

COM DRUMMOND NO REINO DAS PALAVRAS

Audemaro Taranto Goulart*

No final do poema “Desfile”, de *A rosa do povo*, Drummond esboça uma espécie de preparação para a morte quando diz:

Vinte anos ou pouco mais,
tudo estará terminado.
O tempo fluiu sem dor.
O rosto no travesseiro,
fecho os olhos para o ensaio.

Essa concepção de fim da vida tem, pouco antes, uma passagem que chama à atenção:

Se eu morrer, morre comigo
um certo modo de ver.

Na simplicidade da passagem, algo é relevante. O poeta outorga-se o direito de ver com olhos seus e não com os de um outro. Essa posição, pode-se dizer, quase solipsista, é que faria Drummond, numa atitude magnânima, conferir valor àquilo que lhe ofereciam como criação poética própria e mesmo aceitar interpretações, às vezes inadequadas, de textos seus. Enfim, estava-se diante de “um certo modo de ver” que se confere a cada um.

Pois é nessa perspectiva que se propõem os textos desta publicação. São vários e múltiplos olhares que pousam sobre os versos do nosso poeta maior, num exercício analítico-interpretativo realizado por estudantes do Programa de pós-graduação em Letras da PUC Minas. A tarefa era, pois, buscar “um certo modo de ver” que desentranhasse da poesia de Drummond o que ela tem como coisa oferta a favorecer o desvendamento de seu claro enigma.

Esse certo modo de ver drummondiano propicia exercícios que vão muito além da simples leitura, uma vez que, para o poeta, o ver tem uma concepção mágica que parece herdada do mundo grego. Na verdade, como diz nosso mestre Jacyntho Brandão, “para um grego, ver é conhecer - o que o verbo *eidénai*, que significa *saber*, expressa bem, já que nada mais é que

*Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas).
Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-4668>

ideîn, cujo significado é *ver*". Isso quer dizer que, para os gregos, saber uma coisa é resultado de *ter visto* essa coisa".¹

Diga-se que essa concepção do ver em Drummond ultrapassa o simplismo de aplicar os olhos sobre alguma coisa, de enxergar, mas é algo que dimensiona a condição de apreender no todo, isto é, como disse Jacyntho Brandão, *saber*.

Essa concepção mágica do ver tem uma expressão muito apropriada em seu poema-óptico abaixo:

TERRAS

SERRO VERDE

SERRO AZUL

As duas fazendas de meu pai
 aonde nunca fui.
 Miragens tão próximas
 pronunciar os nomes
 era tocá-las.

Como se vê na disposição gráfica, as duas fazendas se separam no tempo e/ou no espaço, mas estão ligadas, no segundo verso, pela posse comum do pai que alcança ambas. Essa espacialização é importante para abrir aquela fenda, no terceiro verso, que nega ao menino-eu poético a possibilidade de *conhecer* as fazendas, de *vê-las*. Mas isso não importa, pois o poeta pode mirá-las com os olhos de sua poesia que, tão mágica quanto sua visão, oferece-lhe a possibilidade de ir além do ver as fazendas, tal como se observa no acréscimo do sentido tátil (tocá-las) que se superpõe ao sentido da visão.

Volto, então, à magnânima e compreensiva aceitação com que Drummond recebia os exercícios de candidatos a poetas, assim como as análises-leituras de seus versos e ousou dizer que até nisso ele demonstra sua postura helênica. Falando da helenidade, Georg Lukács diz que "o grego só conhece respostas, mas nenhuma pergunta, só conhece soluções (às vezes enigmáticas) mas nenhum enigma, só conhece formas, mas nenhum caos".² Mas se Drummond não tinha perguntas a fazer, deduz-se que só dava respostas e o mais natural é que elas, ao invés de saírem de sua boca, ofereciam-se por inteiro em sua obra. E uma das mais sábias é aquela que ele postou no poema "Procura da poesia":

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

¹ Brandão, Jacyntho Lins. Nós e os gregos, in Marques Haroldo (Org), *Os gregos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 37.

² Lukács, Georg, *Teoria do romance*, trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Examinem-se, então, os textos que nossos alunos escreveram sobre a obra de Drummond. Quando os produziram, eles não estavam fazendo perguntas, mas obtendo respostas. Estavam, pois, indo ao *locus* adequado, procurando ver o que os textos do poeta se lhes oferecia como oportunidade de um singular conhecer. Pelo que produziram, desconfio mesmo que nossos alunos trouxeram a chave com que penetraram surdamente no reino das palavras.

DRUMMOND: O CIO DA POESIA

Audemaro Taranto Goulart*

Obra, obra, vasta obra. Que fala do homem, da cidade, do povo, da família, dos amigos, do modo de fazer poesia, do simples e do complexo. Obra que faz o leitor rir, que ri do leitor, que faz o leitor chorar porque consegue ser trágica e sublime a um só tempo. Obra que cresceu e ainda cresce porque é contínua na alma das gentes, continua de-cor, no coração das pessoas que não se cansam de lê-la, de declamá-la, de filmá-la. Também se pereniza na lembrança daqueles que não se cansam de falar dela, sofisticadamente, simplesmente, sabiamente.

Obra que começa com o “Poema de sete faces”, mas que tem mil faces, anunciadas por um anjo torto que produziu um poeta *gauche* que prega peças como a da pedra no meio do caminho, como a do cão do “Aliança”, como a do imperador Maximiliano, do “Bolero de Ravel”. E o anjo torto sai das sombras e, face a face com o leitor, tem a desfaçatez de pregar, ou de propor, uma peça como a do poema “Isso é aquilo”. Ante a perplexidade do leitor, o anjo das trevas lhe cicia, irônico: “trouxeste a chave?”.

Esse texto, exemplo arquetípico da metapoesia de Drummond, já fez muito leitor, incurioso e lasso, desdenhar a coisa oferta e passar em branco pela magnífica lição de busca da poesia nele estampada. O poema divide-se em duas partes distintas. Na primeira, alinham-se dez estrofes cada uma contendo dez versos. Todos eles apresentam uma estrutura uniforme, marcada sempre pela presença de dois nomes determinados por um artigo definido singular, masculino ou feminino. As exceções ficam por conta do quarto verso da segunda estrofe – “a litotes Aristóteles” – do último verso da nona estrofe – “as endoenças os antibióticos” – e de sete versos da décima estrofe: “o doce de pássaro”, “a passa de pêsame”, “a força do destino”, “o cudelume ulalume”, “o zunzum de Zeus”, “o bômbix” e “o ptyx”.

A título de ilustração, reproduzo a primeira e a última estrofes.

I
O fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo

* Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas).
Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-4668>

a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui
(ANDRADE, 1988, p. 341)

X
o árvore a mar
o doce de pássaro
a passa de pêsame
o cio a poesia
a força do destino
a pátria a saciedade
o cudelume Ulalume
o zunzum de Zeus
o bômbix
o ptyx
(ANDRADE, 1988, p. 342)

Após a leitura, curioso, o leitor há de correr ao dicionário, na expectativa de decifrar esse cipoal léxico. (Afinal, a propósito de poemas, o poeta mesmo já dissera: “Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”). Corrida não de todo equivocada, mas quase inútil, como se verá.

A segunda parte tem estrutura inteiramente diversa. Nela os sintagmas são mais explícitos e não teimam tanto naquela redução dramática da primeira parte. Ao encontrá-la, o leitor tem a presunção de ter deparado um remanso, oásis generoso para a sua interpretação. Anima-o a convicção de estar diante da porta através da qual penetrará surdamente no reino das palavras. Que destino o aguarda?

Não querendo passar por vias inesperadas, sigo, ainda que vagaroso e de mãos pensas, pelo pedregoso caminho que leva ao armazém do factível, esse laboratório poético “onde a realidade é maior do que a realidade”. Vou de mãos pensas, mas não vazias porque é sempre perigoso estar sozinho diante do esfíngico “decifra-me ou devoro-te” de um poema desafiador. Assim, para que o poema não ria do insóbrio leitor, busco a ajuda de ninguém menos que Freud, na esperança de que a estrada pedregosa que me separa do poema me conduza a uma instância em que reine a possibilidade do encontro de uma luz.

Anima-me, pois, o fato de que, depois que Freud descobriu o inconsciente, muito já se fez no sentido de aprofundar as investigações que querem encontrar as insondáveis razões da criação. Nesse plano, aproveitando as lições freudianas, reponta uma figura importante que é a de um psicólogo alemão, interessado na decifração dos mistérios da criação artística. Estou falando de Anton Ehrenzweig (1977) e do seu “Psicanálise da percepção artística”, um livro que trata da teoria da percepção inconsciente. Também não posso esquecer Norman Brown (1974) e seu “Vida contra a morte”, onde se pode ver que a linguagem é constituída de amor. É com eles que me sinto em condições de olhar nos olhos da Medusa, no desafiador: “Isso é aquilo”.

Começo o exercício da leitura: “O fácil o fóssil / o míssil o físsil / a arte / o ocre o canopo / a urna o far-niente / a foice o fascículo / a lex o judex” (ANDRADE, 1988, p. 341). Ó que duro, duro ofício de ler em busca de um sentido, mas, prestando atenção, apurando o ouvido, tudo se dá como se o poema continuasse a ciciar: não busques o sentido, eu já disse alhures que “Não há criação nem morte perante a poesia. / Diante dela, a vida é um sol estático, / não aquece nem ilumina” (ANDRADE, 1988, p. 95).

Continuo lendo o poema e quanto mais nele penetro mais me dou conta da desnecessidade – por impossível mesmo – de buscar um sentido. E vou percebendo que lê-lo é, antes de tudo, fruí-lo. É aí que começo a transitar noutra espécie de terreno. Interessa-me muito mais deixar-me envolver por uma melodia em que minha “alma cativa e obcecada / enrola-se infinitamente numa espiral de desejo / e melancolia” (ANDRADE, 1988, p. 64). Assim, sedado, cedo à sensação de ir ao encontro de sua origem, de seu bosque ameno.

Ehrenzweig (1977) já me avisara da humana compulsão ao saber – quer dizer, compulsão à busca do sentido – dizendo que estamos sempre submetidos a um processo imperioso: a formatação que a mente de superfície quer impor a todos os impulsos que brotam do inconsciente. Ah! Impulsos desconhecidos, “a quanto me obrigas”, “De dorso curvo e olhar aceso, / troto as avenidas neutras / atrás da sombra que me inculcas” (ANDRADE, 1988, p. 47).

Essa célebre tendência à articulação, conhecida pelo nome de Gestalt, vai promovendo, no nível da mente observadora (de superfície), a descaracterização daquilo que brota da mente profunda. E os detalhes, as sensações dispersas e aparentemente casuais, que certamente conduzem significativos conteúdos inconscientes, vão perdendo-se na escuridão do sentido imposto e, quase sempre, achado.

É por isso que Ehrenzweig diz:

Sob o ponto de vista da Psicologia profunda, as psicologias atuais da arte se preocupam demais com sua ordem superficial e óbvia e com seus recursos estéticos, sendo assim impedidas de apreciar os muitos fenômenos inarticulados da forma que não fazem parte da superestrutura estética da arte (EHRENZWEIG, 1977, 43).

Mas nem tudo está perdido. Se Lacan diz que o sentido não existe, mas o sentido insiste, Drummond responde, dizendo que isso é aquilo, e que, na busca dessa “forma”, não encontrar-te é nenhum desgosto. E para que encontrar um quê, por exemplo, nessa relação? “o dzeta o zeugma / o cemitério a marinha / a flor a canéfora / o pícnic o pícaro / cesto o incesto / o cigarro a formicida / a aorta o Passeio Público / o mingau a migraine / o leste a leitura / a girafa a jitanjáfora” (ANDRADE, 1988, p. 342).

Ora, quando se busca um sentido, muitas vezes encontra-se algo ainda mais surpreendente. É o caso ilustrativo desse “jitanjáfora”. O crítico Alfonso Reyes retira a palavra dos versos seguintes, do poeta cubano Mariano Brull: “Filiflama alabe cundre / ala alalúnea alífera / alveola jitanjáfora / liris salumba salífera” (BRULL apud REYES, 1983, p. 85).

Em seguida, explica que “jitanjáfora” é um “gênero de poema ou fórmula verbal que não se dirige à razão – nem ao sentimento, poderia acrescentar – mas, antes, à sensação e à fantasia”. Como se vê, a explicação é, antes, um refugo ao sentido, interessada em liberar o termo de sua camisa-de-força semântica para deixar que, em seu lugar, desbordem as sensações ou, para falar com Ehrenzweig (1977), manifestem-se as forças pulsionais.

Desnecessário é dizer que tais considerações aplicam-se integralmente ao poema de Drummond e para que isso fique claro, tomem-se lá mais esses versos: “o remorso o cós / a noite o bis-coito / o cestércio o consórcio / o ético a ítaca / a preguiça e treliça / o castiço o castigo / o arroz o horror a nespa a véspera / o papa a joaninha / as endoenças os antibióticos” (ANDRADE, 1988, p. 342).

Ora, o que Drummond está fazendo é uma brincadeira. Está ensinando a brincar com palavras, está ensinando a fazer poesia. Diria: antes brincar que lutar com palavras que essa é uma luta mais vã. Drummond brinca, promovendo aproximações fonéticas (como “a preguiça a treliça”, “o castiço o castigo”), destacando a semelhança da tonicidade das palavras (como “o ético a ítaca”, “o pícrico o pícaro”), invertendo fonemas que criam significantes novos, mas que permanecem evidentes (como “a nespa a véspera”), alterando determinante e determinado (como “o árvore a mar”). E para que o receptor se satisfaça com um mínimo de descobertas apresenta sugestões bastante salientes (como “a medusa o Pégaso”, “o cigarro e formicida”), chegando mesmo a extrair uma palavra de dentro de outra, com o que um sentido parece, enganosamente, luzir. Neste caso está, por exemplo, o último verso do exemplo acima, em que o termo “endoenças” – solenidades religiosas que se celebram na quinta-feira santa – projeta-se o “doenças”, que tem tudo a ver com o seu par “antibióticos”. Mas o sentido parece esgotar-se nesse artifício lúdico, praticamente não autorizando ao leitor outros voos imaginários em busca de outras relações.

Algo semelhante se poderia dizer da relação que se estabelece no verso “a noite o bis-coito”, em que a partição da palavra descobre um prefixo que intensifica o significante “coito”, projetando uma ironia que é, ao fim, o elemento responsável pela aproximação semântica com o termo “noite”. Mas, também aqui, as possibilidades de escandir o sentido estacionam nos arredores das palavras, negando a possibilidade de elucubrações mais agudas. E o que se vê é que o poeta goza, diverte-se com o seu brinquedo, visto que, neste particular, o poema abriga duas coisas muito próximas: “o cio a poesia”.

Mas, por que o poeta brinca? Talvez porque brincar com as palavras seja algo que ninguém poderia impedi-lo de fazer, talvez seja o eco das brincadeiras que a infância não conseguiu perenizar, tal como se vê no poema “Brincar na rua”, de **Boitempo**:

Tarde?
 O dia dura menos que um dia
 O corpo ainda não parou de brincar
 e já estão chamando da janela:
 É tarde.
 Ouço sempre este som: é tarde, tarde.

A noite chega de manhã?
 Só existe a noite e seu sereno?
 O mundo não é mais, depois das cinco?
 É tarde.
 A sombra me proíbe.
 Amanhã, mesma coisa.
 Sempre tarde antes de ser tarde
 (ANDRADE, 1988, p. 499).

Pois é fazendo poesia que Drummond brinca. E agora não tem mais essa de ser tarde. Como disse Freud, a técnica da arte, algo inteiramente diferente da argumentação racional, liga-se ao que ele denomina de processo primário. Nesse sentido, os métodos do inconsciente, radicalmente diversos dos que estruturam o processo consciente, são ilógicos apenas aparentemente. Na verdade, tais métodos oferecem uma viva significação porque estão lidando com uma atividade lúdica que é a linguagem.

Esse aspecto lúdico da linguagem foi enfatizado por Norman Brown (1974, p. 91-92) quando disse: “Não se trata de requinte psicanalítico, mas simples observação da infância, reconhecer que na história de todo ser humano a linguagem origina-se na vida infantil das brincadeiras, do prazer e no amor que a mãe centraliza”.

É, pois, com um exercício lúdico que Drummond se compraz na primeira parte do poema, razão por que destaco o verso “o cio da poesia” que aparece na estrofe X como um emblema dessa brincadeira que o poeta faz com as palavras. A poesia, portanto, deixa-se imantar por um apetite, um cio, justamente porque, como diz Norman Brown (1974, p. 92), “se a linguagem tem uma base erótica infantil, deve ser basicamente uma atividade diversória” que busca incessantemente o prazer.

Assim, ao meu ver, “o cio a poesia”, esse verso precioso do poema de Drummond, precisa ser destacado porque deveria ecoar, como uma litania, em todo e qualquer poema que se preze. Todo poema que se preze tem de saber dizer seu “isso é aquilo”, tem de fazer fulgurar a sua linguagem, como faz Drummond, pelo simples fato de que a linguagem, como se pode observar na psicanálise, é constituída de sexualidade (sublimada). Esse caráter diversório da linguagem mostra que, para a criança, aprender a falar é em si um brinquedo, e essa disposição acompanha o adulto pelo fato mesmo de que está colada na linguagem, razão por que Cassirer insiste em reconhecer nela um aspecto lúdico: “A linguagem é por sua própria natureza e essência, metafórica e toda metáfora é um jogo de palavras”.

Esse jogo de palavras é o que se vai descobrindo na leitura do “Isso é aquilo”. As palavras vão brotando no poema como se fossem reflexos sem propósito definido, a exemplo das associações livres de ideias. É por isso que elas se apresentam como o resultado de uma varredura no inconsciente, em busca de um prazer que parece provir do encontro de um brinquedo, como se quisesse promover o redescobrimto da infância, visando, sobretudo, ao gozo que a libertação do instinto pode propiciar. E essa manifestação é que se faz, essencialmente, poética, na medida em que projeta o mais-dizer de uma experiência inefável. Tal experiência implica efeitos indizíveis, no contato que se estabelece então com a manifestação da Beleza. O que

quero dizer é que, nesse ponto, está-se lidando com os efeitos da estética e não é demais também imaginar que isso se dá justamente porque a linguagem seduz sem dizer por que ou seduz porque não tem que dizer nada além de sua mudez. Wittgenstein mesmo não deixou por menos: para ele, uma das linhas de força da filosofia seria exatamente estabelecer uma luta contra o enfeitiçamento da inteligência humana promovido pela linguagem.

Mas a brincadeira do poema faz piruetas. É só observar a sua segunda parte para perceber-se uma guinada na sua composição. Agora, tem-se uma forma que se esquiva, mas que, de algum modo, não se enreda na perplexidade da primeira parte. É como se o poeta, rindo (do leitor?), exibisse ali a coisa oferta para que fosse decifrada. Movimenta-se, a expedição dos caçadores do sentido, e com que prazer eles vão em busca dele. Afinal, alguma coisa luz no universo do poema:

F
 Forma
 forma
 forma

que se esquiva
 por isso mesmo viva
 no morto que a procura

a cor não pausa
 nem a densidade habita
 nessa que antes de ser
 já
 deixou de ser não será
 mas é

forma
 festa
 fonte
 flama
 filme

e não encontrar-te é nenhum desgosto
 pois abarrotas o largo armazém do factível
 onde a realidade é maior do que a realidade.
 (ANDRADE, 1988, p. 342-3)

Como se pode ver, há, aí, muita sugestão para interpretações. Poderia até mesmo convocar as reflexões de Ehrenzweig (1977), a respeito das formas inarticuladas, para aproximá-las do que o poeta coloca. Afinal, as formas inarticuladas, enquanto expressões dos desejos e tendências inconscientes, fluem livremente, independentes da Gestalt e, por isso mesmo, projetam um estado caótico em termos de organização racional.

Poder-se-ia pensar, pois, a primeira parte do poema como exemplo dessa manifestação do

inconsciente, algo semelhante àquilo que os teóricos do surrealismo chamaram de automatismo psíquico, e a segunda como uma espécie de tentativa de formatar aquelas irrupções da mente profunda. Nesse passo, o analista/intérprete estaria operando uma leitura que procuraria transformar impulsos desinibidos e caóticos numa codificação cujo objetivo seria, sobretudo, apontar o seu rendimento semântico.

Desse modo, não seria difícil trabalhar as analogias que mostram como a forma se esquivava àquela que a procura, pela singular razão de que o sentido é também esquivo e fluido, à maneira daquele “lugar sem ocupante” e daquele “ocupante sem lugar” com que Deleuze (1974, p. 53) se refere ao sentido que transita nas séries do significante e do significado. Quer dizer, é impossível pensar-se no sentido como o habitante de um lugar fixo e pré-determinado. Veja-se que, no poema, essa fluidez está marcada não apenas na enumeração meio caótica, da primeira parte, mas também, na segunda parte, na ideia de que, na forma, “a cor não pousa / nem a densidade habita / nessa que antes de ser / já / deixou de ser não será / mas é” (ANDRADE, 1988, 342).

Ante essa busca irremediável do sentido – esse fantasma que faz a linguagem, que move a vida e promove o neurótico mal-estar do mundo da cultura – o poeta, ironicamente, reconhece: “e não encontrar-te é nenhum desgosto / pois abarrotas o largo armazém do factível / onde a realidade é maior do que a realidade” (ANDRADE, 1988, p. 343).

Aí está um escasso rendimento da caça ao sentido. Mas prefiro deixar a expedição e voltar a transitar no mundo das sensações que o texto de Drummond desperta. É desse modo que me sinto mais confortável para buscar uma articulação entre a primeira e a segunda partes do poema.

E como fazê-lo? Mais uma vez, Freud explica.

O caráter lúdico da primeira parte de “Isso é aquilo” lembrou-me Freud e suas formulações sobre o chiste. Sabe-se que, no chiste, há um desvio do curso da linguagem ou do pensamento racional, ocorrendo, então, um contraste de representações, o que fica muito claro quando se percebe que, de fato, no chiste apresenta-se um sentido no “sem sentido”, no *nonsense*, ou seja, no disparate. Na verdade, essa aparente impropriedade se deve ao fato de haver uma conexão ou enlace arbitrário de duas representações, através de uma associação linguística. E isso se deve ao fato de que, escapando ao controle racional da mente de superfície, o dito chistoso consegue liberar o gozo das pulsões primordiais. É por isso que, no chiste, faz-se presente um significado que só cabe ali, naquele momento, sendo impossível que ele possa ser reaproveitado em outro contexto ou que continue existindo depois de ter sido dito.

Quando abordou a questão do mecanismo do prazer e a psicogênese do chiste, Freud impôs-se verificar de que modo a técnica e as tendências desse mecanismo funcionam como fontes produtoras do prazer. Enuncia, então, a modalidade de ação do chamado chiste tendencioso, princípio que opera no sentido de fazer com que, de um prazer prévio, decorra um novo prazer, motivado este pela eliminação de repressões. Freud mostra que o chiste faz um percurso, mantendo uma essência coerente do princípio até o seu final. Inicialmente, ele busca o prazer pelo livre emprego de palavras e pensamentos sem sentido. Intervém, neste instante,

uma censura que se faz a esse jogo de palavras, o que provoca um retorno à pilhéria, com o objetivo de manter aquelas fontes do prazer primitivo, do que resulta um prazer derivado do disparate que tivera lugar.

Desse modo, é preciso dizer que a graça ou o divertimento presentes no chiste servem como uma espécie de anúncio de um prazer maior que será, justamente, o que vem depois: a liberação de desejos reprimidos.

Nesse aspecto, Norman Brown (1974) lembra a analogia instigante que Freud estabeleceu entre o elemento lúdico e o elemento de libertação do instinto, no chiste, e a questão do prazer prévio e prazer final, nas relações sexuais, uma vez que nestas o prazer prévio é uma espécie de evocação daquele prazer que a criança deriva quando passa pelas fases que compõem o seu desenvolvimento psicosssexual. É algo, pois, da sexualidade infantil, diferente do prazer do orgasmo que, no adulto, tem uma configuração eminentemente genital.

As colocações de Freud sobre o chiste parecem projetar uma teoria psicanalítica da arte. Nesse sentido, há que pensar a arte como prazer, como brinquedo, diria mesmo, arte como liberadora do instinto, como redescobrimto da infância.

E é também aí que fico pensando no poema de Drummond e nas suas duas partes. Nele, tudo parece ligar-se a esses conceitos explicitados. O brinquedo com a linguagem, tal como se mostrou na primeira parte do poema, e o prazer que alcança o leitor, a partir dos efeitos obtidos, funcionam como aquela espécie de prazer prévio que anuncia um prazer derivado. E isso pode ser vislumbrado na medida em que se percebe que a forma caótica da primeira parte funciona como um componente que atinge um elevado grau de excitação justamente porque propõe um enigma que é, sobretudo, um refugio ao sentido. Tal tensão se aplaca no instante em que o leitor alcança a segunda parte do poema. Na verdade, o que ele parece alcançar é uma placidez orgástica ao perceber que ali há uma possibilidade de um saber que lhe escapava.

É pertinente pensar, pois, a primeira parte do poema como exemplo da manifestação do inconsciente, algo semelhante àquilo que os teóricos do surrealismo chamaram de automatismo psíquico, e a segunda como uma espécie de tentativa de formatar aquelas irrupções da mente profunda. Nesse passo, o analista/intérprete estaria operando uma leitura que procuraria transformar impulsos desinibidos e caóticos numa codificação cujo objetivo seria, sobretudo, apontar o seu rendimento semântico.

Desse modo, não seria difícil trabalhar as analogias que mostram como a forma se esquivava àquele que a procura, pela singular razão de que o sentido é também esquivo e fluido, à maneira daquele “lugar sem ocupante” e daquele “ocupante sem lugar” com que Deleuze se refere ao sentido que transita entre o significante e o significado. Quer dizer, é impossível pensar-se no sentido como o habitante de um lugar fixo e pré-determinado. Veja-se que, no poema, essa fluidez está bem marcada na enumeração meio caótica, da primeira parte, o que leva o leitor a uma busca exasperada do sentido e que acaba tendo um escasso rendimento.

Mas prefiro voltar ao mundo das sensações que o texto de Drummond desperta. É desse modo que me sinto mais confortável para buscar uma articulação entre a primeira e a

segunda partes do poema.

Veja-se que, na segunda parte, em que há uma inegável concatenação de palavras que mostram uma organicidade do discurso poético, o leitor pode se dar ao prazer de encontrar significações muito mais compreensíveis. Transcrevo, então, os versos iniciais da segunda parte, para destacar aspectos que me parecem relevantes:

F
Forma
forma
forma

que se esquiva
por isso mesmo viva
no morto que a procura

Como se vê, o texto se inicia com uma articulação do significante “F” que vai se desdobrar no corresponde “Forma” (com “F” maiúsculo), seguido de dois outros significantes “forma” com “f” minúsculo. Quer dizer, a “forma” começa a se caracterizar. Fazendo um jogo de palavras, diria que “a Forma começa a ganhar forma”. Note-se, entretanto, pelo que vem nos versos seguintes, que o sentido “se esquiva”, e justamente esse dinamismo é revelador da condição viva que imanta a forma que parece fugir daquele ser inerte/ morto (o leitor) que a procura. Essa oposição “viva” (da forma) versus “morto” (do leitor) é bastante pertinente para mostrar o enorme trabalho da busca do sentido. Essa busca é condição essencial para operar aquela espécie de prazer preliminar que vai resultar no gozo orgástico final quando do encontro do sentido.

Os versos que vêm a seguir são elucidativos para que se tome a forma como as “formas inarticuladas” de que fala Ehrenzweig (1977, p. 42): “Nós veremos que tais experiências, de formas inarticuladas, ora aparecem como um todo vazio, como “intervalos” ou interrupções no fluxo da consciência, ora adquirem, ao contrário, uma estrutura excessivamente articulada e definida”. É preciso, pois, estar atento para o fato de que as formas inarticuladas, pelo fato mesmo de se situarem no nível do inconsciente, exigem uma atenção especial do leitor para que possam ser bem compreendidas e bem interpretadas ou traduzidas no nível articulado da consciência.

Veja-se que os versos são expressivos para mostrar como se processam as formas inarticuladas:

a cor não pousa
nem a densidade habita
nessa que antes de ser
já
deixou de ser não será
mas é

Pelo que está nesta parte do texto, vê-se que a forma não tem “cor” nem “densidade”, o que sugere com muita propriedade que as formas inarticuladas têm um caráter indefinido, não específico, não formatado. Mas é importante chamar a atenção para o fato de que, mesmo não tendo um desenho definido, palpável, a forma inarticulada parece não existir (nem antes – “antes de ser” –, nem agora – “já deixou de ser” – nem no futuro – “não será”), mas o fato é que “ela é”, ou seja, ela existe e muito, só que essa forma, melhor dizendo, essas formas inarticuladas habitam o inconsciente, esse *locus* que, para o sujeito, é desconhecido, intangível, inacessível, só podendo ser reconhecido através de determinadas manifestações de uma força agente que o encobre, mas que atua incessantemente no seu interior.

Chega-se, assim, ao final do poema. Ali estão sugestões bastante pertinentes para mostrar a força e o movimento das formas inarticuladas. Elas são “forma, festa, fonte, flama, filme”. Elas são o júbilo de uma força que se projeta na direção do prazer, são a origem e causa de todo procedimento humano, são “o fogo que arde sem se ver”, como disse Camões, são a própria história que se conta do sujeito e que pode ser resgatada numa narrativa como no sonho e em outras instâncias tal como coloca Jacques Lacan, ao mostrar as possibilidades de se ler a presença do inconsciente. Tais leituras podem ser feitas:

- a) no corpo, onde o sintoma manifesta a estrutura de uma linguagem;
- b) nos documentos de arquivo, que são as lembranças que revelam uma evocação da trajetória do sujeito;
- c) na manifestação semântica, caracterizada através do vocabulário que é próprio do indivíduo;
- d) nas tradições, ou seja, nas lendas que veiculam a história do ser;
- e) nos vestígios que mostram os capítulos falsificados do percurso que o sujeito realiza e os capítulos que contêm essas falsificações (LACAN, 1998, p. 260).

Chame-se a atenção para o ponto que se encontra antes dos três últimos versos. Ele como que encerra o movimento que agencia as significações que podem ter as formas inarticuladas. Note-se ainda que não encontrar tais formas não representa nenhum desgosto, pois, como se viu, seu caráter fugidio, impalpável e não figurado é algo que repele um encontro transparente e lúcido. Mas o certo é que elas abarrotam o largo armazém do factível. Esse armazém é o próprio inconsciente, com sua força e impulsos incontrolláveis, com sua poderosa onipresença que dirige o ser e o conduz como bem quiser. Nesse *locus*, a realidade é maior do que a realidade, visto que a usina que é o inconsciente é muitas vezes superior à minúscula realidade onde o sujeito vive e transita. Não é por outra razão que Freud afirmou que o inconsciente tirou o homem do confortável lugar em que ele vivia a ilusão de ser o centro de si mesmo.

Drummond foi um poeta que trabalhou muito a chamada dimensão metaliterária dos seus textos. São inúmeros os exemplos, mas suponho que em nenhum deles se projeta o perfil da criação poética de modo tão nítido quanto neste “Isso é aquilo”.

REFERÊNCIAS

- BROWN, Norman O. **Vida contra morte** – O sentido psicanalítico da História. 2ª. ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro, Petrópolis: Vozes, 1974.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da percepção artística** – Uma introdução à Teoria da Percepção Inconsciente. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- REYES, Alfonso. **La experiência literária**. México: FCE, 1983.
- FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconciente. In: **Sigmund Freud** - Obras completas, v. 8, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ANÁLISE MITOLÓGICA DE “MORTE DO LEITEIRO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Alzira de Souza Umbelino Cardillo*

Resumo

Este estudo pretende realizar uma análise mitológica do poema “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado primeiramente no livro “A Rosa do Povo”, de 1945. Faremos uma leitura antropológica verificada na narrativa desenvolvida pelo poeta, que tem como protagonista o leiteiro, a quem consideramos herói, pois ele morre assassinado, confundido com ladrão, enquanto entrega leite de porta em porta antes de amanhecer o dia. Essa analogia remete às injustiças sofridas pelas pessoas simples e ao ato heroico de grandes mitos que se deparam com o “inimigo” e enfrentam o mal por praticarem o bem. Ressalta-se que o poeta, nesta fase de sua produção literária, escreve textos que refletem sua indignação com os desequilíbrios sociais.

Palavras-chave: Poesia. Drummond. Mitologia. Antropologia. Herói.

MITOLOGICAL ANALYSIS OF “MORTE DO LEITEIRO”, BY CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Abstract

This study intends to perform a mythological analysis of the poem “Morte do Leiteiro”, by Carlos Drummond de Andrade, first published in the book “A Rosa do Povo”, 1945. We will make an anthropological reading verified in the narrative developed by the poet, as protagonist the milkman, whom we consider hero, because he dies murdered, confused with thief, while delivering milk from door to door before dawn the day. This analogy refers to the injustices suffered by the simple people and the heroic act of great myths that are faced with the “enemy” and face evil for doing good. It is emphasized that the poet, at this stage of his literary production, writes texts that reflect his indignation at social imbalances.

Keywords: Poetry. Drummond. Mythology. Anthropology. Hero

Recebido em: 08/03/2019

Aceito em: 07/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas). Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Bolsista FAPEMIG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1685-5380>

“Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, é um poema narrativo em terceira pessoa, publicado primeiramente no livro **A Rosa do Povo**, de 1945. O texto relata fatos em uma ordem cronológica e causal, desenrolando ações que envolvem personagens, espaços, tempos e conflitos. O ano da publicação do livro coincide com o término da Segunda Guerra Mundial, com a derrocada do nazifascismo e com o progresso técnico, mecânico e científico universal. Esse pano de fundo social é percebido na literatura de Drummond que, no período, escreve poemas de contestação, indignação, reflexão, denúncia e revolta perante as injustiças sociais e a ignorância humana.

O professor e crítico literário, Antonio Candido, no capítulo intitulado “Inquietudes na Poesia de Drummond”, do livro **Vários Escritos**, reflete da seguinte maneira a habilidade expressiva percebida nos versos do poeta mineiro:

“(…) a faculdade de extrair do acontecimento ainda quente uma vibração profunda que o liberta do transitório, inscrevendo-o no campo da expressão. É o que faz Drummond, não apenas com os sucessos espetaculares da guerra e da luta social, mas com a morte do entregador de leite baleado pelo dono da casa, que o tomou por um ladrão” (CANDIDO, 1977, p. 109).

Mais que tudo, a poesia social do poeta apresenta um “gosto pelo cotidiano”. Nas palavras de Candido:

A poesia social de Drummond deve ainda a sua eficácia a uma espécie de alargamento do gosto pelo cotidiano (...) e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa. Ora, a experiência política permitiu transfigurar o cotidiano através do aprofundamento da consciência do outro. Superando o que há de pitoresco e por vezes anedótico na fixação da vida de todo dia, ela aguçou a capacidade de apreender o destino individual na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna (CANDIDO, 1977, p. 108-109).

“Morte do Leiteiro” é esse fato cotidiano, quase corriqueiro – não fosse o extraordinário da morte assassina – vivido por pessoas comuns. O protagonista da narrativa, o leiteiro, é o homem simples e bom que cruza o caminho do atirador, o homem mau; dois seres representantes da sempre batalha entre o bem e o mal, em todas as esferas das sociedades, que perpassa a história da humanidade.

Toda a sorte de explicações é levantada no intuito de esclarecer as razões dessa batalha. Na antiguidade se usava da mitologia para elucidar o que a filosofia ainda não era capaz de fazer. Certo é que o mal se faz presente em todas as épocas e as histórias são necessárias para a compreensão, para a educação e o aprimoramento do homem.

A partir dessa perspectiva, a do prazer e da necessidade do ser humano em representar a realidade nas histórias, este estudo faz uma análise mitológica, numa leitura antropológica, do poema “Morte do Leiteiro”. A morte equivocada do “moço leiteiro”, rapaz de pouca idade do

subúrbio, sem estudos, apressado na sua responsabilidade de entregar o leite aos moradores da cidade, faz dele um herói mítico, sacrificado pelo bem do grupo, conforme o que pretendemos demonstrar.

A trama trágica do leiteiro não é hermética, mas, sim, de fácil assimilação. Uma legenda - ou mito - simples. Em **Poética**, Aristóteles esclarece as diferenças entre “mito simples” e “mito complexo”:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam. Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, **sem peripécia ou reconhecimento**; ação “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente (ARISTÓTELES, 2016, p.117, grifo nosso)

No enredo simples de Drummond, de ação una e coerente, não consta peripécia nem reconhecimento, mas suscita piedade, elemento base para a composição da tragédia e do mito, segundo Aristóteles (2016) em seu **Poética**, visto o infortúnio que sofre o leiteiro morto pela banalidade do engano. O filósofo afirma também, neste ensaio, que “a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, (...)” (ARISTÓTELES, 2016, p 120).

Queremos, porém, salientar e evidenciar, na análise, o belo da complexidade de “Morte do Leiteiro” que não está na trama explícita, mas nas entrelinhas, no não-dito, em toda a atmosfera do momento da composição dos versos, no contexto, nas metáforas e nas analogias. Para Aristóteles,

[o] mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, (...) Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; (...) É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior (ARISTÓTELES, 2016, p.120).

O poema é formado por nove estrofes e oitenta e oito versos de métrica irregular – com exceção da primeira estrofe, sendo dois sextetos, duas novenas, uma décima e três estrofes longas. Dessas últimas, uma é composta por onze versos, duas por doze versos e mais uma por treze versos. Apesar da irregularidade da métrica, a maioria das estrofes apresenta versos de sete e oito sílabas poéticas, heptassílabos e octossílabos. Em alguns momentos, as rimas são misturadas, mas a predominância é de versos brancos.

Quanto à forma, falamos da composição dos atos, considerada a primeira e mais importante da tragédia, bem definida por Drummond em “Morte do Leiteiro”. Aristóteles bem esclarece que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza.

O “todo” tem a ver com a organização dos fatos, o bom ordenamento do princípio, meio e fim da narrativa. A grandeza tem a ver com o “belo” da história relatada, adquirido, principalmente, no equilíbrio.

A composição dos atos, a completude das ações, a organização dos fatos e o bom ordenamento da narrativa dão ao poema drummondiano uma excelência estrutural. Soma-se a ela a beleza da trama, a grandeza do herói, a suavidade ou equilíbrio dos relatos de final trágico. O filósofo nos lembra que:

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. (...) É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso. Mas que se conformem aos mencionados princípios. (...) Além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, (ARISTÓTELES, 2016, p.113, grifo nosso).

A narrativa de Drummond em “Morte do Leiteiro” nos apresenta uma história sequencial, mesmo na ausência das imagens, uma tragédia organizada, com início, meio e fim, conforme referiu Aristóteles (2016). O esquema lógico é desenvolvido no decorrer das nove estrofes, partindo do levantamento de um problema e do mito que é explanado por meio dele. Levi Strauss, por sua vez, definiu mito como sendo “ao mesmo tempo uma história contada e um esquema lógico que o homem cria para resolver problemas que se apresentam sobre planos diferentes, integrando-os numa construção sistemática” (STRAUSS, 1970, p. 140).

Os dois primeiros versos da primeira estrofe apresentam o problema: “há pouco leite no país, / é preciso entregá-lo cedo”. Essas duas afirmativas impulsionam todo o relato e são as justificativas para a trama que surgirá delas. Existe um problema: o leite no país é pouco. Existe uma necessidade: entregá-lo cedo. Os dois próximos versos acrescentam que “há muita sede no país, / é preciso entregá-lo cedo”. Além de ser o leite pouco, a sede é muita; portanto, confirma-se, “é preciso entregá-lo cedo”.

Considerando o contexto histórico, o livro em que o poema foi inserido à época, *A Rosa do Povo*, e a colocação dos versos, percebemos que a antítese e o paralelismo de “pouco leite” (v. 01) e “muita sede” (v. 03) devem ter uma interpretação mais abrangente. Leite é o alimento que mata a fome do país, a fome de um povo que também sente sede, seja sede de bebida, de justiça, de igualdade, de liberdade. Drummond, o escritor engajado, socialmente preocupado e expressivo, revela na voz do sujeito poético, metaforicamente, a decadência na qual o país se encontra. Não é difícil encontrar em Drummond de Andrade, principalmente no livro em questão, um poema que “procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopeia da vida contemporânea. Isto talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais...” (CANDIDO, 1977, p. 109).

Os versos finais da primeira estrofe, os dois últimos, apresentam o mito da “epopeia” contemporânea drummondiana: “há no país uma lenda, / que ladrão se mata com tiro”. O próprio narrador é quem nos anuncia que se trata de uma “lenda”, uma narrativa maravilhosa, uma lenda. O relato que virá, contado por esse sujeito narrador, é real, mas o desfecho ocorre

devido à crença popular.

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.
(ANDRADE, 1998, p. 134).

O gênero textual “lenda” se difere do “mito”, principalmente, pela não presença de seres sobrenaturais, deuses e semi-deuses na trama. Nesta análise, porém, tomaremos como mito a lenda de acordo com o conceito dos dicionaristas do Michaelis – virtual – e do Aurélio – esse impresso – para o termo. Eles apresentam significados para a palavra “mito” nos aspectos figurativo, filosófico, sociológico e, no Aurélio, também antropológico. Interessa-nos, portanto, o que definem como “mito” no âmbito sociológico e antropológico.

6 SOCIOL Uma crença, geralmente desprovida de valor moral ou social, desenvolvida por membros de um grupo, que funciona como suporte para suas ideias ou posições; mitologia: O mito da supremacia da raça branca (MICHAELLIS, 2019).

9. ANTROP. Narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração e considerada verdadeira ou autêntica dentro de um grupo, tendo gerado a forma de um relato sobre a origem de determinado fenômeno, instituição, etc., e pelo qual se formula uma explicação da ordem natural e social e de aspectos da condição humana (FERREIRA, 2004, p. 1341).

A convicção de que “ladrão se mata com tiro” é difusa no país, segundo o eu-lírico narrador. Tornou-se crença, “verdade” popular, desprovida de valor moral ou social, e funciona como suporte para as ideias e ações da sociedade: a ideia de que se mata ladrão e a ação de matá-lo com tiro. A partir do anúncio do mito, a narrativa tecerá os momentos anteriores ao clímax, à morte do entregador de leite tido, erroneamente, como ladrão e, também por isso, herói.

“O mito é o princípio e como que a alma da tragédia”. (ARISTÓTELES, 2016, p. 112). Contudo, não é apenas o fato de ter morrido assassinado por engano, consequência do mito, que faz do leiteiro herói. Seu caráter heroico é evidenciado pelo poeta a partir da segunda estrofe, quando inicia a descrição sobre o homem e preanuncia a maldade dos seus opostos, pois ele “sai correndo e distribuindo / leite bom pra gente ruim.” (vs. 9-10). O leiteiro é pobre: “e veio do último subúrbio” (v. 15); é responsável, cumpridor do seu dever: “e seus sapatos de borracha / vão dizendo aos homens no sono/ que alguém acordou cedinho” (vs. 12-13-14). Todavia, é esse sujeito do subúrbio quem dá tudo de si em prol de todos os da cidade. O entregador de leite é altruísta, não mede esforços para realizar seu trabalho nem se intimida em fazer o bem, ainda que para “gente ruim”, pois que exerce seu ofício da melhor maneira. O

leite não é qualquer leite, a vaca não é qualquer vaca; aos da cidade que travam a luta “brava” do cotidiano, o melhor é o que ele oferece.

(...)
Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho
e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade
(ANDRADE, 1998, p. 135).

A terceira estrofe, de 12 versos, conta a execução do trabalho do leiteiro, seu modo de realizar a tarefa: apressado, mecânico, decidido. Conta também a falta de instrução do rapaz, “ignaro”, que desconhece “o que seja impulso”. Drummond antecipa nessa estrofe o gesto impulsivo e irracional do dono da casa que levará à morte o leiteiro. Destaca que é o corpo ignorante e pobre quem vai deixando o alimento “à beira das casas”. O mesmo corpo que será assassinado injustamente, o corpo do herói.

Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo
nem o moço leiteiro ignaro,
morador na Rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade,
sabe lá o que seja impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria.
(ANDRADE, 1998, p. 135).

Na quarta estrofe, Drummond insiste na responsabilidade do leiteiro que entra nos corredores, nos becos, onde quer que tenha alguém à espera do leite – o alimento escasso, pouco disponível em nosso tempo. Aqui, o leiteiro já não é “ele”, mas “nós”. O poeta relaciona as ações do rapaz na primeira pessoa do plural do imperativo afirmativo: “avancemos”, “peguemos”, “depositemos”. É uma exortação, a todo o povo, que cumpra o seu dever de cidadão, na interpretação analógica. Ou, nas palavras de Antonio Candido, a “extensão do fato” que chega a uma “espécie de discreta epopeia da vida contemporânea” (CANDIDO, 1977, p.

109).

Novamente, porém, o poeta antecipa a tragédia, dessa vez orientando que “o barulho nada resolve”. Quietos, calados, ordenados e cumpridores do dever, eis como todos devemos agir. O “barulho” não é a melhor estratégia; pode atijar a fúria dos opostos, do anti-herói, de algum dono de casa que se sinta ameaçado.

E como a porta dos fundos
 também escondesse gente
 que aspira ao pouco de leite
 disponível em nosso tempo,
 avancemos por esse beco,
 peguemos o corredor,
 depositemos o litro...
 Sem fazer barulho, é claro,
 que barulho nada resolve
 (ANDRADE, 1998, p. 135-136).

A próxima estrofe, a quinta, volta a referir-se ao entregador de leite na terceira pessoa. Enfatiza o seu cuidado, sua sutileza nos movimentos, receoso de fazer barulho e provocar o humor dos que dormem. Salienta, porém, que os imprevistos, os infortúnios, sempre acontecem. Os incidentes fogem ao controle do leiteiro. Na frase “é certo que algum rumor / sempre se faz:”, a construção “sempre se faz” remete-nos não só ao específico leiteiro protagonista do poema, mas a todos os entregadores de leite, ou a todas as pessoas que acordam cedo para servir os que dormem, representadas pelo herói entregador.

Meu leiteiro tão sutil
 de passo maneiro e leve,
 antes desliza que marcha.
 É certo que algum rumor
 sempre se faz: passo errado,
 vaso de flor no caminho,
 cão latindo por princípio,
 ou um gato quizilento.
 E há sempre um senhor que acorda,
 resmungando e torna a dormir
 (ANDRADE, 1998, p. 136).

A sexta estrofe, longa de doze versos, apresenta o clímax da “epopeia” drummondiana. Um dos moradores, dono de uma das casas, acordou em “pânico” com o barulho, na certeza de que “(ladrões infestam o bairro)” (v. 52). Drummond demonstra, nessa estrofe, quão natural, banal e mecânico foi o gesto do homem ao pegar a arma e atirar no leiteiro. A frase “o revólver da gaveta/ saltou para sua mão” (vs. 54-55, grifo nosso) nos dá a imagem de uma cena apressada, impensada, impulsiva, mas também irresponsável e infeliz, pois matou o inocente. O revólver

que “saltou”, foi pego às pressas, talvez no escuro, ação planejada para o momento em que o dono se julgasse em apuros.

A justificativa para o gesto insano é o mito, repetido no verso 56: “ladrão? se pega com tiro.”. Os versos 57 e 58 confirmam a morte: “os tiros na madrugada / liquidaram meu leiteiro.” O defunto herói ganha a intimidade e proximidade do eu-lírico que reitera o pronome possessivo “meu” antes do substantivo “leiteiro”, como apareceu no prenúncio da morte, no primeiro verso da quinta estrofe. A morte heroica tem esta capacidade de legitimar um sentimento de maior proximidade aos de mesma classe, seus semelhantes, mesmo se antes do evento essa proximidade não existisse de fato. Os quatro últimos versos da estrofe comprovam a não intimidade, uma vez que a voz do narrador admite não ter conhecimento sobre a vida particular do entregador.

Mas este acordou em pânico
 (ladrões infestam o bairro),
 não quis saber de mais nada.
 O revólver da gaveta
 saltou para sua mão.
 Ladrão? se pega com tiro.
 Os tiros na madrugada
 liquidaram meu leiteiro.
 Se era noivo, se era virgem,
 se era alegre, se era bom,
 não sei,
 é tarde para saber.
 (ANDRADE, 1998, p. 136).

Na sétima estrofe, um sexteto, o personagem assassino toma consciência de que matou um inocente e foge. A tragédia foi instalada. O eu-lírico constata que a mesma bala que mata ladrão, “gatuno”, é a bala que tira a vida de um “nosso irmão”. O leiteiro, agora chamado de “irmão”, é acompanhado do pronome possessivo de primeira pessoa do plural: “nosso”. Não mais “meu leiteiro”, mas “nosso irmão”. Este sujeito herói trágico, matado na lida, era representante da coletividade, irmandade injustiçada, à qual também o eu-lírico se incluía.

Mas o homem perdeu o sono
 de todo, e foge pra rua.
 Meu Deus, matei um inocente.
 Bala que mata gatuno
 também serve pra furtar
 a vida de nosso irmão
 (ANDRADE, 1998, p. 136).

É na oitava estrofe, uma novena, que se clareia e se evidencia a complexidade da desigualdade social. No assassino impulsivo e irresponsável, policial não colocaria a mão, ele tinha “pai” – família, nome, recursos. O leiteiro, “estatelado, ao relento”, não tem testemunhas

por si. Seu corpo de herói que morreu em combate apenas espera. Dois homens, duas vidas antagônicas, dois destinos opostos pela sorte genealógica de um e de outro.

Quem quiser que chame médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha (ANDRADE, 1998, p. 136-137).

Na última estrofe, a nona, longa de onze versos, um cenário de silêncio, penumbra e sangue é o desfecho da tragédia. A morte não é diretamente mencionada, mas apenas a paisagem que resultou da violência. O vermelho do sangue e o branco do leite que escorrem pelo chão se misturam e formam uma nova cor, de-rosa, que é o tom da aurora. Nos versos do poeta Drummond, o céu imita a cor do chão: “formando um terceiro tom / a que chamamos aurora”. Não há choque, barulho, confusão. As cores se procuram e se tocam “suavemente”, “amorosamente”. Apesar do assassinato, uma paz paira no ar, paira nos tons róseos do chão e do céu, no leiteiro solitário que descansa da pressa e que espera ser retirado do ladrilho já sereno, herói em campo de batalha. A noite prossegue, a vida prossegue, assim como prosseguem a desigualdade, a injustiça, a fome e a sede dos homens “irmãos” do leiteiro.

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora
(ANDRADE, 1998, p. 137).

No texto “O Belo Artístico e o Ideal”, Hegel (1964) reflete sobre as diferenças de caráter entre o indivíduo do estado heroico e o da modernidade. Ele afirma que “não estabelece o indivíduo heroico nenhuma separação entre si e o Todo moral de que faz parte, mas antes se considera como formando uma unidade substancial com o Todo” (HEGEL, 1964, p. 67). Hegel continua a reflexão e diz que “nós, pelo contrário, separamos as nossas pessoas, nossos interesses e fins pessoais, dos fins visados pelo Todo” (HEGEL, 1964, p. 67).

O herói leiteiro não se separa do Todo, antes, é uno com o Todo, faz parte de uma coletividade, de uma esperança de melhor sorte e de uma classe que luta no serviço e no

silêncio; assume seu pertencimento no grupo – familiar ou social – e não se separa dele. Não desiste, acorda cedo, cumpre responsabilmente sua obrigação representando o coletivo, como deixa evidente o sujeito poético narrador na quarta estrofe, quando a primeira pessoa do plural assume os verbos das ações executadas: “avancemos”, “peguemos”, “depositemos”.

Assim explica Hegel (1964) sobre a totalidade e a individualidade heroica que podemos perceber no entregador de leite suburbano e trabalhador de Drummond, solitariamente morto, “estatelado ao relento”.

[na] antiga totalidade, o indivíduo não vive isolado, é membro de uma família, de uma tribo. Por isso o caráter, os atos e a sorte da família são também o de cada um dos seus membros e em vez de denegar os atos e de se separar da sorte da família, cada membro fá-los deliberadamente seus, vive-os, é o que os seus pais foram, sofreram e realizaram. (...) **A individualidade heroica tem um caráter mais ideal porque se não limita à liberdade e à infinitude puramente formais, mas identifica-se inteiramente com todo o aspecto substancial das circunstâncias espirituais que realiza. Na idade heroica, o substancial é imediatamente individual, e o indivíduo é, assim, substancial como tal** (HEGEL, 1964, p.70, grifos nossos).

A análise mitológica, a partir de uma leitura antropológica, do poema “Morte do Leiteiro”, deu-nos mais uma vez a percepção de que o poeta Drummond, comprometido social e politicamente com a realidade do seu tempo, preocupado e atento à vida humana, escreveu histórias para dar a si mesmo e aos seus leitores, entendimento e compreensão da História. Na arte, a vida humana é desenhada como sendo o que é, o que foi e o que deverá ou poderá vir a ser.

A mitologia é um dos segmentos dos quais se ocupa a antropologia porque é no mito, na fantasia ou na “mentira” da trama e nos heróis inventados, que antropólogos, filósofos, sociólogos e literatos encontram material para desvendar a “ossatura” do espírito humano. Ossatura essa que o poeta Carlos Drummond de Andrade soube com maestria dissecar, talvez pelo prazer antropológico de poetizar a humanidade do homem.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 40ª. ed., Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998, p. 134-137.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do Povo. In: ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e Prosa**. 5ª. ed., Petrópolis: Ed. Nova Aguilar, 1983, p. 193-195.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016, p. 103-147.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 95-122.
- HEGEL, F. **Estética: o belo artístico ou o ideal**. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 67-70.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. 3ª. ed. Curitiba: Positivo, 2004, p. 1341.
- STRAUSS, Levi. **Mito e Linguagem Social, Levi Strauss e outros**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 140.
- MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mito%3E>>. Acesso em: 09 abr. 2019.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O POETA-VAGA-LUME

Alzira Maria Ribeiro Araújo*

Resumo

Este artigo tem o objetivo de refletir acerca de poemas de Carlos Drummond de Andrade à luz do conceito literário de vaga-lume desenvolvido por Didi-Huberman (2011), uma vez que o escritor mineiro emite “lampejos” em sua escrita, assim como o faz o inseto em sua existência. O vaga-lume é uma metáfora para pessoas que deixaram às gerações futuras algo que produz reflexão, contribuindo para iluminar os caminhos do pensar; um “lampejo”, por assim dizer, como sinal de esperança, sobrevivência ou protesto contra a não realização de sonhos e desejos. Drummond, no entanto, emite seus “lampejos” intermitentes sobre seus sonhos e desejos erótico/pornográficos, por meio da sua criação poética. Neste trabalho, procura-se fazer sempre um paralelo entre os hábitos do inseto com os de Drummond para revelar a relação entre ambos, relação essa que possibilita qualificar o escritor como tal. Além disso, faz-se aqui também uma releitura da história do itabirano desde quando ele era um menino, de modo a evidenciar o objeto de estudo proposto.

Palavras-chave: Lampejos intermitentes de erotismo. Pornografia na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: POET-FIREFLY

Abstract

This article aims to reflect on poems by Carlos Drummond de Andrade, according to the literary concept of firefly by Didi-Huberman (2011), since the mineiro writer emits “light” in his writing as does the insect in its existence. The firefly is a metaphor to people who left to future generations something which provides a reflection and contributes to enlighten the ways of thinking; a “light”, so to speak, as a sign of hope, survival or protest against dreams and desires that haven’t come true. Drummond, however, emits flashing “lights” from his dreams and desires through his poetic creation. In this work, it is intended to demonstrate the parallel between the insects’ and Drummond’s habits to reveal the connection between them, which makes it possible to describe the writer as a firefly. Moreover, a reading of the itabirano’s history is done here, since he was a boy, in order to confirm the truth of this study object..

Keywords: Intermittent flashes of eroticism. Pornography on the poetry of Carlos Drummond de Andrade

Recebido em: 08/03/2019

Aceito em: 03/04/2019

* Escritora. Graduada em Letras pela UFMG e Filosofia pela PUC Minas.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: POETA-VAGA-LUME¹

Segundo Didi-Huberman (2011), em sua obra “Sobrevivência dos vaga-lumes”, vaga-lume é uma metáfora para pessoas que deixaram às gerações futuras algo que produz reflexão, contribuindo para iluminar os caminhos do pensar; um “lampejo”, por assim dizer, como sinal de esperança, sobrevivência ou protesto contra a não realização de sonhos e desejos. No capítulo VI, “Imagens”, dessa obra, o pensador dialoga com Jorge Bataille, especialmente no que diz respeito ao ideário do que denomina “lampejos”.

A partir do recorte do pensamento de Jorge Bataille (apud DIDI-HUBERMAN, 2011), que se encontra na obra acima citada, tomamos a mesma metáfora de “lampejos” dos vaga-lumes para percorrermos sua intermitência erótico/pornográfica, nas obras “Boitempo II e III” e na obra póstuma de Carlos Drummond de Andrade: “O Amor Natural”.

Nos capítulos anteriores ao sexto e último desse mesmo livro, são eleitos os escritos de Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Giorgio Agamben que se utilizaram metaforicamente dos “lampejos” dos vaga-lumes para se referirem à pessoas que iluminaram com seu pensamento, sua arte, sua vida, enfim, o mundo de escuridão em que a humanidade se encontrou em alguns momentos específicos ou se encontra, em menor ou maior intensidade sempre, seja diante de eventos traumáticos como guerras e catástrofes outras, seja individualmente, sempre, a cada momento da vida, diante da morte.

Didi-Huberman abre o capítulo “Imagens”, que norteia nossa reflexão, com o pensamento de Pascal, isto é, “ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa” (PASCAL apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133). Traz como exemplo para essa sentença a menina de onze anos de idade, que, antes de ser deportada e morta pelo gás em Auschwitz, esboça o desenho de uma borboleta sobre um papel amarelado. Toma esse desenho de Marika Friedmanova, como “lampejo” ou legado precioso de sobrevivência humana. Para ele, Marika Friedmanova se tornou, a partir desse “lampejo”, uma “menina-vaga-lume”.

Segundo Didi-Huberman (2011, p. 20), “mergulhados na grande noite culpada os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como lampejos de inocência.” Possivelmente, não foi diferente com nosso poeta itabirano, nesse trabalho denominado poeta-vaga-lume, porque no curso de sua criação poética ele emitiu “lampejos” intermitentes sobre seus sonhos e desejos erótico/pornográficos. O escritor se anuncia como portador de muitos restos enumerados, por exemplo, no poema “Resíduo” (ANDRADE, 1984, p. 92), “pois de tudo fica um pouco”. E ainda, no poema “Retrato de família”, finaliza dizendo que esses restos (lampejos) continuariam “viajando na carne” (ANDRADE, 1984, p. 130-132).

Garimpando de alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade versos que poderiam, quem sabe, dar-nos algumas pistas sobre a origem/gênese² dos “lampejos³” intermitentes de

1 Gramaticalmente, segundo Antônio Houaiss, vaga-lumes são lampirídeos que têm no abdome uma série de órgãos luminescentes que, durante o verão, especialmente à noitinha, são reconhecíveis pela emissão intermitente de uma luz amarelada. Substantivo composto por verbo e substantivo. O verbo que agrega completude significativa ao substantivo lume é “vagar”, vagalumear (HOUAISS, 2001).

2 Formação dos seres, desde uma origem; constituição; origem.

3 Lampejos são brilhos momentâneos, faíscas, centelhas, cintilações.

erotismo/pornografia, deparamo-nos com o poema “Para sexo a expirar”, no qual o poeta registra que “para o sexo a expirar, eu me volto, expirante. / Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo. / Amor, amor, amor – o braseiro radiante / que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo” (ANDRADE, 1999, p. 72).

Nosso poeta-vaga-lume sempre se apresentou como homem ensimesmado, sisudo, cabisbaixo, sério, de pouco riso, de poucas palavras, comedido nos gestos e ponderado nas respostas a poucas entrevistas que concedeu. Diante de uma imagem assim construída, recorreremos ao inconsciente freudiano, que tem o poder de revelar o ser, seja por meio da arte, seja por meio dos sonhos, na busca daquilo que esconde de si mesmo, na ilusão de poder se afastar do seu real, negando-se a si mesmo, deslocando-se para um lugar além daquele que se percebe ou se vê. Nesse caminho de busca, deparamo-nos com outra obra que muito nos pode ajudar: “O real e seu duplo”, de Clément Rosset (2008).

Tendo como estrutura fundamental a arte de perceber com exatidão, mas ignorar a consequência, a ilusão se dá como se cindissem dois aspectos do mesmo acontecimento, assumindo existências autônomas. Resulta da ilusão o poder de transformar um único real desagradável, por meio do deslocamento, numa visão duplicada. Essa “proteção” ou “defesa” leva o ser humano à evitar a coincidência, às vezes dolorosa, do destino com a sua realização. Resta àquele que sonha ou deseja, não poucas e raras vezes, procurar a sua origem em um lugar de menos frustrações.

Sendo impossível dizer em que consiste essa “outra” maneira de tornar reais os sonhos e os desejos, o sonhador manterá Édipo sempre distante, conservando-se assim a possibilidade do real aparente, inteiramente urdido como sucedâneo do produto verdadeiro para enganar a imagem, de preferência, diferente da real.

A ilusão é, às vezes, tão completa que, a cada momento, enquanto dura, pensa-se estar prestes a predizer o que vai ser realizado em termos de sonho e desejo. No caso dos poemas de “O Amor Natural”, é como se o poeta se assistisse como espectador do que diz nos seus versos.

Segundo Clément Rosset (2008, p. 80), em “O real e seu duplo”, “é provável que este desencadeamento, graças ao qual o presente se reabilita, enriquecendo-se subitamente de todos os bens dos quais até então estava privado, apareça mais claramente na poesia do que na filosofia, ainda que de afinidade poética, como é a filosofia de Nietzsche”.

No lugar da privação da realidade própria do presente, acrescida de outros possíveis presentes, como se formassem uma totalidade do que é, será e foi, dota-se cada instante da vida de toda riqueza da eternidade sonhada e desejada.

A estrutura que fundamenta o real abriga a unicidade, isto é, “toda coisa tem o privilégio de ser apenas uma, o que a valoriza infinitamente, e o inconveniente de ser insubstituível, o que a desvaloriza infinitamente” (ROSSET, 2008, p. 83-84). Essa afirmativa aponta para a grande fragilidade ontológica de toda coisa existente. A morte é o irremediável. O duplo que o sujeito imagina seria imortal, colocando-o a salvo da morte, não só e apenas física.

É particularmente interessante a pergunta lançada por Clément Rosset (2008, p. 95), “como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste justamente em estar afastado disto?”

Voltamos à sabedoria de Pascal: “morre-se só” (ROSSET, 2008, p. 97). Mesmo que nosso poeta vaga-lume, Carlos Drummond de Andrade, pretendesse com os poemas de “O Amor Natural” desembaraçar-se de sua imagem, a leitura nos sugere uma indiferença para consigo mesmo, como revela a atmosfera jubilosa da obra.

A IMORTALIDADE DESEJADA IMPLICA LEMBRANÇAS E MEMÓRIAS

Antes de nos atermos aos poemas jubilosos de um gozo preconizado, em “O Amor Natural”, buscamos alguns versos da produção memorialista, quando nosso poeta-vaga-lume se refere às suas primeiras experiências no campo da sexualidade e cujos remanescentes/restos bem poderiam ter se alojado no seu inconsciente para, mais tarde, se tornarem “lampejos” erótico/pornográficos na sua poética como um todo, especialmente nessa obra póstuma.

Encontramos, no pensamento de Bataille, reproduzido por Didi-Huberman (2011), um possível caminho para compreendermos esses intermitentes lampejos do nosso poeta-vaga-lume.

Um homem é uma partícula inserida em conjuntos instáveis e emaranhados; uma parada favorável ao jorro, mas uma parada portadora de energia, capaz de irromper: jorrar inflamado, excedente, livre até de sua própria convulsão (e possuindo) um caráter de dança e de leveza decomposta.

Ou,

[...] a experiência estaria para o saber assim como uma dança na noite profunda está para uma estase na luz imóvel. Ora, na noite, nem o olhar nem o desejo cessam, capazes de aí encontrar lampejos inesperados: o sujeito da experiência (BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144).

A lógica dos “lampejos” intermitentes na gênese da poética erótica de Drummond não é apenas racional. Ela também pode ser percebida como resultante de certa educação e cultura perversas, principalmente à época da infância/adolescência de Carlos Drummond de Andrade, em 1902, quando era ainda natural transformar os serviços da casa em objetos, coisas e mercadorias. As mulheres, especialmente “negras/negrinhas” (Boitempo II e III), como nosso poeta a elas se refere, além de serviços da casa, serviam aos filhos homens da família como objeto para as primeiras experiências sexuais. Foi com essas que Drummond, não diferentemente de outros homens seus contemporâneos, viveu suas primeiras investidas sexuais. Não escapa, aos nossos olhos, o empobrecimento ontológico com que nosso poeta-vaga-lume se refere a essas mulheres “negras/negrinhas”, dando-nos material suficiente para sustentar, afirmativamente, a humilhação a que expunha, mesmo que inconscientemente, essas submissas mulheres.

GÊNESE/ORIGEM DO EROTISMO/PORNOGRAFIA NA POESIA MEMORIALISTA E EM O AMOR NATURAL DE DRUMMOND

Diria nosso poeta itabirano, prenunciando o que carregaria pela vida afora, como legado de vida, que é “tão difícil crescer, adolecer/com alma antiga, carregar as coisas/ que não se deixam carregar” (ANDRADE, 2013, p. 287).

Mais tarde, em 1945, Drummond publicaria em “A Rosa do Povo” o poema “Resíduo”, já mencionado anteriormente, a propósito dos restos trazidos à luz, como “lampejos” de vivências. Nesse poema, podemos ler, “e de tudo fica um pouco. / Oh abre os vidros de loção/e abafa / o insuportável mau cheiro da memória” (ANDRADE, 1984, p. 92).

Como ilustração apenas, apresentamos abaixo alguns versos do poeta-vaga-lume, exemplares dos “lampejos” que perseguem sua poética, envolvendo o que aqui denominamos de primeiras descobertas e sua própria iniciação sexual. São reveladoras as vivências poetizadas como gênese de sua criação erótico/pornográfica, perseguindo o corpo da mulher ou atormentado pelo desejo de poder usufruir das práticas sexuais só permitidas aos adultos. Ele se antecipava em desejo puro, perdendo o sono, sacrificando-se em porões, embaixo de gretas do soalho, ou deitando na grama do quintal com as “negrinhas” disponíveis.

Indagações e descobertas

Meu irmão diz que não tenho mesmo jeito, porque não sinto o prazer dos outros na água do açude, na comida, na manja e procuro inventar um prazer que ninguém sentiu ainda. [...]. Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casca do impossível (ANDRADE, 2013, p. 177).

“Hora de dormir, todo menino dorme. / Mesmo sem sono? Dorme sem pensar. / Mas estou pensando. Penso mulher nua” (ANDRADE, 2013, p. 105).

No úmido porão, terra batida, / lar de escorpiões, / procura-se a greta entre as tábuas / do soalho / por onde se surpreenda a florescência / do corpo das mulheres / na sombra de vestidos refohados / que cobrem até os pés / a escultura cifrada. Entro rastejante / dobro o corpo em dois / à procura da greta reveladora / de não sei que mistério radioso/ ou sombrio / só a homens ofertado / em sigilo de quarto e noite alta / [...] / Saio rastejante / olhos tortos / pescoço dolorido. / A triste poluição foi adiada (ANDRADE, 2013, p. 95).

Ai coxas, ai miragem, / nudez rindo fugindo! / Relampeia no escuro / até no dia claro! / Ai corpos e delícias, / mar de ondas imóveis! / Labareda a lambe-me / por dentro, e não parece... / Tão perto, seios longe! / à míngua de senti-los, / nem sequer o direito / de contar esta febre... / Ao menos uma vez / os olhos apalpassem / o pelo, a mão tocasse / o frondoso carvão! / Pegar na realidade/ o que vejo, invisível! / Não e nunca... Flanelas! / Linhos

indevassáveis! / Quando crescer (e cresço?) / Tudo estará presente? / Ou perco para sempre/ isto que não mereço? (ANDRADE, 2013, p. 195).

“Entretanto são palavras simples: / definem / partes do corpo, movimentos, atos / do viver que só os grandes se permitem / e a nós é defendido por sentença/ dos séculos. / E tudo é proibido. Então, falamos” (ANDRADE, 2013, p. 100).

Junto à latrina, o caixote / de panos de limpar cu / de menino. / Sá Maria é quem limpa o cu / e lava o pano. / Cresce o menino. / Assume a responsabilidade / de limpar seu próprio cu / com pedaços de jornal. / Sá Maria é chamada a outros deveres (ANDRADE, 2013, p. 155).

Uma negrinha não apetecível / é tudo quanto tenho a meu alcance/ para provar o primeiro gosto / da primeira mulher. / Uma negrinha, sem cama / salvo a escassa grama / do quintal, sem fogo / além do que vai queimando / por dentro o menino inexperiente / de todo jogo. / Ai medo de não saber / o que fazer na hora de fazer. / [...] / No chão, à luz da tarde, a tentativa / de um, de outro, em vão, no chão/ sobre a fria negrinha indiferente (ANDRADE, 2013, p. 97).

“A negra para tudo / a negra para todos / a negra para capinar plantar / regar / colher carregar empilhar no paiol / ensacar / lavar passar remendar costurar cozinhar / rachar lenha / limpar a bunda dos nhozinhos / trepar.” (ANDRADE, 2013, p. 23).

“[...] o padre português, no confessional, / antes que o pecador / debulhe seus pecados / indaga: / “Quantas vezes mexeste no pirolito”? [...]” (ANDRADE, 2013, p. 260).

Como Pasolini (2011) fez, trata de passear pelo campo, ao cair da noite e redescobrir, encantadoramente, que os vaga-lumes existem, beleza de ver isso, ao menos uma vez na vida porque “eles ‘desaparecem’ apenas à medida que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 47). Afirma brilhantemente, então, nosso autor teórico que “não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue” (PASOLINI apud DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 30).

Sem nos alongarmos em outras referências trazidas por Didi-Huberman, concentramo-nos no poeta-vaga-lume, Carlos Drummond de Andrade, que nos interessa por seus “lampejos” na noite escura, quem sabe diante da morte, ou da vida que passa numa rapidez incontrolável, ainda mais quando se trata de realização de sonhos e desejos, aparentemente perdidos na caminhada.

Há mostras de desejo persistente nesses versos de “Boitempo II e III”, de Drummond, quando perseguiu a qualquer custo o desvelar do corpo da mulher e as façanhas que dele poderiam advir: algo tangível e visível que poderia o reconciliar consigo mesmo. Instala-se aí a necessidade de um duplo para deixá-lo existir na fantasia que é desejo e sonho.

A realidade é costurada por pedaços que nosso poeta-vaga-lume põe com maestria no papel sem os quais o sonho se dissiparia e se perderia. As lembranças escritas tomarão o lugar das lembranças vividas, valendo-nos como “lampejos” intermitentes, traços que serão o duplo de um ser-poeta. Esses lampejos funcionam como um jogo de ressonância interminável, um eco infinito, “a repetição como eterna ausência de algum presente verdadeiro” (ROSSET, 2008, p. 116).

Antes, porém, das exemplificações dos “lampejos” intermitentes na vida adulta, na obra póstuma, busquemos Georges Bataille e suas preconizações teóricas: “nós todos morremos incessantemente” e “o pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho” (BATAILLE apud DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 139). Segundo Bataille (apud DIDI-HUBERMANN, 2011), numa mistura de recuo para a obscuridade e essa “vontade de acaso”, vontade soberana, ansiosa, frenética, que nos faz lançar sinais na noite, como fazem os vagalumes, emitindo “lampejos” de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir, a qualquer preço e apesar de tudo.

Perseguindo os lampejos intermitentes do nosso itabirano, a custo de um saber clandestino sobre realidades submetidas à censura, encontramos, para nossa reflexão, o inconsciente que aflora, sem nossa permissão. Isso para dizer dos “resíduos” ou dos “restos”, conforme ele mesmo já colocara como “sobras”, que carregamos pela vida a fora, “viajando na carne”, podendo vir à tona para serem trabalhados, psicanaliticamente, quando se tem a possibilidade quase milagrosa de converter o peso da bagagem, em palavras de vida e esperança.

“Lampejos” intermitentes de erotismo/pornografia do poeta-vaga-lume em **O Amor Natural**

“– Você deve calar urgentemente / as lembranças bobocas de menino. / – Impossível. Eu conto o meu presente. / Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 1999, p. 121).

Tentando empreender, assim se apresenta a nós o poeta-vaga-lume, “viagem ao fim do possível do homem”, escreve Carlos Drummond de Andrade seu atestado de contestação “em nome da contestação que é a própria experiência”. Vontade de chegar ao fim do possível, com toda bagagem de inventor de uma poética sem igual, com toda autoridade, reconhecidamente inigualável, mas, inegavelmente, deixando à mostra que “não existe ser sem fissura⁴, mas nós passaremos da fissura sofrida, da decadência, à glória” (ANDRADE, 1999, p. 140).

Em “Traduzir o desejo: psicanálise e linguagem”, Marta Marín-Dómine (2015, p. 141) escreve que “Freud dá o nome de *spaltung*, que mais tarde Lacan designará como fenda, à

4 Ser sem fissura: é própria incompletude, a impossível certeza, a impossível coerência entre o real e a fantasia.

divisão a que se vê submetido o sujeito entre o que diz e o que o inconsciente o empenha a dizer”. Para Lacan (apud MARÍN-DÓMINE, 2015), o “eu” do discurso se encontra separado do “outro” do inconsciente. Isso implica um corte radical no conceito de “eu” instituído a partir da certeza. Há uma “falta-a-ser” na qual a linguagem faz o papel de medianeira entre o “eu”, que pensa e acredita que diz a verdade sobre sua essência, e o inconsciente do qual emerge a enunciação da verdade particular do sujeito.

Assim, Drummond nos deixa como legado, apesar de postumamente, o seu “O Amor Natural”. Segundo Bataille (apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 140), “sabendo que esse desejo não passa de brechas, fragilidades, intermitências do moribundo, entre a “degradação” e aquilo que ele quer loucamente, ainda, nomear uma “glória”. Para Bataille, o empreendimento consiste numa “viagem ao fim do possível homem” (BATAILLE apud DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 143) e se apresenta na fissura, no não saber, prova do desconhecido desejado, ausência de projeto, descaminho. Não é poder por excelência, mas, continua sendo potência de outra ordem – potência de contestação. Não existe mais o mesmo valor dado à experiência, mas, ainda assim, a própria queda é uma experiência em seu próprio movimento de queda sofrida. “A impotência grita em mim” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 143-144). E, segundo Didi-Huberman (2011), esse grito, se ele acontecer, emitirá seu sinal, seu “lampejo”. Será potência de contestação, jorro inflamado, excedente, livre de qualquer compostura.

Segundo Bataille (apud DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 145), o sujeito da experiência “é um espectador, são olhos que procuram o foco, ou pelo menos nessa operação, a existência espectadora se condensa nos olhos. Esse caráter não acaba se a noite cai. O que se encontra, então, na escuridão profunda é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa. Mas o desejo da existência assim dissipada, na noite, recai sobre um objeto de êxtase”.

Segundo Didi-Huberman (2011, p. 146), perpassam nessa experiência perda e êxtase, trevas e luminosidades e “é com grande dificuldade que eu impeço minha chama de brilhar para fora de meu corpo”.

Aqui, aprendemos com a ajuda de Bataille (apud DIDI-HUBERMANN, 2011) que as experiências interiores, as experiências sobre a linguagem ou os sonhos deixam restos (ANDRADE, 1984) que sempre se movimentam. E, no caso de nosso poeta-vaga-lume, são visíveis e constatáveis esses “lampejos” de desejo. Senão, vejamos alguns poucos e significativos versos de poemas que se encontram em “O Amor Natural”, ressignificados e incorporados pelo homem adulto, com permissão para se confrontar com seu desejo sexual, da forma como lhe aprouver.

“Nem era preto de escrava / enrodilhada na sombra / mas presente de rainha / [...] / Meu império se estendia / por toda a praia deserta / e a cada sentido alerta. / Ela beijava o membro” (ANDRADE, 1999, p. 9-10).

“O chão é cama para o amor urgente, / amor que não espera ir para a cama. / Sobre tapete ou duro piso, a gente/ compõe de corpo e corpo a úmida trama” (ANDRADE, 1999, p. 27)

“A língua lambe as pétalas vermelhas / da rosa pluriaberta; a língua lavra / certo oculto botão, e vai tecendo / lépidas variações de leves ritmos” (ANDRADE, 1999, p. 32).

“Já sei a eternidade: é puro orgasmo” (ANDRADE, 1999, p. 35).

No corpo feminino, esse retiro / - a doce bunda – é ainda o que prefiro. / A ela, meu mais íntimo suspiro, / pois tanto mais a apalpo quanto a miro. / Que tanto mais a quero, se me firo / em unhas protestantes, e respiro / a brisa dos planetas, no seu giro / lento, violento... / Então, se ponho e tiro [...] (ANDRADE, 1999, p. 38).

“Quando desejos outros é que falam / e o rigor do apetite mais se aguça, / despetalam-se as pétalas do ânus / à lenta introdução do membro longo. / Ele avança, recua, e a via estreita / vai transformando em dúcida paragem” (ANDRADE, 1999, p. 42).

A outra porta do prazer, / porta a que se bate suavemente, / seu convite é um prazer ferido a fogo / e, com isso, muito mais prazer. / Amor não é completo se não sabe/ coisas que só o amor pode inventar. / Procura o estreito átrio do cubículo / aonde não chega a luz, e chega o ardor / de insofrida, mordente/fome de conhecimento pelo gozo (ANDRADE, 1999, p. 46).

CONCLUSÃO

Como se escritos numa ressurgência, veio nosso *gauche* itabirano completar seu prazer como poeta, enrodilhado no mesmo prazer que a um homem bem comum, como todo mortal, apraz não só usufruir, mas também narrar em versos, prosas ou conversas de balcão, conforme o senhor da experiência. Affonso Romano de Sant’Anna, no posfácio de “O Amor Natural”, refere-se aos poemas como resultado de uma libertação do autor para expor diretamente o que sente. E diz que “não há de que se envergonhar” (ANDRADE, 1999, p. 84).

Diríamos, a propósito da nossa escolha teórica, que esses poemas refletem, como “lampejos de vaga-lumes”, a intermitência de uma sobrevivência possível, ainda que poeticamente idealizada. Morre nosso poeta-vaga-lume e nos deixa versos póstumos como “lampejos” de experiências abertas a muitas formas possíveis de análise.

No nosso modesto entendimento, há um estranhamento com relação ao título dado pelo poeta-vaga-lume ao livro póstumo “O Amor Natural”. Segundo Carl Georges Jung (apud MARONI, 1998), o oposto de amor não é ódio, mas poder. Nesses versos erótico/pornográficos, Carlos Drummond de Andrade se permite, poeticamente, todo poder sobre o corpo das mesmas negras/negrinhas do seu tempo de descobertas, agora, quem sabe, no posto de dominador consciente. E, talvez assim, o real seja a própria fantasia tornada “lampejos” escritos da sobrevivência de um vaga-lume. A origem de toda obra está na imaginação criativa. A partir dessa constatação, a obra de arte terá sempre a surpreendente capacidade de dar certo ao final.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record. 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 5ª. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013. v. 3.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Amor Natural**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CARDOSO, Sérgio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- HOUAIS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MARÍN-DOMINE, M. **Traduzir o desejo**: Psicanálise e linguagem. Tradução de E. de B. Rossi. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma**. Prefácio Roberto Gambini. São Paulo: Summus, 1998.

A LOUCURA E AS PEDRAS NA LITERATURA DE DRUMMOND

Cristina Maria Ribeiro de Oliveira*

Resumo

A sociedade, em várias épocas, segregou a loucura nos espaços sociais como na rua, no internamento, nas prisões ou na própria casa do sujeito. Para Foucault (1978), a loucura foi e continua sendo objeto de um olhar que torna invisível as diferenças, com intolerância e medo. É no espaço e no tempo da cidade que os sujeitos se encontram e se desencontram, desenvolvendo seus vínculos ou os desatando com seus desejos, afetos, conflitos. A loucura pode ser representada na literatura que absorve o imaginário do escritor para enunciar cenas que refletem o cotidiano, abordam a realidade, constroem outra e trazem para o leitor as infinitas possibilidades de resolver as tensões do texto. Este artigo tem como objetivo analisar o conto, de Carlos Drummond de Andrade, “A Doida”, que está inserido no livro “Contos de Aprendiz” (1951), trazendo o olhar infantil para a percepção da loucura que se desloca da agressão à louca, quando os meninos atiram pedras contra ela, para a solidariedade e sensibilidade humanas, representadas por um dos meninos, quando ele descobre que a louca é uma velha, uma mulher, que merece ser cuidada no seu leito de morte.

Palavras-chave: Doida. Meninos. Medo. Pedra. Velha. Mulher.

THE MADNESS AND THE STONES IN DRUMMOND'S LITERATURE

Abstract

Society, in various times, segregated mad people from social spaces such as the street or did it into the hospitalization, into prisons or into their homes. To Foucault (1978), they have been and continue to be considered as an object to be looked at, which makes differences invisible, in the context of intolerance and fear. It is in the time and the space of the city that people find and lose themselves, developing their attachment or untangling their desires, emotions, conflicts. Madness can be represented in the literature which absorbs the writer's imagination to enunciate scenes that reflect everyday life, deal with reality, construct another one filled with imagination and also bring to the reader infinite possibilities of solving the text tensions. This article focuses on analyzing the short story by Carlos Drummond de Andrade, “The mad woman”, which is included in the book “Apprentice Tales” (1951). This analysis brings the child's look to the perception of madness which moves itself from the aggression against the woman, when the boys throw rocks at her, to the solidarity and human sensitivity, represented by one of the boys, when he finds out that the mad woman is an old one, who deserves to be taken care of on her deathbed.

Keywords: Crazy. Boys. Fear. Stone. Old woman.

Recebido em: 09/04/2019

Aceito em: 10/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas). Doutoranda em Literatura de Línguas Portuguesas do programa de Pós Graduação em Letras da PUC-Minas. Professora de Psicologia Centro Universitário UNA.

CARLOS DRUMMOND E OS CONTOS DE APRENDIZ

A loucura é um fenômeno causador de segregação desde que substituiu a lepra no cenário das cidades. A nau dos loucos é um exemplo da forma como eles eram tratados: para não andarem sem rumo pela cidade, a nau se tornava uma prisão que levava para longe a loucura, tornando-os seres invisíveis, entregues a seu destino. Segundo Foucault (1978), o homem medieval demonstra a:

situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência. (FOUCAULT, 1978, p. 16)

O louco encontra-se, desde essa época, sem um lugar na cidade que possa apresentar sua singularidade ou torna-se objeto de exclusão de uma sociedade que não aceita a desrazão e sim a ordem. A loucura tornou-se, então, objeto também da literatura que, pela ficção, trouxe como tema a segregação social existente no cotidiano das cidades que, ao mesmo tempo, fascina, amedronta e apresenta ao leitor a reflexão sobre a singularidade de cada sujeito e como a sociedade percebe e reage frente ao estranho, às diferenças. Evidencia-se que essa é uma questão social atual, pois as portas continuam fechadas para o louco no mundo moderno, como bem encena a literatura. Mesmo quando as prisões são construídas, o simbolismo de exclusão do sujeito permanece.

A criação literária nutre-se do imaginário, construindo arbitrariamente sujeitos em situações de fantasia, nas quais a subjetividade do escritor se desnuda com todos os seus sentimentos, maneiras de ver o mundo e sua capacidade de julgar as ações humanas, mas encontra-se no eixo da razão:

Enquanto o louco apodera-se das fantasias criadas por sua imaginação e age em consonância com a lógica desse universo irreal que ele crê verdadeiro, o escritor constrói seres e mundos ficcionais, aos quais também se abandona, alienando-se, momentaneamente, da realidade circundante (BARRAL, 2001, p. 14).

Verifica-se que tanto o louco quanto o escritor utilizam do imaginário e constroem outra realidade. A relação entre a literatura e a loucura diz respeito também à linguagem, pois cada uma é conduzida por elementos singulares que enunciam um sentido, utilizando tanto metáforas quanto símbolos e imagens que traduzem verdades. Aplicar a transgressão como forma de demonstrar subjetividade também se relaciona com as duas instâncias, nas quais ajuizar valor não tem sentido, pois a realidade já se decompôs (BARRAL, 2001).

Carlos Drummond de Andrade, ao se abrir para a prosa, nesse tema da loucura, foi um dos autores que retratou e denunciou o banimento do louco do espaço social. A narrativa, de cunho

autobiográfico, com quinze contos, retrata um movimento geral que vai sempre do interior para a capital, da infância para o mundo adulto, da vida para a morte, em cenas que abordam a vivência no mundo, de crianças com idade de onze a treze anos. O tempo das narrativas se situa em aproximadamente 1920, no espaço da cidade e com um fio condutor que aprofunda o mal, com questões sociais, mentais ou morais em todos os contos (MOURA, 2012, p. 24).

Segundo Antonio Candido (1999), o leitor das primeiras obras de Drummond percebe que as emoções encontram-se contidas, mas nos próximos livros elas se manifestam seja abordando a sua família, seja apresentando o desejo de expressar o social, trazendo a política para o seu mundo poético.

Este texto tem como objetivo analisar o conto de Drummond, denominado “A Doida”, inserido no livro **Contos de Aprendiz**, que foi publicado em 1951, período do pós-guerra, que narra a loucura feminina e encena com muita sensibilidade um problema político. Tem como protagonistas três meninos, entre onze e treze anos, e uma louca que reside em uma casa na cidade, que por várias gerações foi atijada pelos adolescentes:

Os três garotos descera manhã cedo, para o banho e a pega de passarinho. Só com essa intenção. Mas era bom passar pela casa da doida e provocá-la. As mães diziam o contrário: que era horroroso, poucos pecados seriam maiores. Dos doidos devemos ter piedade, porque eles não gozam dos benefícios com que nós, os são, fomos aquinhoados (ANDRADE, 2012, p.24).

Os homens são propensos a atos de mútua agressividade, o que acarreta a permanente ameaça da civilização de se desintegrar e para tanto precisa colocar limites nos instintos de agressão e controlar suas manifestações (FREUD, 1930).

No conto “A Doida”, além dos movimentos já citados por Moura (2012), há vários outros como o que vai da rua, onde estão os meninos, em direção à casa da doida, saindo do público para o privado; do menino que passa da infância, fase lúdica, para a vida adulta quando se torna responsável, saindo de uma vida de prazer para a responsabilidade adulta de compreender o sujeito, com suas diferenças. Movimenta-se também no que diz respeito à segregação da doida que se inicia ou no casamento, quando é rejeitada pelo marido, ou quando o pai a expulsa de casa; e continua na rua com os meninos, com atos de expulsão do micro, família, para o macro, cidade. São todos atos realizados pelo poder masculino. A Doida do conto é excluída do convívio com outros sujeitos pela família, que a afasta da sociedade.

No que se refere ao narrador, ele encena o conto na terceira pessoa, de forma distanciada, pois assim “tem uma visão mais ampla dos fatos, uma vez que a instância responsável pela narração não coincide com nenhum personagem, um rememorador do passado e vedor do futuro. É através dele que o ritmo da trama é criado” (VICTORASSO, 2015, p. 38).

A LOUCURA COMO DIFERENÇA E EXCLUSÃO

As causas da loucura, no conto, são buscadas no passado, as quais podem ser originárias de uma ruptura entre a doida e as relações com as figuras ou paterna ou do esposo, o que acarretaria uma culpa decorrente do papel feminino que a mulher deveria realizar na sociedade (SILVA, 2017).

A pedra é um significante que se repete nos contos e na poesia de Drummond, que nasceu em Itabira, cidade que traz pedra no nome, cuja origem é a língua Tupi (Ita). Podem-se citar os textos “O Doido”, “No meio do Caminho tinha uma pedra” e “A Doida”, os quais também trazem impressos esse signo. O poema “No meio do Caminho” (1930) aborda o enigma do caminhar, retratando a impossibilidade de existir uma solução ao problema, ao dizer: “no meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho” (ANDRADE, 2002, p. 16).

No poema “O Doido”, do livro **Boitempo: esquecer para lembrar** (2017), o eu-lírico utiliza a expressão “mas se ele endoida de jogar pedra vai preso no cubículo mais tétrico e doloroso da cadeia” (ANDRADE, 2017, p. 73). Nesse poema, o louco, que passeia calmamente pelas ruas, joga pedra quando a desrazão se instala, sendo ele quem atira as pedras na sociedade.

No conto “A Doida”, a pedra vai se deslocando no texto: o narrador encena pedras soltas ao se referir ao espaço da rua, deixando pistas de onde se buscam as pedras que serão atiradas; depois ela é jogada pelos meninos, da rua contra a casa, onde se encontra a doida, sendo um objeto que representa o mal, a agressividade humana; em outro momento, o menino abre a cancela, fica em frente ao chalé, com a pedra na mão e sente que ela é desnecessária e a joga fora; quando ele fica frente a frente com a doida, dentro da casa, ela cobre os olhos com a mão como para protegê-los da pedrada. A pedra é uma metáfora que simboliza a forma como a sociedade trata a louca: as crianças, por várias gerações, jogam pedras literalmente na sua casa; o pai a expulsou de casa; o marido a abandonou; a família não mantém relações com ela; mas a pedra também pode se transformar em vínculo, em laços como no final do conto, com o menino que segurou sua mão quando ela estava morrendo ou com os primos que lhe enviam comida e roupas. A pedra é, portanto, uma metáfora da segregação social que empurra para longe o seu objeto de exclusão que é a loucura:

O sentimento de que a doida carregava uma culpa, que sua própria doidice era uma falta grave, uma coisa aberrante, instalou-se no espírito das crianças. E assim, gerações sucessivas de moleques passavam pela porta, fixavam cuidadosamente a vidraça e lascavam uma pedra. Aprincípio, como justa penalidade. Depois, por prazer. Finalmente, e já havia muito tempo, por hábito. Como a doida respondesse sempre furiosa, criara-se na mente infantil a idéia de um equilíbrio por compensação, que afogava o remorso (ANDRADE, 2012, p.25).

Nesse conto, quem provoca a ira é a sociedade que acredita na existência de uma culpa e que, portanto, era necessário ter uma pena para purgar a falta grave, o pecado que a louca cometeu. O jogar pedra é uma metáfora que significa expulsar e elas foram jogadas por muitos.

Antes de ser doida, há uma rejeição do pai e/ou do marido: um que a expulsa de casa e outro que a abandona, havendo sempre um desatar de nós que denotam a falta de vínculo. A doida estava só. Com a quebra de todos os seus laços sociais anteriores à perda da razão, a loucura se instala quando ela ocupa o chalé e a partir de então a doida se isola: “Repudiada por todos, ela se fechou naquele chalé do caminho do córrego, e acabou perdendo o juízo. Perdera antes todas as relações. Ninguém tinha ânimo de visitá-la. O padeiro mal jogava o pão na caixa de madeira, à entrada, e eclipsava-se” (ANDRADE, 2012, p. 23).

O narrador, de terceira pessoa, enfatiza que a doida, anteriormente aos processos de abandono e de rejeição era uma moça como as outras. Ele sinaliza que a falta de afeto pode levar à loucura, que as relações sociais são fundamentais para a constituição do sujeito e sua inserção na sociedade. Esse abandono é evidenciado tanto ao apontar as mazelas no entorno do chalé quanto ao cenário de guerra montado para a fuga, em momentos que a louca vivenciava quando recebia pedradas por longos quarenta anos: “Passou a outra janela e viu o mesmo abandono, a mesma nudez. Mas aquele quarto dava para outro cômodo, com a porta cerrada. Atrás da porta devia estar a doida, que inexplicavelmente não se mexia, para enfrentar o inimigo” (ANDRADE, 2012, p. 23).

Pode-se fazer uma analogia com o suplício realizado e citado por Foucault (1977), quando relata cenas de como, antes das prisões, os transgressores eram penalizados no que se assemelha com as cenas do conto e em forma de espetáculo, como os meninos faziam com a doida. Há um prazer ao perceber o sofrimento do diferente, do excluído com a preponderância do mal em um ritual de poder. Há um processo de tornar invisível o sujeito acometido de loucura com uma punição física, no caso o jogar pedra, que também é uma expressão que no cotidiano significa ficar louco. Nesse conto, quem joga pedra são os meninos e não a louca. Há uma inversão de sentido para que a loucura surja. O jogar pedra dos meninos é também uma forma de isolar a doida dos laços sociais, de estabelecer vínculos ou de formar laços pela agressividade e pela ira:

Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos (FOUCAULT, 1978, p.19).

A MORTE E A SOLIDARIEDADE

Para Freud (1930), o sofrimento humano provém do corpo, do mundo externo ou das relações sociais o que coloca o sujeito pressionado e realizando atos que diminuem a perspectiva de obter felicidade e de usufruir do princípio do prazer. Para evitar o sofrimento proveniente das relações interpessoais, o sujeito pode utilizar, como mecanismo de defesa, o distanciar-se das outras pessoas, se isolando. Também o sujeito pode considerar a realidade como causadora de seu sofrimento e para ser feliz rompe com todas as suas relações sociais. É o que faz o louco

ao recriar a realidade, eliminando o insuportável e procurando substitutos para o seu desejo:

Pessoas sensíveis lamentavam o fato, sugeriam que se desse um jeito para internar a doida. Mas como? O hospício era longe, os parentes não se interessavam. E daí – explicava-se ao forasteiro que porventura estranhasse a situação – toda cidade tem seus doidos; quase que toda família os tem. Quando se tornam ferozes, são trancados no sótão; fora disto, circulam pacificamente pelas ruas, se querem fazê-lo, ou não, se preferem ficar (ANDRADE, 2012, p. 23).

No que se refere ao feminino, há um deslocamento na forma, nos significantes. Se no início havia a doida, objeto de violência física, quando o menino se encontra com ela dentro do chalé, os afetos vão brotando e a doida vai se tornando, aos poucos, uma velha e de forma carinhosa o menino sinaliza que ela era pequenininha, até ser uma mulher que necessita de amor, de solidariedade, quando se encontra à beira da morte. Há uma inversão na posição dos dois: o menino se torna um adulto que cuida, acolhe a doida que agora é uma mulher:

Foi tropeçando nos móveis, arrastou com esforço o pesado armário da janela, desembaraçou a cortina, e a luz invadiu o depósito onde a mulher morria. Com o ar fino veio uma decisão. Não deixaria a mulher para chamar ninguém. Sabia que não poderia fazer nada para ajudá-la, a não ser sentar-se à beira da cama, pegar-lhe nas mãos e esperar o que ia acontecer (ANDRADE, 2012, p. 28).

A doida do conto é excluída do convívio com outros sujeitos a partir da família para a sociedade, o que denota, para a recepção da obra, que se a loucura não for aceita por cada um, seremos todos prisioneiros da segregação do diferente. O medo aparece explicitamente tanto pela velha, que tem medo de levar uma pedrada, quanto pelo menino que tem medo que a velha receba uma pedrada que vem da rua:

Seria caso talvez de chamar alguém, avisar o farmacêutico mais próximo, ou ir à procura do médico, que morava longe. Mas hesitava em deixar a mulher sozinha na casa aberta e exposta a pedradas. E tinha medo de que ela morresse em completo abandono, como ninguém no mundo deve morrer, e isso ele sabia que não apenas porque sua mãe o repetisse sempre, senão também porque muitas vezes, acordando no escuro, ficara gelado por não sentir o calor do corpo do irmão e seu bafo protetor (ANDRADE, 2012, p.27).

A doida, na cidade, permite que cada um mostre a sua face do mal: seja jogando pedras, seja virando as costas, expulsando um sujeito de casa ou o abandonando. Essa segregação é apontada em cada ato dos personagens que se relacionam com a doida cuja loucura assume o lugar da verdade e mostra a cada um a sua verdade, os seus conflitos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos de aprendiz**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo: Esquecer para lembrar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 12. Brasília, março/abril de 2001, p. 13- 38.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações FLCH/USP, 1999.
- FREUD, Sigmund. **O Mal estar e a Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1930.
- FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura**. Editora Perspectiva: São Paulo. 1978.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **Caderno de leituras Carlos Drummond de Andrade**. Companhia das Letras. 2012
- SILVA, Roniê Rodrigues da. Representações da Loucura na Obra de Carlos Drummond de Andrade. **Revista Araticum**, Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, v.16, n.2, 2017.
- VICTORASSO, Renata Bombonato. Literatura e Psicanálise: a loucura em contos de Drummond e Allan Poe. **Revista Letras Fafibe**, São Paulo, v. 5 (1), 2015.

AS FACES DE UM MUNDO GRANDE E DESENCANTADO: UMA VISÃO PSÍQUICA DO EU-LÍRICO NA POESIA DE DRUMMOND

Jozelma de Oliveira Ramos *

Resumo

Desde o eu-lírico fragmentado de *Infância*, passando pelas “*Sete faces*” da multiplicidade do sujeito, até o lacunar “*Mundo Grande*”, desenha-se uma visão psíquica do eu-poético encenado nos referidos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Por isso, a partir dessa poética, neste artigo, faz-se uma leitura da impossibilidade da realização do “ser”, que se refugia em outra ordem para vencer o mundo. Nesse sentido, não existe, para esse eu-lírico, uma sensação de “bem-estar”, pois a existência incomoda, ou seja, não há respostas e solução aos seus questionamentos existenciais. O eu-lírico, então, se entrega à necessidade do “excesso”, do vício, para lidar com a “realidade”, o que denota a anormalidade do indivíduo e a sua (in) capacidade de “sublimação”. Portanto, no presente artigo, será feita uma leitura dos referidos poemas com vistas a perceber a multiplicidade da personalidade do sujeito poético, o qual, numa tentativa de autoanálise, supera, por meio da arte, a dor de estar no mundo. Por fim, o eu-lírico vai delinear as marcas de suas referências, ou seja, daquilo que o constituiu como sujeito.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Poema. Sujeito. Constituição psíquica. Mundo simbólico.

LES FACES D'UN MONDE GRAND ET DÉSENCHANTÉ : UNE VISION PSYCHIQUE DU JE LYRIQUE DANS LA POÉSIE DE DRUMMOND

Resume

D'abord, dès le “je lyrique” fragmenté *d'Enfance*, en passant par les « *Sept faces* » de la multiplicité du « je », jusqu'un « *Grand Monde* » si lacunaire, on dessine une vision psychique par rapport au « être » qui est mis en scène dans ces poèmes de Carlos Drummond de Andrade. Donc, à partir de cette poétique, à propos de cet article, on fera une lecture de l'impossibilité de réalisation de « l'être » dans la poésie de Drummond. Effectivement, ce « l'être » de la poésie de Drummond va se réfugier dans un autre monde psychique. Un monde dans lequel il n'existe pas la sensation de « bien-être » par rapport aux inconvénients de l'existence. Car, bien évidemment, il n'y a aucune réponse ni solution à ces questions existentielles. Le « je lyrique », alors, se rend à « l'excès » et au vice, pour parler de sa « réalité » ; ce qui dénote son anomalie psychologique et aussi son (in) capacité de *sublimation*. Enfin, dans cet article, il sera fait une lecture de ces poèmes de Drummond pour souligner la multiplicité de la personnalité du « je poétique ». C'est pourquoi ce « je poétique », dans une tentative d'auto-analyse, surmonte, par l'art, la douleur de sa réalité. En résumé, le « je lyrique » montrera les marques de leurs références, autrement dit, de ce qui a constitué le « je poétique » comme un individu.

Mots-clés : Carlos Drummond de Andrade. Poème. Être. Constitution psychique. Monde symbolique.

Recebido em: 07/03/2019

Aceito em: 03/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista PDSE/CAPES. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4834-2347>

Est-ce qu'on peut avoir un cœur négatif, une âme en creux ?
 Muriel Barbery, 2006

A poética drummondiana, particularmente, nos poemas “Infância”, “Poema de sete faces” e “Mundo Grande” delinea a imagem de um eu-lírico lacunar em relação ao desenvolvimento de sua “persona”¹, a qual se caracteriza por uma desrealização em relação ao “estar no mundo”. Assim, o eu-poético sinaliza para a experiência humana desde a infância, como o lugar da repressão e do distanciamento, ao mesmo tempo em que se refugia na arte para tentar “sublimar”² suas angústias. Desse modo, o eu-lírico se torna múltiplo, fragmentado em sua formação, “em benefício de um mundo que lhe escapa e o penetra inteiramente” (PALMIER, 1977, p. 23).

A começar pelo poema “Infância”, cujo título denota uma das fases ou “faces”³ mais importantes do desenvolvimento da psique humana, pois, como se sabe, desde o primeiro ano de vida, inicia-se o período no qual ocorre o desenvolvimento da “anatomia evolutiva da personalidade” (MEZER, 1978). Nesse período, então, há a formação do id, do ego e do superego,⁴ fazendo do indivíduo um ser “normal”⁵ que sabe lidar com o mundo e com a sociedade que o rodeia. Logo, o eu-poético, em “Infância”, fala de suas referências, daquilo que o constituiu como sujeito no mundo.

Sendo assim, ao se observar o primeiro verso de “Infância”, qual seja, “meu pai montava a cavalo, ia para o campo” (ANDRADE, 2013, p. 13), percebe-se que aparece, como se vê, a figura do pai. É, pois, interessante notar que, no intercurso fragmentado das memórias da infância, o eu-lírico faça, primeiro, menção ao pai. Lacan (apud PALMIER, 1977), no seminário “La lettre volée”,⁶ demonstra como age o inconsciente em relação às ações e às escolhas humanas. O título do referido seminário dialoga com o conto de Edgar Allan Poe, no qual a “carta”, que foi roubada por diversos personagens, carrega o conteúdo desconhecido que os aflige e domina suas atitudes, simbolizando, assim, metaforicamente, o inconsciente que, embora obscuro, determina todas as ações humanas. Da mesma forma, o eu-lírico está “preso” à figura do pai que, como símbolo da altivez e do distanciamento, marca a subjetividade do eu-poético também nos seguintes versos do “Poema de sete faces”: “meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco” (ANDRADE, 2013, p. 11).

Como se vê, nesses últimos versos acima citados, o eu poético faz menção à figura bíblica do Cristo, filho de Deus, como aquele que se sente afastado da figura paterna, como em “Infância”, cujo pai também é representado como o indivíduo distante, “que vai para o campo” (ANDRADE, 2013, p. 13). Entretanto, a imagem do pai, no “Poema de Sete faces”, funde-se à

1 Esse conceito é utilizado aqui conforme Luiz Costa Lima, em *Persona e sujeito ficcional* (2002).

2 O conceito de sublimação aqui desenvolvido é tomado conforme MEZER (1978): “sublimação significa simplesmente tomar um caminho intermediário (...)” p.47.

3 Referência ao crítico literário Antônio Carlos Secchin, que considera “Infância” como a “oitava face” drummondiana, depois do *Poema de sete faces*.

4 Como se sabe, os termos, “id”, “ego” e “superego” são atribuídos a Sigmund Freud, considerado o fundador da psicanálise.

5 Aplica-se aqui o termo “normal”, segundo MEZER (1978), não em oposição a “anormal”, mas referindo-se ao equilíbrio psicológico na formação da personalidade humana.

6 Esse conto, de Edgar Allan Poe, foi traduzido por Baudelaire para o francês como “*A carta roubada*”.

própria figura do eu poético, o que nos remete à fase de identificação do complexo de Édipo,⁷ cuja referência do pai, nesse caso, é aquele que não resolveu inteiramente as suas lacunas psíquicas e pouco consegue se comunicar com o outro, ou seja, encontra dificuldades para sair de sua clausura e se colocar no mundo.

O homem atrás do bigode
É sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode
(ANDRADE, 2013, p. 11).

O eu-lírico descreve, então, simultaneamente, a si mesmo e ao pai (“O homem atrás do bigode/O homem atrás dos óculos e do bigode”) como seres inadaptados ao mundo, mas, principalmente, a ele mesmo, desde o “Poema de Sete faces” até “Infância”, como o *gauche*.

Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida
(ANDRADE, 2013, p. 11).

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais
(ANDRADE, 2013, p. 13).

Desse modo, nos primeiros versos acima, o “anjo torto” denota o indivíduo fora do senso de realidade, que não se relaciona de maneira racional e resolvida com o mundo real, ou seja, que está na ordem da “fantasia”, do “místico” e não na ordem humana, ao mesmo tempo em que, reportando-se ao poema de Baudelaire,⁸ vê-se a impropriedade do poeta no mundo. Nos últimos, em meio ao distanciamento do pai e à passividade da mãe e do irmão, o eu-lírico prefere o isolamento, a solidão, o não relacionamento interpessoal e, ao mesmo tempo, a “sublimação”,⁹ na arte, na literatura.

Em “Mundo Grande”, o eu lírico continua a denotar esse sentimento de pequenez e desencantamento, mas se coloca diante do mundo e admite a necessidade do outro. Em “Da subjetividade da linguagem”, Émile Benveniste (1991) explica que a consciência de si mesmo,

⁷ “A solução (para o complexo de Édipo) começa com o desaparecimento do ódio para com o pai. A chave para esse desaparecimento é a *identificação*, um processo pelo qual o menino trava uma relação íntima com o pai. Em linguagem psiquiátrica, identificação significa incorporação dentro de si mesmo dos traços, personalidade e caráter de outra pessoa.” (MEZER, 1978, p. 33).

⁸ A expressão “gauche” faz referência ao poema *O Albatroz* de Baudelaire.

⁹ “Sublimação, como já foi dito aqui, significa simplesmente tomar um caminho intermediário, entregando-se de ambos os lados do conflito. (...) Nessa solução, as duas partes conflituosas de sua personalidade estão igualmente envolvidas: a hostilidade é satisfeita e o superego é apaziguado – seu mundo está tranqüilo.” (MEZER, 1978, p. 47 – 48, adaptado).

ou seja, o “eu” ocorre em oposição ao “tu”, assim, a sociedade preexiste ao indivíduo, o qual só se destacaria dela à medida que, na referida oposição, adquirisse consciência de si mesmo, como se vê nos seguintes versos.

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo.
Por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos
(ANDRADE, 2005, p. 75).

Nos versos acima, nota-se que a poética é ainda uma tentativa de autoanálise, de sublimar por meio da arte, a dor de estar no mundo. Por isso, o eu lírico reafirma, por meio da repetição, a importância do fazer poético e da relação com o outro para seu equilíbrio psíquico, “por isso gosto tanto de me contar./Por isso me dispo/Por isso me grito/por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias/Preciso de todos”. No entanto, segundo Goulart (1998), no processo criativo, ocorre o recalçamento da mente profunda devido à influência do mundo simbólico, no qual o predomínio da mente de superfície está condicionado às forças deste mundo simbólico do sujeito, o que impediria o acesso à mente profunda. (GOULART, 1998, p.7) . O referido mundo simbólico é o mundo da cultura, o qual penetra o indivíduo, estruturando seus instintos e executando suas emoções, como se vê nos versos do “Poema de sete faces” e de “Mundo Grande”.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração
(ANDRADE, 2013, p. 11).

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande
(ANDRADE, 2005, p. 11).

É possível, pois, perceber, nas estrofes acima, uma aproximação entre “rua enorme” e “mundo vasto”, nos quais o eu lírico expõe, paradoxalmente, o “não lugar” dos homens e de si mesmo no mundo encenado nesses poemas. Consequentemente, os homens, assim como o eu-poético, não cabem na “rua enorme” e muito menos no “mundo vasto”, pois não existe sensação de “bem-estar” no mundo, o mundo incomoda, não tem solução. Para Said (2008, p. 234), “pode-se mesmo dizer que o lirismo drummondiano deve-se não a um estado de ânimo, mas um estado de ideias, isto é, de problemas. A maneira de o poeta estar-no-mundo é problemática, conforme profetizara o anjo torto”.

Nota-se também que, no contraste entre o “coração vasto” e o “coração muito pequeno”, o eu-lírico desequilibra-se num jogo de excesso e escassez diante do mundo simbólico. Assim, a (in) capacidade do ser, mais uma vez, desnuda-se e a arte torna-se o lugar do conflito, pois, tanto a multiplicidade da personalidade do sujeito poético, que se desenha no “Poema de Sete faces”, quanto o desencantamento desse mesmo sujeito em meio ao contexto de guerra, marcado pela desumanidade das relações de poder, em “Mundo Grande”, atravessam o indivíduo no seu processo de (des) construção psíquica por meio da arte.

Nesse processo de (des) identificação com o mundo e com o outro, o eu-lírico distancia-se dos laços parentais e aproxima-se, em sua memória afetiva, da “preta velha” que lhe servia o café e, mais do que isso, representava o alento para o caos familiar prenunciado em “Infância”.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom
(ANDRADE, 2013, p. 13).

À vista disso, percebe-se que o alento está representado na figura do excluído, “daquela” que “aprendeu a ninar nos longes da senzala”, mas que trazia em si a cor do “café gostoso”, do “café bom”, metamorfoseando-se na memória do eu poético como o refrigerio para a indiferença do pai que se distanciava, “lá longe meu pai campeava / no mato sem fim da fazenda” (ANDRADE, 2013, p. 13). Também da própria mãe, figura passiva diante do mundo e marcada na memória do eu-lírico, pela interdição e pelo não-dito.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
- Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo
(ANDRADE, 2013, p.13).

Na corrente das memórias da infância do sujeito poético, fica, pois, elaborada de forma contraditória a figura do outro. Entretanto, é a esse outro que o eu-lírico se dirige para falar de

sua embriaguez e é pelo olhar também desse outro que o sujeito poético conhece o mundo que o desafia e o angustia.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo
(ANDRADE, 2013, p. 12).

Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.
Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor
(ANDRADE, 2005, p. 76).

Assim, nos primeiros versos acima, do “Poema de Sete faces”, os quais são também os últimos versos desse poema, o eu se dirige a um tu, denotando a necessidade de “excesso”, de “embriagar-se” para lidar com a realidade, o que mostra, em certa medida, o estado de anormalidade do indivíduo para representar o mundo que o cerca. Já nos últimos versos, pertencentes a “Mundo Grande”, quando o eu-lírico sai de sua esfera para atingir o mundo multifacetado, percebe que é incapaz de partilhar ou de sair do seu lugar em direção a esse mundo. Assim, o eu-lírico viaja pelo mundo sem sair do lugar e conhece a grandeza desse mundo, marcado ao mesmo tempo, pela guerra (fogo) e pelas relações afetivas (amor), pelo olhar do outro.

Ao mencionar, aqui, a questão da “guerra”, citando alguns versos de “Mundo Grande”, demonstra-se o difícil desvencilhamento do poema do momento de sua publicação: 1940, fascismo, guerras, pessimismo e incerteza. A própria ditadura de Vargas e a aliança do Brasil com os EUA, na segunda guerra, deixam o “mundo grande”, calcado em sua desumanidade e em suas relações de poder. Outro fato interessante é que esse livro, como se sabe, a princípio, foi publicado em uma tiragem de 150 exemplares e distribuído apenas entre os amigos, ou seja, é uma visão “particular” e crítica do mundo compartilhada entre poucos. E é esse último acontecimento uma espécie de metáfora para a interação reduzida do sujeito poético com o outro, por meio da linguagem que atinge, definitivamente, a persona assumida pelo eu-lírico, com suas angústias e fragilidades.

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens
as diferentes dores dos homens.
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
 Escuta a água nos vidros,
 tão calma. Não anuncia nada.
 Entretanto escorre nas mãos,
 tão calma! vai inundando tudo...
 Renascerão as cidades submersas?
 Os homens submersos — voltarão?
 Meu coração não sabe.
 Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
 Só agora descubro
 como é triste ignorar certas coisas.
 (Na solidão de indivíduo
 desaprendi a linguagem
 com que homens se comunicam.)
 (ANDRADE, 2005, p. 75-76).

Como se vê, nesses versos, para lembrar, mais uma vez, Benveniste (1991), a consciência psíquica que o eu-poético adquire de si mesmo e do mundo que o cerca vem de forma dialógica, ou seja, em comunicação e contraste com o outro a quem se dirige. Assim, na primeira estrofe acima, inicia-se a “cena enunciativa”, na qual o “eu” se dirige ao “tu”, para que o eu-lírico tenha a consciência de si mesmo e do mundo caótico e angustiante por meio desse dialogismo. Já na segunda estrofe, o eu-lírico denota a sua incapacidade de comunicação diante do horror que se instaurou no mundo, “(Na solidão de indivíduo / desaprendi a linguagem / com que homens se comunicam)” (ANDRADE, 2005, p. 76). Assim, existe aqui, como afirmou Benjamin (1987), uma impossibilidade de comunicação, de “contar”, após o trauma da guerra e, não comunicar-se, torna o indivíduo incapaz de lidar com a vida, de se colocar no mundo, pois é a linguagem que fundamenta a nossa condição psíquica de sujeitos que apreendem a realidade. Dessa forma, se o eu-lírico “desaprende a linguagem”, perde o seu status linguístico de pessoa (BENVENISTE, 1991, p.7.)

Por conseguinte, conforme essa leitura, todas as faces ou papéis os quais atualizam a persona (LIMA, 2002) desse eu-lírico, então desencantado, confirmam sua instabilidade psíquica denotada pela inabilidade do indivíduo em seus relacionamentos interpessoais e pela sua necessidade de isolamento. Como mostram, novamente, os seguintes versos, que aparecem no poema “Mundo Grande”, como uma espécie de “confissão”, entre parênteses, “(Na solidão de indivíduo / desaprendi a linguagem / com que homens se comunicam)” (ANDRADE, 2005, p. 76). Entretanto, não é esse um isolamento voluntário, semelhante ao de Robinson Crusóe, como parece ser, a primeira vista, nos versos de “Infância”, “e eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóe” (ANDRADE, 2013, p. 13), mas, como já foi dito, o distanciamento da figura do pai e o ensimesmamento da mãe provocavam a solidão que atravessou as memórias da infância do eu-poético aqui descrito. Assim, o que resta para esse sujeito é a impossibilidade de prever o que o seu mundo simbólico se tornará: “— Ó vida futura! nós te criaremos” (ANDRADE, 2005, p. 77). E, por conseguinte, é nesse último dialogismo de um verso marcado pelo travessão, que a necessidade do outro ainda se revela e a incerteza lacunar do futuro, esperado pelo eu-lírico, pendula entre o desencantamento e a esperança.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, G. Da subjetividade da Linguagem. In: BENVENISTE, G. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- GOULART, Audemaro Taranto. Poética e gênese literária. **Remate de males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n.18 (1998), Campinas, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org) **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.
- MEZER, Robert R. **Psiquiatria Dinâmica**. Tradução de Jurema Alcides Cunha. Porto Alegre: Globo, 1978.
- PALMIER, Jean Michel. **Lacan**. Tradução de Edson Braga de Souza. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- SAID, Roberto. Nonada: Filosofia, Memória e Identidade em Drummond. In: **ALETRIA: revista de estudos de literatura**, v.18, dez 2008. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

OS RASTROS PSICANALÍTICOS EM DRUMMOND: UMA ANÁLISE DO POEMA “A MESA”

Juliana Pereira Andrade*

Resumo

O poeta Carlos Drummond de Andrade, nos inúmeros poemas que escreveu, abordou diversas temáticas. Uma dessas temáticas é a da “família”, muito relevante por apresentar um teor autobiográfico. Em uma das antologias do poeta, publicada em 1962, há uma seção, com dez poemas, dedicada aos temas familiares. A relevância de se ter um elemento de certa forma autobiográfico possibilita uma análise psicanalítica, para além daquilo que está evidente do texto. Baseando-se nas teorias de Lacan e Freud, a partir da perspectiva de Helio Pellegrino, este artigo pretende explorar um dos poemas dessa antologia: “A mesa”. O objetivo é analisar as relações entre pai, mãe e filho apresentados no poema a partir dos conceitos psicanalíticos.

Palavras-chave: Literaturas de língua portuguesa. Poesia. Psicanálise.

LOS RASTROS PSICOANALÍTICOS EN DRUMMOND: UN ANÁLISIS DEL POEMA “A MESA”

Resumen

El poeta Carlos Drummond de Andrade, en los inúmeros poemas que escribió, expuso varias temáticas diferentes. Una de esas temáticas es la de la “familia” que tiene mucha relevancia en el ámbito de su obra debido a un contenido autobiográfico. En una de las antologías, que fue publicada en 1962, hay una sección dedicada a ese tema familiar, que cuenta con un total de diez poemas. La relevancia de tenerse un elemento que de cierta manera es biográfico del autor, principalmente en lo que se refiere a la cuestión familiar, está centrada en la posibilidad de hacer un análisis psicoanalítico, más allá de lo que está evidente en el texto. Basándose en las teorías psicoanalíticas de Lacan y Freud, a partir de la perspectiva de Helio Pellegrino, ese artículo tiene la intención de explorar uno de los poemas de esta antología, nombrado “A mesa”. El objetivo es analizar las relaciones entre padre, madre e hijo presentes en lo mismo por medio de los conceptos psicoanalíticos.

Palabras clave: Literaturas de lengua portuguesa. Poesía. Psicoanálisis.

Recebido em: 10/03/2019

Aceito em: 13/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas). Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7343-9618>

INTRODUÇÃO

O poema “A mesa”, de Carlos Drummond de Andrade, compõe a Antologia organizada pelo autor em 1962. Junto com outros nove poemas, constitui o segmento do livro denominado “A família que me dei”. Os poemas dessa seção, principalmente pela temática que abordam, remetem profundamente a elementos autobiográficos. A escrita, rica em detalhes e descrições de cenas cotidianas da família, nos dá a sensação de conhecer um pouco sobre o universo de Drummond.

(...)
Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria fome
e comida era pretexto.
(...)
(DRUMMOND, 1998, p. 78)

A referência à comida mineira remete às origens do autor, à cidade mineira de Itabira e ao seu lugar de encontro e contato com a família. O poema “A mesa” é um poema longo, de quase dez páginas, e apresenta descrição de eventos que se seguiram durante um encontro familiar para um jantar. A figura principal nesse ambiente é certamente o pai. Embora Drummond refira-se aos irmãos e à mãe, é o pai o personagem principal, estabelecendo-se uma relação um tanto quanto conflitiva entre o eu-lírico e a figura paterna.

(...)
Tão ralo prazer te dei,
Nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil seria
sequer um sujeito ruim.
(...)
(DRUMMOND, 1998, p. 82)

Percebe-se nesses versos certa frustração do eu-lírico por sentir que nunca satisfaz o pai, que não foi motivo de orgulho, mas um filho reconhecido como inútil. Em contraposição a esse sentimento de fracasso diante do pai, a figura da mãe, nas poucas vezes que aparece, representa aquela que protege e que cuida.

(...)
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que a nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada....

(...)
(DRUMMOND, 1998, p. 78)

Esta questão do relacionamento desconcertado entre pai e filho, em oposição à imagem positiva da mãe, interessa bastante em termos de uma análise psicanalítica. Estabelecendo-se paralelos entre o poema e o “Complexo de Édipo”, proposto por Freud, em conjunto com os estudos de Lacan sobre “desejo e castração”, é possível compreender melhor o porquê dessa distância entre o eu-lírico e o pai, o porquê desse sentimento de falha, de inutilidade que o filho carrega.

A CASTRAÇÃO PELO PAI – PERSPECTIVAS PSICANALÍTICAS

Os estudos psicanalíticos de Freud, tomando como referência o mito de Édipo, tratam de uma certa relação de disputa entre pai e filho, sendo a mãe o objeto de desejo¹. O pai é aquele que vem romper essa relação mãe e filho, impedir que este alcance seu objeto desejado num âmbito incestuoso. Essa relação se dá em uma certa etapa de desenvolvimento da criança:

Diz Freud: entre os 3 e os 5 anos a criança chega à organização fálica – ou genital infantil – de sua libido. (...) Nessa etapa – fálica – de sua evolução libidinal o menino deseja sexualmente a mãe, a partir de uma posição genital infantil, e odeia o pai, rival que lhe impede a satisfação de sua paixão incestuosa. O menino quer possuir a mãe, sexualmente, e quer matar o pai. Ele luta contra a interdição do incesto que o separa da mãe. Quer matar o pai, seja como rival, seja como representante da Lei da Cultura. (PELLEGRINO, 1983, *online*)

Observa-se que a mãe, aquela que gerou o filho, que se manteve conectada com ele pelo cordão umbilical, mantém a conexão com a criança fora do útero. E quem corta esse “cordão”, agora invisível, é o pai, ele é o ser castrador. Segundo Pellegrino (1983), “O Édipo representa a derradeira etapa de um progressivo – e doloroso – processo de separação: corte do cordão umbilical, desmame e, por fim, proibição do incesto, ao nível da genitalidade infantil.” A criança na etapa precedente à castração é movida puramente pelo seu desejo e o pai interfere para que a criança passe a ser governada pela realidade.

A criança, por sua prematuração, não suporta estar separada dos objetos que atendam à sua necessidade e ao seu desejo. (...) No começo a criança alucina a realidade e as experiências de satisfação, e as coloca sob a égide do princípio do prazer. Para este, conta o prazer acima

1 “Um único pensamento de valor genérico revelou-se a mim. Verifiquei, também no meu caso, a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e agora considero isso como um evento universal do início da infância (...) Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de Oedipus Rex (...) a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual.” (FREUD, 1996 *apud* SOUZA, 2006)

de tudo (...) O princípio do prazer nega a realidade. Este é o primeiro movimento do infante ao nascer. (...) Essa função, negadora da realidade, é uma função fálico-imaginária. (...) Com o passar do tempo, e em virtude do processo de minha própria maturação, percebo, literalmente, que não posso viver de ilusão. (...) Preciso da realidade e dos outros cada vez com mais urgência. A negação da realidade, pela qual construí meu sentimento de completude narcísica, tem que agora ser, por sua vez, negada. (PELLEGRINO, 1986, p. 319-320)

No trecho acima, Pellegrino aborda os estudos de Lacan, tratando de uma evolução da criança do nível do *imaginário* ao do *simbólico*. Num primeiro momento, temos a criança regida pelo imaginário, comandada pelo princípio do prazer. É nesse momento que se dá a questão do desejo do filho pela mãe.² É possível observar traços desse desejo no poema “A mesa”, de Drummond. Percebe-se claramente, como há uma quase divinização da mãe, uma descrição de um ser que sofre, mas que tem uma pureza impressionante. Há também um reconhecimento dela como aquela que gerou os filhos.

“(…)”
 Quem preparou? que inconteste
 vocação de **sacrifício**
 pôs a mesa, **teve os filhos?**
 quem se apagou? quem pagou
 a pena deste trabalho?
 Quem foi a mão invisível
 que traçou este arabesco
 de flor em torno do pudim,
 como se traça uma **auréola?**
 quem tem **auréola?** quem não
 a tem, pois que, sendo de ouro,
 cuida logo em reparti-la,
 e se pensa melhor faz?
 quem senta do lado esquerdo,
 assim curvada? que **branca**,
 mas que **branca** mais que **branca**
 tarja de cabelos **brancos**
 retira a cor das laranjas,
 anula o pó do café,
 cassa o **brilho** dos **serafins?**
 quem é toda **luz** e é **branca?**
 Decerto não pressentias
 Como o **branco** pode ser
 uma tinta mais diversa
 da mesma **brancura...Alvura**
 elaborada na **ausência**
de ti, mas ficou **perfeita**,
 concreta, fria, lunar

² “A mãe basta para mostrar ao filho o quão insuficiente é o que ele lhe oferece, e basta também para proferir a proibição do uso do novo instrumento” (LACAN, 1998 *apud* ZENONI, 2007)

Como pode nossa festa ser
 de um só que não de dois?
 (...)”

(DRUMMOND, 1998, p. 85, grifos nossos)

O léxico usado nos diz muito sobre o sentimento em relação à mãe e sobre as relações entre ela e os filhos. As palavras de um campo semântico diretamente conectado à figura do anjo, como “auréola”, “serafins”, “alvura”, “brancura”, “luz” e principalmente a repetição de “branco”, remetem-se a um ser que é colocado em posição superior, que está elevado, que é puro. Essa é a figura da mãe, o objeto de desejo, do qual ele também expressa a ausência. A “ausência de ti” pode ser um efeito da castração pelo pai, que afasta o filho da possibilidade de ter a mãe. O pai parece ser o que domina e que apaga a mãe, como se pode observar pelos últimos dois versos do trecho acima: “Como pode ser/ uma festa de um só e não de dois”.

O pai é descrito de maneira completamente oposta e diversos trechos evidenciam a visão e os sentimentos que o eu-lírico tem em relação a ele. O pai, sendo aquele que impede o desejo do filho pela mãe, é o ser castrador na perspectiva da criança. Essa sensação de interdição pode ser inferida no seguinte trecho do poema.

Falamos de boca cheia,
 xingamo-nos mutuamente,
 rimos, ai, de arrebentar
esquecemos o respeito
terrível, inibidor,
 e toda a alegria nossa (...)
 vem tudo à mesa e se espalha
 qual inédita vitualha.

(DRUMMOND, 1998, p. 84, grifos nossos)

O trecho destacado evidencia que houve um impedimento por parte do pai e que houve uma necessidade de respeitar isso, ainda que fosse “terrível”. A figura paterna é o ser “inibidor” na visão da criança, do filho, ou seja, é aquele que impõe sua “lei”.³ Essa lei, tem a função do rompimento do desejo mãe-filho, estabelecendo-se, definitivamente, a configuração familiar e um primeiro contato do filho com as relações culturais. A criança precisa passar por essa etapa para inserir-se socialmente. Talvez seja por isso que, embora seja dolorosa a imposição da lei, percebe-se no excerto acima, e também no que se segue, que há alegria no núcleo familiar.

(...)
 Estais juntos nesta mesa
 de madeira mais de lei
 que qualquer lei da república.
 Estais acima de nós,
 acima deste jantar
 para o qual vos convocamos

3 “Ninguém jamais pensou em colocar no primeiro plano do complexo de castração o fato de que o pai efetivamente promulga a lei da proibição do incesto. As pessoas às vezes até o dizem, mas o pai nunca o articula, por assim dizer, na condição de legislador ex cathedra. Ele faz obstáculo entre a mãe e o filho, ele é o portador da lei, mas em direito, uma vez que, no fato, ele intervém de outro modo.” (LACAN, 1998 *apud* ZENONI, 2007)

por muito — enfim — vos querermos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa
vazia.”

(DRUMMOND, 1998, p. 86)

Observa-se nesse fragmento do poema um elemento muito relevante, que nos faz entender bastante da relação do pai com o filho. Existe o momento do impedimento imposto pela lei, da castração, mas existem vínculos entre a criança e a figura paterna, o que, de certa forma, sustenta a aceitação da lei pelo filho. Pelos verso “(...) por muito — enfim — vos querermos(...)” percebe-se a expressão desse afeto não só para com o pai, mas também para com a mãe. A lei é amparada pelo amor e elemento central na constituição da família como um todo.

Nesse sentido, para a resolução do Édipo, é necessário o temor à castração segundo a concepção freudiana. Uma lei que não seja temida – que não tenha potência de interdição e de punição – é uma lei fajuta, impotente. No entanto, (...) uma lei que se imponha apenas pelo temor é uma lei perversa, espúria – lei do cão. Só o amor e a liberdade, subordinando e transfigurando o temor, permitem uma verdadeira, positiva e produtiva relação com a lei. A autêntica aceitação de interdito do incesto, de modo a torná-lo nódulo crucial capaz de estruturar uma identificação posterior com os ideais da cultura, só é possível na medida em que a criança seja amada e respeitada como pessoa na sua peculiaridade pelo pai e, antes dele, pela mãe. (PELLEGRINO, 1983, *online*)

Entende-se então que há realmente um processo de aceitação da castração e pouco a pouco uma aproximação entre o pai e o filho. Esse momento final poderia ser relacionado ao já citado “princípio da realidade” de Lacan, que é momento em que a criança passa a não ser mais regida pelos seus desejos e “construções imaginárias” ela vai, então, “simbolizá-las no mundo exterior segundo as leis que a regem e, acima de tudo, segundo as leis da linguagem e da cultura.” (PELLEGRINO, 1986, p. 320). A criança, sendo agora um ser que cede às leis sociais e culturais, começa adquirir seus valores dentro da família e o pai, aquele que castrou o filho, passa a ser agora o parâmetro a se seguir. Para Pellegrino,

[o] menino acaba, na hipótese mais favorável, por abrir mão do seu projeto incestuoso. Ele internaliza a proibição do incesto e se identifica com os valores paternos. Dessa forma, cumpre uma etapa fundamental que o prepara no sentido de se tornar sócio da sociedade humana. (PELLEGRINO, 1983, *online*)

Tornar-se um ser social é, então, uma tarefa dolorosa. É preciso ceder aos próprios desejos e aceitar as leis. É tarefa do pai impor primeiramente as regras. Essas posteriormente serão internalizadas e o filho passa a se assemelhar ao pai na conduta e reafirma a própria castração.

“(...)”
Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeito
que não farejei em ti
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades
Não importa: sou teu filho
como ser uma negativa
maneira de te afirmar
“(...)”

(DRUMMOND, 1998, p. 82)

CONCLUSÃO

A análise psicanalítica, mesclando as perspectivas Freudiana e Lacaniana, do poema “A mesa”, de Carlos Drummond de Andrade, permitiu-nos a revelação de uma gama de elementos da natureza do núcleo familiar. Encontram-se nas entrelinhas traços de como se desenvolveu a relação do eu-lírico com a mãe e o pai, com uma ênfase bastante clara no segundo. Percebe-se uma dor e ressentimento que o filho, já adulto, carrega em relação ao pai, o que, inconscientemente, pode estar relacionado ao processo de castração dos seus desejos, pelo pai, na fase infantil. Ao passo que, a mãe, segue sendo para ele um ser superior, o que também é um resquício inconsciente do desejo.

Há uma variação evidente entre sentimentos positivos e negativos, principalmente em relação à figura paterna e isso reforça a ideia da influência do inconsciente. O adulto é afetado pelas suas experiências infantis, que de certa forma retornam sem que ele as perceba. Por fim, considerando a perspectiva autobiográfica, é relevante pensar que durante o processo de escrita as próprias experiências inconscientes, e também conscientes do autor podem ter vindo à tona no poema.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C.D.de. **Antologia poética**. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- PELLEGRINO, H. Édipo e a paixão. In: PELLEGRINO, H. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- PELLEGRINO, H. **Pacto Edípico e Pacto Social**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1983. Disponível em: <<http://www.psicologiahailtonyagui.psc.br/materias/ponto-vista/287-pacto-edipico-e-pacto-social-helio-pellegrino>>. Acesso em: 16 ago. 2018.
- SOUZA, M. R. de. **A psicanálise e o complexo de Édipo**: (novas) observações a partir de Hamlet. *Psicologia USP*, 2006, 17 (2), 135-155. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicousp/v17n2/v17n2a07.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2019.
- ZENONI, A. **Versões do Pai na psicanálise lacaniana**: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. Tradução de Nina de Melo Franco. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 15-26, jun. 2007. Disponível em: <<http://200.229.32.55/index.php/psicologiaemrevista/article/view/258/267>> Acesso em: 12 abr. 2019.

“E AGORA JOSÉ”? ANGÚSTIA CRIADORA NA POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Junia Paula Saraiva Silva*

Resumo

Este ensaio pretende analisar a obra José, de Carlos Drummond de Andrade, identificando como o sentimento de angústia contribuiu para a escrita do poema, levando-se em consideração o período em que foi escrito. Conclui-se que a literatura serviu como espaço para que o poeta retratasse o sentimento geral de um período em seu poema.

Palavras-chave: Angústia. Escrita. Desilusão. Poesia.

“AND NOW JOSE” CREATOR ANGUISH IN THE POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Abstract

This article intends to analyze a work José, by Carlos Drummond de Andrade, identifying how the feeling of anguish contributed to the writing of the poem, taking into account the period in which it was written. We conclude that literature served as a space for the poet to portray the general feeling of a period in his poem..

Keywords: Anguish. Writing. Disappointment. Poetry.

Recebido em: 20/03/2019

Aceito em: 16/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa do Programa de Pós Graduação em Letras da PUC-MG como bolsista CNPQ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4019-1169>

INTRODUÇÃO

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é construída por meio de uma escrita inteligente e sensível, que faz uso da linguagem culta e formal, da mesma forma que usa de palavras coloquiais na composição de seu texto. Pensar em Drummond nos faz imaginar alguém inquieto com o mundo ao seu redor e que usa essa inquietação como material para sua obra.

Segundo o ensaísta TS Elliot (1991), em sua obra **A função social da poesia**, a poesia teria uma função social, a qual representaria um sentir e uma sensibilidade condizente com um coletivo. Para Elliot (1991), o espaço da poesia seria aquele que permite a comunicação de uma experiência nova ou a expressão de algo que experimentamos e para o qual a palavra nos escapa.

Em Drummond, a comunicação do sentir coletivo, em sua poesia, reflete a desilusão e amargura do homem do século XX, rodeado pelos resquícios da Segunda Guerra Mundial e posteriormente pela Guerra Fria. Drummond, que vivenciou esse período, soube ao certo descrever os sentimentos conflituosos desse tempo, traduzindo para nossa língua o irrepresentável.

Em sua inquietude, desilusão e solidão, o poeta mineiro transformou o que o angustiava em texto, em palavra escrita, de forma irônica e sutil. A subjetividade do homem em Drummond ganha espaço em muitos poemas, que transforma o conflito da existência em substrato estético. De acordo com Antonio Candido (1995, p. 112), existe na poesia de Drummond “uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda sua parte mais significativa depende das metamorfoses e das projeções da subjetividade”.

A angústia em Drummond é poetizada; dramatizar a vida era uma característica singular do poeta. O sentimento de angústia é comum ao homem, inerente a sua existência. Sigmund Freud percorreu um longo caminho em sua trajetória sobre a teoria da angústia. De acordo com o ponto de vista do psicanalista, a angústia ganha características de desamparo, condição que diz respeito à possibilidade sempre presente do homem de entrar em sofrimento. Segundo o autor: “[...] nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar.” (FREUD, 1929 /1990, p. 50)

De acordo com Freud (1927 /1990), diante da angústia que adquire características de desamparo, o homem tem necessidade de transformar o que o atemoriza em várias representações, como a arte e a literatura, as quais servem como uma espécie de compensação, pelas renúncias feitas devido ao laço social vigente, conforme trecho exposto:

Um tipo diferente de satisfação é concedido aos participantes de uma unidade cultural pela arte, embora, via de regra, ela permaneça inacessível às massas, que se acham empenhadas num trabalho exaustivo, além de não terem desfrutado de qualquer educação pessoal. Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer

em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem também para sua satisfação narcísica. (FREUD, 1927 /1990, p.10)

À vista disso, compreendemos que a escrita poética de Drummond torna-se um campo no qual é possível traduzir as tensões existentes entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo, no qual o sentimento sempre presente de angústia e desamparo são transformado em palavra poética. Diante desse contexto, esse breve ensaio busca analisar o poema “José”, sob a ótica da angústia como fomento criador da poesia em Carlos Drummond de Andrade.

JOSÉ, JOSÉ, E AGORA?

No celebre poema de Drummond, “José”, todas as estrofes são permeadas pela pergunta “e agora José?”, na qual o tom de pessimismo se faz presente do início ao fim da narrativa, como podemos perceber em sua leitura:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
E agora, Você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
Você que faz versos,
que ama, protesta.

E agora, José?
Está sem mulher,
Está sem discurso,
Está sem carinho,
Já não pode beber,
Já não pode fumar,
Cuspir já não pode,
A noite esfriou,
O bonde não veio,
O riso não veio,
Não veio a utopia
E tudo acabou
E tudo fugiu
E tudo mofou,
E agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
Seu instante de febre,
Sua gula e jejum,
Sua biblioteca,
Sua lavra de ouro,
Seu terno de vidro,
Sua incoerência,
Seu ódio – e agora?
Com a chave na mão
Quer abrir a porta,
Não existe porta,
Quer morrer no mar,
Mas o mar secou;
Quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
Se você gemesse,
Se você tocasse,
A valsa vienense,
Se você dormisse,
Se você cansasse,
Se você morresse...
Mas você não morre,
Você é duro, José!

Sozinho no escuro qual bicho do mato,
sem teogonia,
sem parede nua para se encostar,
sem cavalo preto que fuja do galope,
você marcha, José!
José, para onde?
(DRUMMOND, 2002, p. 23)

Segundo Antonio Candido (1995), Drummond, entre os anos de 1935 e 1959, questionava-se a respeito daquilo que ele mesmo dizia, e se perguntava se seria mais válido abordar questões relacionadas ao ser ou ao mundo em sua obra. De acordo com o estudioso, em Drummond:

[...] a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas esse distanciamento do objeto de criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar outra vez o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação. (CANDIDO, 1995, p.67)

De acordo com Candido, essas inquietudes do poeta organizam-se partir dos poemas “Sentimento de mundo” e “José”, no qual, nos títulos dos poemas, já haveria uma indicação da polaridade da obra madura de Drummond. Para Candido, na obra do poeta a partir desse período, existe de um lado a preocupação com problemas sociais, enquanto de outro lado, existe a preocupação com problemas individuais; as duas questões estariam ligadas ao problema decisivo da expressão que efetuará a síntese da poesia de Drummond. Ainda segundo o estudioso: “o bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provém umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egoísmo profundo, tem como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade.” (CANDIDO, 1995, p. 68).

Essas inquietudes de Drummond, tanto em questões sociais e individuais, é o que buscaremos identificar na obra “José”. Segundo a pesquisadora Rita de Cássia Barbosa (1988), em sua obra **Carlos Drummond de Andrade: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico**, o poema “José”, sintetiza algumas preocupações básicas da época vivida pelo poeta: o Brasil vivia o Estado Novo e sob o comando de Getúlio Vargas. Nesse período, ampliava-se a preocupação dos artistas em relação ao destino dos homens, assim como Drummond inquietava-se com a consciência do seu ser no mundo, da mesma forma que questionava o sentido da existência humana. Na perspectiva de Rita de Cássia Barbosa, Drummond, através de sua luta com as palavras, busca expressar sua conflitiva relação com o mundo, devido sua condição auto-negativa e solitária; para isso, de acordo com a pesquisadora, o poeta busca usar uma máscara: “José”. Nesse sentido, podemos considerar que “José” é a metonímia do próprio autor, da mesma forma que também representa o povo brasileiro.

Em relação ao poema “José”, analisando sua estrutura, podemos perceber que o ritmo do poema se acelera. O tom de angústia e urgência são perceptíveis e palpáveis, com a reafirmação das perguntas no final de algumas estrofes “José, e agora?” e “José, para onde?”. À vista disso, Drummond coloca em tópico as questões básicas que afligem e angustiam o homem: de onde viemos e para onde vamos?

Nesse sentido, conforme exposto anteriormente, a escolha do nome próprio “José” torna um simbolismo de representatividade coletiva, visto que se trata de um nome comum no contexto brasileiro. O poeta mostra que as perguntas e os questionamentos do poema refletem um sentimento geral e comum à existência humana. As interrogações feitas no poema, apontam para algo não dito e marcam um lugar de silêncio, próprio de alguém que não possui respostas, e tampouco consegue simbolizar suas próprias indagações e inquietudes. A representação dos acontecimentos diante de uma experiência de guerra, ou resquícios de guerra, como o período vivido por Drummond na escrita de “José”, assim como a experiência do autoritarismo, escapam ao campo simbólico e à linguagem, dessa forma, o poeta encontra-se diante da falta de palavras para sintetizar seus sentimentos, que são marcados pelo silêncio no poema.

A vista disso, o silêncio, que aponta para a falta, seja de palavras ou de respostas, representado no poema pela interrogação “E agora José?”, nos conduz ao pensamento da autora Aracy Ernest (2009), que afirma: “Já a falta, relacionada à ocultação de elementos no interdiscurso de uma dada formação discursiva [que] só poderão ser resgatados a partir do

apelo aos exteriores da linguística, prova um contingenciamento discursivo” (ERNEST, 2009, p. 4). Segundo a autora, algumas determinadas condições de produção tanto históricas como enunciativas ocorrem devido à relação do sujeito com o objeto no qual fala, com a língua que fala, assim como, com o interlocutor com que fala. Nesse sentido, a falta na poética de Drummond opera, não com uma recuperação de voz e de vazão na composição do poema; o poeta não transforma a falta existente em palavras, mas sim demonstra essa lacuna com o silêncio, ocasionado pela ocultação da palavra.

A vista disso, compreendemos, seguindo a trilha de Antonio Candido (1995), em sua obra “Inquietudes na poesia de Drummond”, que esse recurso estilístico na poesia do poeta mineiro, ocorre devido a sua ligação direta com o seu interlocutor, e na sua busca em representar um sentimento geral e comum a todos. De acordo com o estudioso, a poesia social de Drummond “não é devido apenas a convicção, pois decorre sobretudo das inquietudes que o assaltam. O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos.” (CANDIDO, 1995, p.79)

O “José”, de Drummond, representa a solidão do homem e sua falta de lugar no mundo, como é perceptível no início do poema, tudo se acaba, todos somem: “A festa acabou /a luz apagou /O povo sumiu” (DRUMMOND, 2002, p. 23). Ao longo do poema, a personagem vai perdendo tudo o que daria algum sentido à vida: está sem mulher, sem discurso, sem caminho, já não pode beber e nem fumar. Um esvaziamento próprio das desilusões ocasionadas principalmente após uma guerra, período no qual o poema foi escrito, conforme exposto; esse esvaziamento também é próprio de uma época massificada, na qual o homem torna-se cada vez mais objetificado. O poeta amplia tais questões no poema, transformando-os em estética, de acordo com Antonio Candido: “Na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta. Daí o relevo que assumem e a necessidade de identificá-los, através do sistema simbólico formados por eles.” (CANDIDO, 1995, p. 96).

Contudo, seguindo o pensamento de Antonio Candido, a preocupação de Drummond na composição de seus poemas, não era primordialmente relacionada à estética, conforme trecho: “Mas ao longo da obra de Drummond não observamos a certeza estética, nem mesmo a esperança disso, e sim a dúvida, a procura, o debate.” (CANDIDO, 1995, p. 87)

No poema, compreendemos que José é alguém de ação: “Quer abrir a porta” /Quis morrer no mar /José, você marcha!”, mas sua ação é impedida e interrompida: a porta que queria abrir já não existe, o mar que queria matar-se secou, não existe para onde marchar, nem mesmo a morte José pode escolher: “Mas você não morre, você é duro José!”. A personagem do poema não abandona, ele é abandonado, é o bonde que não veio, o riso que não chegou, as pessoas que sumiram, nem mesmo o dia quis aparecer (DRUMMOND, 2002, p. 23-24).

Não parece existir saída ou esperanças no poema de Drummond, é uma escrita distópica, pois a utopia não veio; existe um vazio de tudo, pois tudo mofou, tudo fugiu e tudo se acabou. Não pode nem mesmo refugiar-se na fé religiosa: “sem teogonia” (DRUMMOND, 2002, p. 23). Da mesma forma que não existe parede nua para que possa encostar.

Ao fim do poema, mesmo sem saber para onde ir, ou sem recursos algum, José marcha, continua seu caminho. Seria então um vislumbre de uma esperança futura, mesmo diante de tanto vazio, solidão e perdas? Drummond está questionando a existência humana da forma em que esse existir se consolidou a partir do século XX. Uma existência pautada frequentemente no vazio e na solidão.

Nesse sentido, de acordo com Carmem Da Poian (2001), o mundo contemporâneo, caracteriza-se pela insegurança, no qual o homem vive um mal estar, causado por vazios provocados por ausências de diversas ordens. A autora, qualifica a sociedade como traumática, por significar um mundo de promessas ilusórias, que acabam por fragilizar o eu. A personagem José, de Drummond, é a própria personificação da fragilidade do eu, ocasionada na modernidade.

O vazio foi amplamente discutido pela filosofia ocidental. Aristóteles define o vazio como um problema de *physis*, em seu sentido natural, que pertence ao mundo dos fenômenos e que pode ser objeto de conhecimento a partir da experiência. Para Aristóteles o vazio é real e sem resistência, posto isso, sendo real, ele não é o nada, uma vez que, dizer que o vazio é nada, seria equivalente a dizer que o vazio não existe, e que ele não é. O vazio não é nem nada e nem alguma coisa, colocando-se entre o ser e o nada. Diante do pensamento Aristotélico, podemos considerar que o vazio, sem definição, é a própria causa da inquietação que move o poema de Drummond.

Esse vazio inquietante, direciona o homem a vislumbrar a sua própria finitude, e retornar as antigas questões que atravessam a existência humana, e são causadoras de grande angústia, como apontado anteriormente: De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos? Esse conjunto de indagações sem resposta define o vazio de sentido da existência do homem.

Essas questões, como apontado, não escapavam a Drummond, e o poeta encontra respaldo e alívio na escrita. Segundo Antonio Candido, a superação da inquietude do poeta, resolve-se na sua compreensão da finitude da vida humana. Esse é o desfecho de José que, desolado em seu existir, está marchando para onde não sabemos. Podemos pensar que nem mesmo José sabe do seu destino. Contudo a personagem continua, e assim como oferece uma réstia de luz ao seu próprio escritor, também conforta o leitor de alguma forma, que diante do contexto pessimista no cenário social e pessoal, de vazio existencial, encontra nos versos que encerram o poema, alguns vestígios de esperança: José “marcha”, sobrevive, resiste, José segue seu caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Inocência Mata (2008), em entrevista cedida a **Revista Crioula**, a escrita literária aparece em momentos de insatisfação e inquietação. Seguindo pela trilha da pesquisadora, considerando o cenário nacional e internacional no qual o poema “José” foi escrito, percebemos

que Drummond transformou a angústia e a desesperança sentida por ele e pela nação em palavra escrita e harmonia estética. Para Antonio Candido, a inquietude é o material concreto na poesia do poeta.

O período no qual o poema foi escrito era de tensão, medo, repressão política e incertezas em relação ao futuro. Drummond viveu e escreveu em plena segunda guerra mundial e durante o regime ditatorial brasileiro, período marcado por desilusões. Essas questões são retratadas no poema “José” de uma forma provocativa. Entretanto, essas questões são vigentes e ainda cercam o homem no período pós moderno. As inquietações de José ainda são vivenciadas pelo ser humano, o que torna a temática do poema “José” atemporal, considerando ainda que tais inquietações são inseparáveis da condição humana.

À vista disso, compreendemos como o poeta usa de sua angústia, para composição de sua obra, especificamente neste ensaio, no poema “José”. A arte, em especial a literatura, é um espaço propício para que as tensões e frustrações humanas possam ser descarregadas. Escrever é um ato de libertação de alguma forma daquilo que prende o homem, que traz sofrimento e angústia. Um meio de expressão no qual não existe censura.

Considerando a angústia como principal motivador para a escrita do poema “José”, podemos dizer que Drummond se angustiava e se inquietava com o cenário político e social de sua época. Esses sentimentos não se restringem àquele período em específico vivido por Drummond, mas acompanha o homem desde sempre. O trabalho do poeta foi apontar o declínio do homem a partir desse ponto; por meio de sua poesia, retratou o sentimento comum a milhares de pessoas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BARBOSA, Rita de Cássia. **Carlos Drummond de Andrade**: Seleção de textos, notas, estudo biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DAVID, Débora Leite. **Inocência Mata**: A essência dos caminhos que entrecruzam. Revista Crioula, n5. Maio de 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54948>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- ELLIOT, T. S. **A função social da poesia**: de poesia e poetas. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ERNST, Aracy. A falta, o excesso e o estranhamento na constituição /interpretação do corpus discursivo. In: **Seminário de estudos em análise do discurso**. 4. 2009, Porto Alegre, RS, Anais. UFRGS, 2009. Disponível em <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/AracyErnstPereira.pdf>. Acesso em: 12 de Abr. de 2019.
- FREUD, Sigmund. (1927). O futuro de uma ilusão. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- FREUD, Sigmund. (1929). O Mal Estar na Civilização. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- POIAN, Carmen Da. **As formas do vazio**: desafios do sujeito contemporâneo. São Paulo, Via Lettera Editora e Livraria, 2001.

CAMÕES FICOU GAUCHE: AS MÁQUINAS E OS MUNDOS

Otávio Augusto de Oliveira Moraes*

Resumo

O artigo tem como proposta elaborar uma reflexão frente ao poema “Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, sob a ótica da inter-relação entre essa escrita e *Os Lusíadas* de Luís de Camões. O texto centra sua análise na figuração que o conceito “máquina do mundo” toma em cada uma das obras postas em questão. A hipótese se desenvolve sobre a premissa de que o poeta mineiro constitui uma poética que, reflexivamente, dialoga com a épica lusa a partir do deslocamento desse tema para o plano da lírica moderna. O movimento põe em deslocamento certo otimismo renascentista dando à máquina a representação de uma impossibilidade harmônica entre indivíduo e a materialidade que o rodeia.

Palavras-chave: Épica. Lírica. Modernidade. Poesia.

CAMÕES TURNED GAUCHE: THE MACHINES AND THE WORLD

Abstract

The article's proposal is to elaborate a reflection of the poem *A Máquina do Mundo* by Carlos Drummond de Andrade from the point of view of the interrelation between this writing and *The Lusíadas* by Luís de Camões. The text focuses its analysis on the figuration that the concept machine of the world takes in each of the works put in question. The hypothesis develops in the premise that the poet from Minas Gerais constitutes a poetic that, in a reflexive way, dialogues with the Portuguese epic from the displacement of this theme to the plane of modern lyricism. The movement puts in a certain Renaissance optimism giving the machine the representation of a harmonic impossibility between individual and the materiality that surrounds them.

Mots-clés : Epic. Lyric. Modernity. Poetry

Recebido em: 04/03/2019

Aceito em: 03/04/2019

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorando em Literaturas Clássicas e Medievais pela UFMG e Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-MG, onde foi bolsista CNPQ.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5452-717X>

PRIMEIROS APONTAMENTOS

As questões do homem e da máquina podem ser colocadas como arcabouço da própria conceitualização da modernidade. Marx e Engels (2005, p. 43) apresentam o processo contínuo de acúmulo de riqueza, fundamentalmente originado a partir do processo das grandes navegações e descobrimentos, como direcionamento à constituição do mundo burguês. O arranjo político e econômico que deu origem ao universo moderno tem a estruturação maquinica como elemento de centralidade, uma vez que “a burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais” (MARX; ENGELS, 2005, p. 43).

Temos nas obras em estudo, o poema “Máquina do Mundo” de Drummond, e *Os Lusíadas* de Luís de Camões, dois polos de desenvolvimento da progressividade moderna, a escrita camoniana como plano de representação de um processo emergente de acumulação e, por consequência, a constituição das primeiras fissuras no medievo até então reinante. No que tange à lírica drummondiana, a produção capitalista encontra-se em estágio avançado e as constantes rearticulações do plano material de produtividade tecem um universo social de fragmentação no qual “tudo que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e a sua relação com os outros homens” (MARX; ENGELS, 2005, p. 43).

A primeira máquina, que está centrada na narração do episódio da “Ilha dos amores”, apresenta uma constituição estética na relação forma-conteúdo na qual a maquinidade mostra-se como representação de um destino áureo para a humanidade europeia, principalmente na perspectiva de quem cantava “(...) o peito ilustre Lusitano” (CAMÕES, 2015, p. 18).

Já sob os auspícios do até então mais maquinico dos séculos, tempo que congregou Auschwitz, a batalha de Verdun e as bombas de Hiroshima e Nagasaki, em quase sincronicidade, emerge o texto drummondiano. Poética que organiza textualmente a ausência de solidez na experimentação moderna da vida humana, vivência contextual que no plano teórico recebe por parte de Lukács (2000) os delineamentos de uma representação não elogiosa de uma “virilidade madura” (LUKÁCS, 2000, p. 71). A mesma modernidade parece se assentar bem no primeiro verso do poema “De mãos dadas” já que o poeta inicia o texto com uma negativa frente ao estado das coisas: “Não serei o poeta de um mundo caduco” (ANDRADE 1985, p. 138).

Os atravessamentos entre a épica lusa e a lírica de “Máquina do Mundo” findam representando um deslocamento entre as caravelas de um e os trens férreos do outro. Na intenção de discorrer sobre essas máquinas, buscaremos costurar os textos-contextos de ambas as obras, desvelando os fios sob os quais se conectam estes pontos da formulação poética do “estar” no mundo.

DRUMMOND E CAMÕES

O crítico literário Silviano Santiago (2017), em artigo dedicado a relação entre a “Máquina do Mundo”, de Drummond, e *Os Lusíadas*, de Camões, descreve a conexão entre o primeiro poema e o último nos seguintes termos:

Como um fruto coerentemente se amadurece, como a crosta da terra coerentemente se esfriou, no processo por que passa, Drummond procura e se irmana aos clássicos, para extrair deles o sabor. E, na busca, a solução para o seu obscuro enigma: Camões acenou-lhe com “a máquina do mundo”, belíssima alegoria que se encontra no canto X d’*Os Lusíadas*, e forneceu-lhe assim o claro enigma. (SANTIAGO, 2017, p. 18).

A análise elaborada por Santiago afina-se com nossa proposta ao pensar a “Máquina do Mundo” sob o plano de um movimento da poética drummondiana frente à estética de Camões. Ela, buscando diferenciar-se no que tange as significações que a lírica constitui na retomada do tema maquínico, proclama que “ser clássico não é uma atitude artística, mas uma atitude existencial” (SANTIAGO, 2017, p. 18). No enfoque dado por Santiago, a busca pelo clássico renascentista configurar-se-ia como a tentativa de modalizar a utopia racionalista de Camões para um plano que a atravessasse os conhecimentos geográficos, históricos e astrológicos em direção a uma verdade humana meta-racional.

O movimento que vislumbramos também perpassa por uma leitura que percebe a incorporação do clássico como atitude existencial na máquina drummondiana. A questão é que sob uma ótica dialética a relação entre os textos em estudo aparenta direcionar-se em uma estética mais beligerante, elemento que, talvez, perpassasse por toda relação entre a literatura do presente com a tradição pretérita.

Em Camões tem-se uma estrutura poética que lapida em sua forma a potente representação da dissolução do medievo em direcionamento ao moderno. O autor experimentou uma época de rearticulação da relação entre sujeito e trabalho o que finda, portanto, constituindo um processo de reinvenção do próprio homem.

Podemos vislumbrar no poeta português uma escrita mergulhada em uma temporalidade de crise e, talvez, por essa mesma razão, a constituição de uma obra tão dificilmente categorizável no plano do já tradicionalmente estabelecido. Críticos literários como Moisés (1968) e Cidade (1950), cada um em uma margem do atlântico lusófono, apesar das diferenças em suas análises da poética camoniana, têm como elemento comum de reflexão a ideia de que a obra *Os Lusíadas* funda uma nova categoria épica: a epepeia renascentista.

As possibilidades de compreensão das transgressões criativas tecidas por Camões são melhor desveladas sob a ótica de uma mescla entre “(...) texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1985, p. 13). Sob esse enfoque metodológico, podemos perceber que a épica lusíada transmuda em objeto artístico uma miscelânea de elementos temporais que findariam em uma estética revolucionária, concatenada com a radicalização da apropriação do homem sobre o mundo que o rodeia.

Já na escrita drummondiana, apresenta-se uma modernidade já consolidada, na qual os sujeitos estão sob o jugo maduro do capital, de forma que a concretude das relações de trabalho toma a forma de uma alienação. Esse conceito pode ser entendido como o processo em que “a criação (o produtor), na medida em que não pertence ao criador (ao operário), se apresenta diante dele como um ser estranho, uma coisa hostil, e não como o resultado normal de sua atividade e do seu poder de modificar livremente a natureza” (KONDER, 1983, p. 45). Drummond (1985) encena, no início da poética em estudo, uma relação de temor do eu lírico frente à máquina, um estranhamento frente às próprias possibilidades de apropriação do mundo. É como se as ferramentas tomassem o homem como instrumento.

A máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

(ANDRADE 1985, p. 300)

A MÁQUINA DOS AMORES

O crítico literário e poeta David Mourão-Ferreira (1980) vislumbra o episódio da “Ilha dos Amores” como plano de centralidade da épica lusíada. O posicionamento em questão é interessante dado o fato que rearticula o próprio processo de categorização da obra camoniana, afinal, a sobreposição lírica à temática épica implica uma releitura da narrativa de Camões. O episódio conta com duzentos e vinte e uma estrofes, número que, comparado com a integralidade da obra, alcança a porcentagem de vinte por cento do texto, ou seja, o mais abrangente dos cantos.

O fragmento em estudo versa sobre uma recompensa elaborada por Vênus, fiel protetora dos lusos, em razão do êxito dos navegadores frente à empreitada de descobrimento do caminho marítimo da Índia. A deusa, em conluio com seu filho, Cupido, cria uma ilha voltada para o desfrute dos marinheiros lusitanos. Cabe ao Cupido utilizar suas flechas certeiras para por as nereidas, ninfas filhas do mar, plenas de amores pelos navegantes. Segue fragmento que descreve alguns pormenores “geográficos” da ilha em questão.

Mil árvores estão ao céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos;
A laranjeira tem no fruto lindo
A cor que tinha Dafne nos cabelos.
Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira cos pesos amarelos;
Os formosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando.

(CAMÕES, 2015, p. 18)

O cenário dos amores constitui-se a partir de um entrelaçamento de elementos materiais e projeções afetivas. Essa miscelânea sintetiza-se em uma erotização da totalidade tornando os elementos humanos, míticos e naturais parte de um todo harmônico. A projeção é apresentada a partir de algumas metaforizações sutis em algumas partes e mais explícitas em outras, mostrando ao leitor uma sobreposição de formas que em um jogo de luz e sombra espelham objetos fálicos, seios e texturas que remetem ao ato sexual.

O teórico Georges Bataille (1987, p. 18), em sua obra **O erotismo**, apresenta esse conceito sob uma perspectiva multifocal abrangendo, na experiência sexual, questões concernentes ao plano cultural, religioso e político. Interessa-nos na interpretação de Bataille a fundamentação que o autor vincula à questão erótica, que se configura como “(...) uma recusa da vontade de nos fecharmos em nós mesmos” (BATAILLE, 1987, p. 18).

A encenação que constitui o episódio da “Ilha dos Amores” tem como centralidade a apresentação do plano histórico-geográfico conquistado pelos lusos. A orbe terrestre é descrita minuciosamente apresentando cada continente conhecido e os espaços pelos quais a bandeira lusitana tremulava. O espírito renascentista encena-se na superioridade das empreitadas dos homens desse tempo no que tange a um domínio até então inédito sob a natureza.

Parece-nos que o caráter erótico que esse momento chave da épica renascentista ganha encaminha-nos para uma representação da relação sujeito e mundo no que se refere a um vínculo dissociado de alienação. Ao invés de se sentir curvado em relação ao fruto de seu trabalho, tal qual como assenta-se a condição alienada do trabalhador moderno, a empreitada renascentista invoca o trabalho como liame entre sujeito e mundo. O arquétipo de herói da épica em questão, Vasco da Gama, aparece neste episódio enamorado por Tétis, a mais proeminente das nereidas. A formosa ninfa leva o navegante para o “cume dum monte alto e divino” (CAMÕES, 2015, p. 275) e então apresenta para o capitão o destino do povo português.

(...) depois de ter lhe dito quem era,
Cum alto exórdio, de alta graça ornado,
Dando-lhe a entender que ali viera
Por alta influência do imóvel Fado,
Para lhe descobrir da unida Esfera
Da terra imensa e mar não navegando
Os segredos, por alta profecia,
O que está na sua nação só merecia.
(CAMÕES, 2015, p. 274)

Se pensarmos a relação maquínica presente na épica camoniana sob a perspectiva de uma mediação erótica da relação sujeito e mundo, é possível vislumbrar certos traços da constituição épica clássica repetindo-se nessa modalização renascentista. Tal qual na proposição lukachiana de vislumbre da escrita homérica, que se mostrava fundamentalmente calcada no reconhecimento do clássico em questão como representação de “(...) um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua

homogeneidade” (LUKÁCS, 2000, p. 29). Tem-se igualmente encenado um aplanamento assentado na racionalidade renascentista.

A máquina, em sua representação da emergência da razão como meio de potencialização do domínio do homem sobre a natureza, profetiza uma inversão da relação lírica originária: a oposição entre interior e exterior é ultrapassada pela subjugação do mundo natural pelo homem. A nova homogeneidade épica toma a pantagruélica forma de uma modernidade desejosa de transmutar o mundo em mercadoria.

A MÁQUINA NOS PÕE GAUCHE

O gauchismo drummondiano, consagrado no primeiro poema do primeiro livro de poesia do itabirano, o maravilhoso “Poema de Sete Faces”, inicia-se da exposição de uma relação ontologicamente desconcertante do eu lírico no que tange à sua relação com o mundo. Um plano metafísico de idealidade já em ruína é apresentado sob as formas de um anjo torto que sela o destino do poeta, direcionando-o também à não linearidade em um mundo igualmente incapaz de ser reto.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
(ANDRADE 2013, p. 3)

A desestruturação inerente à volatilidade moderna tece sob a escrita de Carlos Drummond de Andrade efeito que é categorizado por Antonio Candido (1995) como uma escrita marcada pela inquietude. A rememoração do passado, a escrita do presente e a especulação em relação ao futuro são atravessadas por instabilidade. Se a literatura é consagrar esteticamente a linguagem à formulação de coisa organizada (CANDIDO, 2009, p. 174), Drummond tira sua poesia do caos construindo seus versos a partir da inversão de uma materialidade na qual nada mais é sólido.

A “Máquina do Mundo” é a criação poética em sua representação da condição de se ser máquina no mundo. A junção de texto e contexto produz o objeto literário de maneira que a forma traz, para seu interior, remodelações do verbo criar nas quais o plasma ideológico, sob o qual as possibilidades criativas são experimentadas.

A escrita de Camões dá forma a uma relação entre homem e mundo na qual a criação não está mergulhada nas cisões concernentes aos processos de produção moderna, pois pensar e laborar constituem atividade simétrica. Já a modernidade madura apresenta-se como o inverso da temporalidade na qual a burguesia constituía-se como classe revolucionária. Se antes a desarticulação do medievo entreabria a possibilidade de se embaralhar os estamentos sob os quais a criação via-se limitada, agora a alienação radicaliza-se sob a mediação universal da mercadoria.

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados. A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias. (MARX; ENGELS, 2005, p. 42)

O trecho acima apresenta a condicionalidade sob a qual a criação é sujeita quando posta sob o jugo do sistema capitalista. Na poética em estudo, percebe-se o eu lírico em uma caminhada ambígua frente à máquina, tem-se uma miscelânea de fascínio e exaustão concernente à relação triangular: sujeito, conhecimento e mundo. O seguinte fragmento apresenta a conflituosidade em questão.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

(ANDRADE 1985, p. 300)

Inverter, não existe melhor expressão para descrever o que Drummond faz com o mundo ao transmutá-lo em poesia. As palavras põem-se em movimento e por consequência o deslocamento delas frente ao uso convencional, em conjunção a certa manutenção da estrutura gramatical padrão, faz do poetar drummondiano uma arquitetura dos avessos – não se funda novos mundos, mas sim desnuda-se a realidade. A asséptica máquina é posta em paralelo a degradação do corpo e da mente, já a paisagem desértica é o desvelamento de uma aridez afim com a miserabilidade de um corpo desfeito dos seus contornos.

Antonio Candido (1995) vislumbra em Drummond uma estética que tem como uma de suas grandes questões o descabimento do mundo e a possibilidade de superação desta realidade torta a partir de um movimento do singular em direção ao plural. Nas palavras do crítico, “o sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos” (CANDIDO, 1995, p.79). Sob esse aspecto, a concepção de Santiago (encontra-se com a de Candido, em outras palavras, a busca pelo outro materializa-se em encontros no trato com a tradição literária.

Divergimos de Santiago no sentido de não acreditarmos que “Máquina do Mundo” possa ser compreendida sob uma ótica metafísica, na qual o ideário clássico mantém-se flutuando sob uma aura de harmonia e perfeição. Parece-nos que o diálogo poético proposto por Drummond formula-se por intermédio de um plano concreto de reflexão sobre as possibilidades de tratar a língua como plano de invenção artística. O meio empreendido pelo poeta para tecer suas

reflexões a partir da própria plataforma poética é desvendar as conjunções de texto-contexto sob as quais foi possível vislumbrar revolucionariamente a criação como uma erótica, ou melhor, fazer da ausência de uma ilha amorosa e do desmoronamento dos mitos o combustível para uma nova poesia.

Um dos momentos de maior encontro com a épica camoniana está nos versos presentes na metade do poema de Drummond. O poeta mineiro encena um diálogo que se assemelha com o contato da ninfa com Vasco da Gama sob o monte da Ilha dos Amores, encontro em que é encenada uma profecia concernente ao destino dos lusos. No caso não há previsão alguma, o que se passa é um diálogo no qual a relação temerosa frente ao desconhecido põe o eu lírico da poética em questão como o inverso do capitão Gama, vejamos:

(...) O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraíndo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.
(ANDRADE 1985, p. 300)

A razão que, no poema, se apresenta exausta de tanto “mentar” recebe um caráter dúplice: primeiramente é fracassada em cessar com a cisão materializada pela relação sujeito e mundo, nas palavras do poeta, o que foi buscado “nunca se mostrou”. Em sua segunda faceta, a razão, em sua potencialidade de desvelar o mundo ao ponto de uma “total explicação da vida”, torna-se base para um assujeitamento do humano à ideia, ou seja, uma antipoética (ANDRADE 1985, p. 300).

A ideia de uma antipoética como elemento de mediação entre a máquina drummondiana e a camoniana parece-nos uma possibilidade interessante. A criação: elemento que constitui o homem como homem, tornando-o sujeito da história, tem na produção estética um objeto que congrega um caráter translúcido e nebuloso ao mesmo tempo de maneira a falar sobre sua época e quando bem arquitetada a transcender, mantendo uma juventude inabalável. Pensamos que o elemento rejuvenescedor da obra literária é o quão eficientemente ela encena seu caráter metapoético, ou seja, o quanto ela transmite na própria poesia um plano de experimentação das possibilidades de criação poética.

A temporalidade antierótica em que Carlos Drummond de Andrade viveu é diversa do contexto camoniano no sentido de marginalizar as possibilidades de transgressão da interioridade - vive-se uma radical atomização da vivência humana. Parece-nos que a resposta do itabirano frente a brutal solidão decorrente da mercantilização de tudo é tecer uma poética que descreva esse fato. O poeta tece com palavras o concreto, tornando sua criação uma organização estética sob a qual a alienação é desnudada nos seguintes termos: a máquina doma o mundo e transmuta o homem em instrumento o progresso e a barbárie tornam-se facetas que compõem a mesma moeda. Do absurdo do real, Drummond retira a imperatividade de superação do mundo posto.

(...) vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas.
(ANDRADE 1985, p. 300)

CONCLUSÃO

As máquinas e os mundos não abordam temáticas de outrora, dado o fato de que a criação mantém-se elemento universal de constituição do humano. Criar está sempre vinculado ao contexto das mãos que laboram o mundo e os consequentes movimentos pelos quais a técnica engrandece as possibilidades de potencialização dos frutos do trabalho. Ainda assim, independentemente da diversidade tecnológica e cultural, a imperatividade da invenção continua estável no bailar dos séculos.

Nessa conversa de distintas épocas tão bem transpostas pela poética drummondiana, parece-nos que a busca por um espírito clássico, como apregoado por Silviano Santiago, pode ser repensada sob a ótica de uma tradição dos insatisfeitos, ou melhor, dos inquietos. O singular rumando ao plural em busca da atualidade atemporal que o trato poético carrega em seu seio.

Em nosso tempo, já passadas algumas décadas desde o encantamento de Drummond, continua imprescindível fazer da máquina poesia: desestruturar suas engenhocas, desparafusá-la, pô-la a serviço de uma lírica, na qual não seja substituída a oposição homem e mundo pela relação de submissão entre homem e mercadoria. É mais do que tempo de erigirmos uma nova Ilha dos Amores e que com ela outro valor mais alto se levante.

REFERÊNCIAS:

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- CIDADE, Hernani. **Luís de Camões II: O Épico**. Lisboa: Revista da Faculdade de Letras, 1950.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169 -191.
- CAMPOS, Haroldo. Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal: Entrevista de Haroldo de Campos a E.M de Melo e Castro. In: **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 51-75.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CAMÔES, Luiz Vaz. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L & PM, 2015.
- KONDER, Leandro. **Marx: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- LUKÁCS, Gyorgi. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MOURÃO-FERREIRA, David. **A ilha dos Amores e o lirismo erótico de Camões**. Lisboa: Ática, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. **Camões e Drummond: a máquina do mundo**. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2016/04/silviano-santiago-camoccc83es-e-drummond1.pdf>> Acesso: 15 dez 2017.

MORADAS DA SUBJETIVIDADE: CORPO, CASA E CIDADE NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Thaís Rocha Tavares*

Resumo

No presente artigo, visamos a analisar os poemas de Drummond em que o eu-lírico se defronta consigo e com o outro. No contexto de alteridade, a cidade similarmente atua como um referencial de construção do indivíduo (sendo, também, constituída em um vínculo de espelhamento mútuo), imerso no processo de modernização e no emaranhado das relações sociais. Serão abordados os poemas: “Reportagem matinal” (Versiprosa), “As contradições do corpo” (Corpo), “A um hotel em demolição” (A vida passada a limpo), “Confidência do itabirano” (Sentimento do mundo), “Explicação” (Alguma poesia), “Ar” (A vida passada a limpo), “Prece de um mineiro no Rio” (A vida passada a limpo), “Coração numeroso” (Alguma poesia) e “Caeté” (Alguma poesia). Dessa forma, buscamos investigar, na poesia de Drummond, esse eu-lírico transitório que se refaz e ressignifica, caracterizado pelo constante estado de “estar” do “ser” no mundo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Carlos Drummond. Subjetividade. Cidade.

SUBJECTIVITY'S DWELLINGS: BODY, HOUSE AND CITY IN THE POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Abstract

In this article, we aim to analyze some poems by Drummond wherein the poetic persona faces himself and the other. In this context of alterity, the city also becomes a reference of the individual construction (at the same time that it is built by him), immersed in the modernization process and in the entanglement of social relationships. These poems will be studied: “Reportagem matinal” (Versiprosa), “As contradições do corpo” (Corpo), “A um hotel em demolição” (A vida passada a limpo), “Confidência do itabirano” (Sentimento do mundo), “Explicação” (Alguma poesia), “Ar” (A vida passada a limpo), “Prece de um mineiro no Rio” (A vida passada a limpo), “Coração numeroso” (Alguma poesia) e “Caeté” (Alguma poesia). Thus, we seek to investigate this poetic persona, who moves, is transitory, rebuilds and (re) signifies himself by the inherent and constant state of “being” in the world.

Keywords: Brazilian Literature. Carlos Drummond. Subjectivity. City

Recebido em: 10/03/2019

Aceito em: 07/04/2019

* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), onde foi bolsista pela CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6010-3293>

“Todo ser humano é um estranho
ímpar.”

(ANDRADE, 2002, p. 1207).

A obra de Carlos Drummond de Andrade é permeada por constantes respostas íntimas à sua tumultuada relação com o mundo. Dentre outros temas, a família, o amor, o social com enfoques político-econômicos, a modernidade e o cotidiano nas cidades são questões do poeta como ser e seu respectivo estar no mundo.

O processo de constituição do sujeito realiza-se por meio da noção de alteridade, que é perpassada pelas estruturas do consciente e inconsciente. O discernimento do sujeito com a “imagem do outro” ocorre no estágio do espelho, segundo a teoria de Jacques Lacan (apud QUINET, 2012, p. 10). É o que permite constituir o eu a partir do outro. De acordo com Antônio Quinet (2012, p. 22), o “eu” toma o outro como “referência na construção da subjetividade. A identidade – que é imaginária – do eu vem do outro; mas o sujeito é sem identidade”. Trata-se de um sujeito fugidio, inapreensível, que emerge do inconsciente. Em “Reportagem matinal”, o poeta se apresenta como exterior ao eu-lírico como uma espécie de duplo.

Subo a Santa Teresa
para ouvir o sino
que na praia não se faz escutar.
(O rumor das ondas o abafa
ou só se escuta no seio do mar?)

Vai comigo o Poeta
relatando a paisagem
de muros intatos.

[...]

(ANDRADE, 2002, p. 582).

Existe um claro reconhecimento, uma familiaridade do eu-lírico, que distingue esse Poeta dos demais. Ao mesmo tempo, ao situar o poeta como uma figura externa, subentende-se que ele é algo que escapa ao eu-lírico. O poeta é o Outro, aquele que emerge do inconsciente, que o eu-lírico reconhece como exterior a ele, mas que integra a sua constituição de ser. Esse Poeta conhecido encontra-se no desconhecido do sujeito-lírico. Assim, a relação estabelecida com o Poeta representa algo que é íntimo, porém inapreensível pelo eu-lírico.

Em “As contradições do corpo”, é expresso de forma mais contundente o estranhamento, o desconhecimento de si mesmo:

Meu corpo não é meu corpo
é ilusão de outro ser
[...]
Meu corpo ordena que eu saia
em busca do que não quero
e me nega, ao se afirmar

como senhor do meu Eu
 convertido em cão servil.
 (ANDRADE, 2002, p. 1231-1232).

O eu-lírico, à margem de si, reflete conscientemente sobre os múltiplos que o habitam e que a racionalidade é apenas uma parte da totalidade que o constitui como ser. O poema expressa a tensão, o embate dessa racionalidade com as pulsões que emergem do inconsciente, deslocando a razão do centro determinante do comportamento humano, ao questionar o *status* autônomo e lógico, como constituição predominante no corpo. Além do aspecto racional, o corpo, em sua integralidade, hospeda diversos elementos que compõem a psique humana. Ele é movido por ações conscientes e impulsos inconscientes. Reconhecer, a partir de Freud, que o “eu não é o senhor em sua própria casa” (FREUD apud QUINET, 2012, p. 8), ou seja, somente uma parte integrante da atividade psíquica do homem, significa admitir o inconsciente como um traço influenciador nas ações, desejos e pensamentos. Ainda nesse sentido, segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009, p. 174), o “inconsciente é uma forma, e não um lugar ou uma coisa [...] é uma lei de articulação, e não a coisa ou o lugar onde essa articulação se dá”. Ele não se antepõe necessariamente ao consciente, mas caracteriza-se por ser “um sistema psíquico distinto dos demais e dotado de atividade própria.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 170).

A forma como o poeta se relaciona com a própria figura perpassa a relação com o ambiente, com a morada e com a sensação de despertencimento de si mesmo. A relação da casa como morada do corpo e do corpo como morada psíquica se expressa no poema “A um hotel em demolição”:

Estou comprometido para sempre
 eu que moro e desmoro há anos
 o Grande Hotel do Mundo sem gerência

em que nada existe indo de concreto
 - avenida, avenida – tenazmente
 de mim mesmo sou hóspede secreto.
 (ANDRADE, 1978, p. 222).

Os excertos dos poemas “A um hotel em demolição” e “As contradições do corpo”, aqui citados, parecem dizer mais do aspecto psíquico do corpo, o desenraizamento de si mesmo, da consciência que admite a parte desconhecida, os fragmentos que lhe fogem. Para Fábio Gonçalves e Lúcia Leitão (2015, p. 17), no âmbito físico e psíquico, o corpo atua enquanto elemento mediador, produtor de paisagens e corporeidade. Nesse sentido, Tania Rivera (2013, p. 322) reflete que o corpo não deve ser considerado como entidade hermética, mas como elemento relacional, imerso em uma torrente de múltiplos processos no tempo e no espaço. Ao viver em sociedade, o indivíduo está “imerso nas estruturas psíquicas sociais, econômicas” e culturais (WILLEMART, 1999, p. 161). Nesse contexto, a cidade pode ser entendida como um sistema orgânico, em que a paisagem atua como “elemento de objetivação e subjetivação de uma sociedade ou de grupos sociais, porque” é “construída pelo conjunto de esforços individuais e coletivos que se espelham mutuamente” (GONÇALVES; LEITÃO, 2015, p. 19).

O cidadão estabelece vínculos afetivos e sensoriais com a cidade e com os outros, inscrevendo as experiências na memória, nas camadas da psique. Em “Confidência do itabirano”, Itabira se apresenta como elemento determinante na formação da personalidade do poeta, delineando um jeito de ser.

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.
De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

(ANDRADE, 1978, p. 36-37).

Num tom intimista, confessional, o eu-lírico confia esse relato, expondo sua relação com Itabira, elencando os aspectos materiais, imateriais e sensíveis. O passado, em sua cidade natal, é representado iconograficamente pela fotografia na parede, compondo o ambiente que integra a nova etapa pessoal e profissional como funcionário público. A foto recorta espaço-temporalmente uma vivência efêmera do sujeito no mundo. Ela demarca, no poema, o distanciamento, uma espécie de ruptura de uma relação física, espacial, mas preserva uma profunda ligação sentimental e de memória. Toda uma vivência em Itabira se reduz a uma foto, um detalhe na parede, um fragmento do passado. Para o poeta, é doloroso constatar, pela memória, tudo aquilo que inexoravelmente a vida deixa para trás. A cidade itabirana, como era antigamente, só existe no imaginário e lembrar esse passado é uma forma de revisitar quem o eu-lírico foi naquele tempo.

Assim como no poema “Confidência do itabirano” e em “Explicação”, os fragmentos de vivência integrados à memória do eu-lírico emergem, ao lidar com um novo cenário:

E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
no elevador penso na roça,

na roça penso no elevador.
Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
(ANDRADE, 2002, p. 37).

O poeta apresenta a “casa de nove andares” significando uma construção predial, mobilizando um conhecimento apreendido anteriormente na experiência interiorana na “casa colonial”, como elemento de formação e de familiaridade. Ele transforma a bagagem de vida poeticamente, fazendo uma comparação, num movimento de aproximação e contraste entre os dois cenários estabelecidos: o urbano e o provinciano. A associação de ideias acaba por mostrar que ambos os contextos, trazidos à tona, são significativos para o eu-lírico. Capturada pelo olhar, a casa de nove andares desperta a memória latente, convergindo para uma resposta íntima que se liga à noção de falta por dois contextos e um desejo inconciliável. A tensão espacial é delineada pela oposição de “casa de nove andares comerciais” e “casa colonial da fazenda”, contextos díspares de metrópole e interior, que envolvem duas paisagens e ritmos de vida diferentes. Embora seja criado o contraste com a vida no campo e na urbe, ao manter a palavra “casa”, referindo-se a ambas (à “casa colonial” e à “casa de nove andares”), mostra um indivíduo na busca por familiaridade, dividido entre duas formas contrastantes de se empregar o tempo de vida. O lugar representa esse constante desencontro do sujeito com a plenitude, pois a falta lhe é intrínseca, fundante. A satisfação do desejo está onde ele não está no momento. Portanto, o poema trata da impossibilidade de conciliação da vida na urbe e na província, perpetuando o desejo e a incompletude.

O sentimento da vivência em Itabira reverbera em Drummond, fazendo-o remeter-se constantemente ao passado em suas obras. Por meio de uma poesia reflexiva, ele expõe claramente presente-passado no poema “Ar”.

A narina presente
colhe o aroma passado.
Continuamente vibra
o tempo, embalsamado.
(ANDRADE, 2002, p. 421).

Em “Prece de um mineiro no Rio”, ressurge o conflito do entre-lugar que reflete no físico e no emocional, quando o poeta de Minas Gerais vai para o Rio de Janeiro. Um indivíduo, entre Minas e Rio, montanha e mar, buscando um elemento de familiarização, para se apropriar do novo contexto. O poeta, que se identifica como mineiro e que se situa no Rio. Torna-se nítido, portanto, a questão de deslocamento geográfico, de identidade e de ritmo de vida experienciada pelo poeta.

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
Conserva em mim ao menos a metade
do que fui na nascença e a vida esgarça:

não quero ser um móvel num imóvel,
quero firme e discreto o meu amor,
meu gesto seja sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária.
Essa mesma, não muito. Balançando
entre o real e o irreal, quero viver
como é de tua essência e nos segredas,
capaz de dedicar-me em corpo e alma,
sem apego servil ainda o mais brande.
(ANDRADE, 1978, p. 46).

O poeta se apropria esteticamente da estrutura de uma oração, transformando-a, no poema, em versos breves. Ele principia, evocando o “espírito de Minas”, que representa o seu referencial, a sensação de pertencimento e a vivência imaterial, sensível, que marcam o jeito de ser. O deslocamento é evidenciado por esse alguém que se identifica como mineiro (se sente representado pelo vínculo com Minas) e se localiza no Rio de Janeiro. O poeta menciona a “Pátria imaginária”, remetendo a seu passado familiar em Itabira, retratado também no poema “No país dos Andrades”. O minério, a montanha, o fixo e imutável contrastam com o Rio, o mar e a fluidez. O indivíduo, conscientemente, pensa sobre a sua identidade, de não querer perder os vínculos. O desejo de não ser um móvel num imóvel é não querer se despersonalizar, não se automatizar, não se esvaziar daquilo que o identifica, não perder a mineiridade. Para Davi Arrigucci (2010, p. 18), a poesia de Drummond “trata do fato envolvido pela reflexão; há sempre mediação do pensamento, e o fato surge interiorizado: é a repercussão do mundo na interioridade do Eu”. Adiante em “Prece de um mineiro no Rio”, criam-se duas imagens a partir de “Serrania”, que pode significar uma concentração de serras e montanhas bem como representar a ideia de ondas salientes no mar (HOUAISS, 2001, p. 2557).

Por vezes, emudeces. Não te sinto
a soprar da azulada serrania
onde galopam sombras e memórias
de gente que, de humilde, era orgulhosa
e fazia da crosta mineral
um solo humano em seu despojamento.
(ANDRADE, 1978, p. 46).

As montanhas se amalgamam, desaguando uma na outra no azul do horizonte. O orgulho e a humildade remetem-se a Itabira e dialogam com os versos “este orgulho esta cabeça baixa” expressos no poema “Confidência do itabirano”, evidenciando a forte influência que essa cidade exerceu na formação pessoal e na poética drummondiana. Na parte final de “Prece de um mineiro no Rio”, persistem as tensões entre a fluidez, a oscilação do mar do Rio com o imutável, silencioso e retraído mar de Minas, no qual o poeta se reconhece:

não me fujas no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som, Minas Gerais.

Amém.

(ANDRADE, 1978, p. 47).

O vocábulo “portulano” corresponde à “carta marítima” utilizada “pelos navegadores do mar Mediterrâneo na Antiguidade” (HOUAISS, 2001, p. 2268). Outras acepções, ainda nessa linha, apontam para “manual de navegação medieval, com descrição das costas e dos portos, ilustrado com mapas” (HOUAISS, 2001, p. 2268). A expressão, portanto, alude a um objeto ligado ao passado histórico e, da mesma forma, o poeta remete-se à sua história pessoal pregressa para encontrar o mar de Minas, as montanhas, com seu contorno ondulatório, que referenciam as ondas do mar do Rio de Janeiro.

A princípio, em “Coração numeroso”, os ritmos entre o eu-lírico e a cidade estão descompassados. O coração pulsa dissonante do contexto. Inicialmente, ele não consegue se afinar com as formas de viver na metrópole, causando um deslocamento, um olhar estrangeiro diante do novo:

Foi no Rio.
Eu passava na Avenida quase meia-noite.
Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
Havia a promessa do mar
e bondes tilintavam,
abafando o calor
que soprava no vento
e o vento vinha de Minas.

(ANDRADE, 1978, p. 104).

Os aspectos objetivos do novo ambiente urbano afetam o eu-lírico em seu íntimo, demandando uma reestruturação interior e ressignificação das relações, pois o indivíduo necessita se conectar com a metrópole e os seus signos, ou seja, “encontrar na cidade uma finitude” que o acolha (GONÇALVES; LEITÃO, 2015, p. 18). De acordo com Fábio Gonçalves e Lúcia Leitão (2015, p. 23), a cidade “só se concretiza a partir de uma relação de corporeidade dos sujeitos com o espaço urbano”. Nesse contexto de deslocamento e ânsia do eu-poético por encontrar o seu lugar no mundo, o vento se faz um etéreo mensageiro que traz a saudade de Minas. A experiência com ele se dá ao mesmo tempo na dimensão física e metafísica do ser, suscitando impressões, como lembranças que se alinham ao estado de ânimo do eu-lírico. No poema, parece haver um descentramento do sujeito-lírico, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, o que revela uma tendência da modernidade, cujas identidades estão sendo “deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2006, p. 8). O eu-lírico, que se estabeleceu no Rio de Janeiro, não conhece nenhuma pessoa, o que potencializa a sensação

de não acolhimento frente ao novo contexto. O doce vento mineiro alude à “doce herança itabirana” do poema “Confidência do itabirano”, referenciando as experiências boas e vínculos do passado que, em “Coração numeroso”, contrastam com o instante presente desgostoso de viver:

Meus paráliticos sonhos desgosto de viver
(a vida para mim é vontade de morrer)
faziam de mim homem-realejo impertubavelmente
na Galeria Cruzeiro quente quente
e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,
nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.
(ANDRADE, 1978, p. 104).

Como ocorre em “Explicação” e em “Coração numeroso”, surge novamente a mobilização do familiar interiorano “casas”, perante a verticalização da metrópole “compridas”:

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens indiferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.
(ANDRADE, 1978, p. 104).

Diante do novo, a reestruturação parte da incorporação, da tentativa de tornar familiar, marcando o início do processo de assimilação. Para constituir-se, “o sujeito apropria-se, inconscientemente [...] de traços, de características psíquicas, de marcas de um outro, tornando-as suas” (LEITÃO apud GONÇALVES, LEITÃO; 2015, p. 19). A figura das “casas compridas”, sinalizando a ideia de “prédio”, aparece semelhante a “casa de nove andares” do poema “Explicação”. A expressão “casas compridas” parece flutuar no verso, como um fluxo de raciocínio com rápida associação de ideias. As sutilezas que se invisibilizam aos homens imersos na rotina, no estado de letargia, alheios à contemplação, são percebidas pelo eu-lírico, pois os estímulos o afetam como acontecimento, a partir de sua percepção que desbanaliza o comum. No final de “Coração numeroso”, nota-se, por fim, uma reestruturação interna desse sujeito poético que assimila as novas relações estabelecidas com a cidade:

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.
(ANDRADE, 1978, p. 105).

A cidade não é só o palco onde ocorrem os acontecimentos, mas também é parte do fenômeno em si, afetando o eu-lírico profundamente. Dessa forma, a paisagem, como parte

se “para a força do viés biográfico da poética drummondiana, cuja inspiração provém em primeiro lugar de experiências pessoais. Aí faz-se notória a rejeição do criar poético a partir do desconhecido, do que a memória não reteve”.

O poeta que mora e desmora, que se encontra no entre-lugar de si e do mundo, acaba por ser ao mesmo tempo “o maior cantor urbano da poesia brasileira” e “igualmente o seu maior memorialista rural” (CORREIA, 2002, p. 45). A família e Itabira marcam a infância, determinando o jeito de ser do poeta e dos moradores. O eu-lírico de “Confidência de um mineiro no Rio” se refere ao espírito de Minas, buscando resgatar a mineiridade, que perpassa pelo prisma humanizador da cidade. Por fim, o Rio de Janeiro desponta como uma abertura a novas possibilidades de se viver a/na metrópole. São numerosos fragmentos que vão se somando à vastidão do ser/poeta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**: conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARRIGUCCI JR., DAVI. **Coração partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARRIGUCCI JR., DAVI. Drummond meditativo. In: ARRIGUCCI JR., Davi. **O guardador de segredos**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15-25.
- BENTO, Conceição Aparecida. **A escrita e o sujeito**: uma leitura à luz de Lacan. Revista Psicologia USP, 2004, v. 15 n.1/2, p.195-214.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, p. 67-97.
- CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 169-191.
- CORREIA, Marlene de Castro. A poética da pedra. In: CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond, a magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 37-52.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- GONÇALVES, Fábio Christiano Cavalcanti; LEITÃO, Lúcia. Entre eu e o outro, a paisagem. **Risco**: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp. São Paulo n. 21. p. 17-24. 2015.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A. Editora, 2006.
- HOUAISS, Antônio; Villar, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- MALARD, Letícia. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Riberior, Luxu Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- WALTY, Ivete. **Drummond: um intelectual moderno**. IpotesiLi, revista de estudos literários, Juiz de Fora, v.7, n.1, p.59-69.
- WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.