III*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.
- _____. *Comentário a Camões, vol. 1, Sonetos*. Coordenação de Rita Marnoto. Lisboa: Edições Cotovia, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. “A literatura e a formação do homem”. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002.
- _____. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental, volume 1*. São Paulo: Leya, 2011.
- _____. *História da literatura ocidental, volume 2*. São Paulo: Leya, 2011.
- _____. *História da literatura ocidental, volume 3*. São Paulo: Leya, 2011.
- _____. *História da literatura ocidental, volume 3*. São Paulo: Leya, 2011.
- CARSON, ANNE. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- D’ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Stampa, 1998.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *A divina comédia – Purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *A divina comédia – Paraíso*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. “A inelutável cisão do ver”. *A inelutável cisão do ver*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ELIADE, Mircea. *O Mito da Alquimia*. Tradução Pedro Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições, 2000.
- _____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Ferreiros e alquimistas*. Tradução de Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d’Água, s.d.
- _____. *El vuelo mágico*. Tradução para o espanhol de Victoria Cirlot e Amador Vega. Ediciones Siruela: Madri, 2017.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.

- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966. Trecho reproduzido em: Emir R. Monegal Borges. *Um Poética da Leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, col. Debates, n. 140.
- _____. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 2016.
- FRANCO JR., Hilário. *As Utopias Medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. “Em busca da Idade do Ouro: o papel da alquimia em Dante Alighieri”. *História (Revista)*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1986/87.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *Alquimia: introdução ao Simbolismo e à Psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Obras completas volume 18. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Luto e melancolia”. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Obras completas volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.
- HATHERLY, Ana. *Esperança e desejo, aspectos do pensamento utópico barroco*. Carcavelos: Theya, 2016.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias: (primeira parte)*. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- HORÁCIO. *Arte poética (Epistula ad Pisones)*. In *A poética clássica* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1985.
- JACOBY, Russell. *Imagem Imperfeita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 12, pp. 16-26.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretação e análise da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1968.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Melancolie*. Tradução de Fabienne Durant-Ogaert e Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1989.
- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 1993.
- LAUBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

- LIMA, Luiz Costa.. *Melancolia: literatura*. São Paulo, Editora Unesp, 2017.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1990.
- _____. “Ernst Bloch y Adorno: las luces del Romanticismo”. In *Salamandra*. Madrid: Ediciones de la Torre Magnética, 2010-2011.
- MAIER, Michael. *La fuga de Atalanta*. Tradução María Tabuyo y Agustín López. Girona: Ediciones Atalanta, 2016.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesias*. Tradução José Augusto Seabra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Divagações*. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrien Leverkün narrada por um amigo*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARCUSE, Herbet. *Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MAZEL, Jacques. *As metamorfoses de Eros – O amor na Gécia antiga*. Tradução Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MESCHONNIC, Henri. “O poema como utopia”. In: RIOT-SARCEY, Michele; BOUCHET, Thomas; PICON, Antoine. *Dicionário de Utopias*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOLDER, Maria Filomena. *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2011.
- NOVALIS. *Os Hinos da Noite*. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- NOVO TESTAMENTO E SALMOS: A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. Tradução em língua portuguesa baseada na edição francesa. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- NUNES, Irene Freire; MARTINS, Fernando Cabral. *Os trovadores provençais*.
- PAUL, Patrick. *Meditações sobre o tratado da pedra filosofal de Lambspring*, volume I. Tradução Marly Segreto. São Paulo: Polar, 2014.
- _____. *Meditações sobre o tratado da pedra filosofal de Lambspring*, volume II. Tradução Marly Segreto. São Paulo: Polar, 2016.
- PAZ, Octavio. *La otra voz. Poesia y fin de siglo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990 (2ª edição).
- _____. *A dupla chama – amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

- PETRARCA, Francesco. Tradução Luís de Camões. São Paulo: Hedra, 2006.
- PLATÃO. *Crátilo*. Tradução e notas de Padre Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.
- _____. *O Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLUTARCO. *Diálogo sobre o amor*. Tradução Manuel da Silva Ramos. Lisboa: Fim de Século, 2000.
- QUEVEDO, Francisco. *Antologia poética*. Tradução José Bento. Assírio & Alvim: Lisboa, 2002.
- QUIGNARD, Pascal. *Da imagem que falta aos nossos dias*. Tradução Nina Guedes. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- _____. *La noche sexual*. Tradução Paz Gómez Moreno. Madri: Editorial Funambulista, 2014.
- RADDEN, Jennifer. *The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- RIOT-SARCEY, Michele; BOUCHET, Thomas; PICON, Antoine. *Dicionário de Utopias*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SERRA, Ordep. *Navegações da cabeça cortada: breve incursão no campo dos estudos clássicos*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. - São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. *A tinta de melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.
- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.
- _____. *Mito e sociedade da Grécia Antiga*. Tradução Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.