

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*

Linhares Filho

Poeta e Crítico. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Titular de Literatura Portuguesa e Vice-coordenador do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará. Membro da Academia Cearense de Letras e da Associação Internacional de Lusitanistas.

Corpo: a Essência do Amor, o Enigmático, o Memorialístico e o Social

No livro *Corpo* (1984) só aparentemente se canta o corpo, pois o que mais nele se canta é o espírito, tido como essência. Há no livro uma insistente meditação metafísica sobre o corpo, de tal forma que a utilização deste como que se espiritualiza através de requintes, de sutilezas em perquirições sobre ele. A focalização metafísica do corpo afina com a valorização da essência do amor, que marca a última fase da poesia de Drummond.

Encontram-se também no livro *Corpo* como temas recorrentes o enigmático, o memorialístico e a preocupação social, temas que se inserem não só nesse livro, mas em vários pontos da obra toda do poeta. O enigma recebe de Drummond um tratamento ambíguo, porque, de modo alternado ou cumulativo, o poeta constata-o no universo, persegue-o no sentido de querer decifrá-lo, preserva-o e cultua, sugerindo alimentá-lo disfarçadamente. O enigma será enfocado no presente estudo do livro em questão e nos itens alusivos à intertextualidade da poesia drummoniana com a de Fernando Pessoa, que tem a mesma atitude do poeta brasileiro relativa a esse tema. Desde já observemos que o enigma e o ceticismo têm, muitas vezes, no livro *Corpo*, como em outros pontos da obra de Drummond, a interrogação como significante.

Examinemos “As Contradições do Corpo”. O comportamento criativo mais abrangente do poema é o processo da metonímia: a contigüidade no caso da parte pelo todo. Assim, a idéia geral presa à decisão do poeta privilegiar o corpo é a de tirania carnal. Leiamos a primeira estrofe:

* O texto da presente conferência extraiu-se do livro *O amor e outros aspectos em Drummond*. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta. (*PP*, p. 996)

A partir do paradoxo do primeiro verso, o autor nega uma ascensão do indivíduo sobre o corpo; pelo contrário, este é como se fosse algo independente: “é ilusão de outro ser”. Leva-nos a estrofe à compreensão de que o corpo é enigma, a dissimular para o próprio suposto dono o potencial e o precário. Na sua sagacidade, o corpo “esconde-me” e “a mim de mim ele oculta”. Relaciona-se o sintagma “outro ser” com o sentido do poema “O Outro”, (*PP*, p. 1002) em que o autor declara não saber “decifrar” sua “escrita interior”, como se prenunciasse a investigação posterior, pela genética, do *genoma*. Mas o apelo maior aí é ao outro espiritual, que compete com o “outro” do corpo, focalizado no primeiro poema. Na segunda composição, o autor segue mais que na outra a advertência clássica do *Nosce te ipsum*, perquirindo e conscientizando o enigma: “Interrogo signos dúbios [...] A verdade essencial/é o desconhecido que me habita/e a cada amanhecer me dá um soco.” (Ibidem) Trata-se de uma verdadeira metafísica do enigma humano, explanada inclusive na última estrofe, onde o poeta concebe a observação irônica de si mesmo por parte do desconhecido interior, define supostamente o viver pelo “confronto” entre os dois (“se ao confronto se chama viver”) e entende que, embora “roídos de infernal curiosidade”, vivem “acomodados e adversos”.

Na segunda estrofe de “As Contradições do Corpo”, o poeta reafirma a superioridade do seu corpo em relação à composição do seu ser: “tornou-se meu carcereiro,/me sabe mais que me sei.” Uma intertextualidade com as idéias de Cruz e Sousa no poema “Cárcere das Almas”¹ aí se impõe. O segundo verso citado da estrofe relaciona-se com o terceiro da primeira: “Sabe a arte de esconder-me”. Apura-se que o autor exprime na segunda estância que o corpo ultrapassa o querer, as previsões da consciência.

1 SOUSA, C. e. *Poesias completas de Cruz e Souza*. p. 169.

Considera-se que, na terceira estrofe, o corpo, que seria fonte de prazer, contraditoriamente inquieta, entristece, tortura: “Inocula-me seu *pathos*,/me ataca, fere e condena/por crimes não cometidos.” O efeito constrangedor do corpo encontra-se em outros passos do poema como nas duas estrofes subseqüentes: “O seu ardil mais diabólico/está em fazer-se doente.”//“Meu corpo inventou a dor/a fim de torná-la interna,/integrante do meu Id,/ofuscadora da luz/que aí tentava espalhar-se.” Considera Garrett que “O excesso do gozo é dor”² e já lamenta Bocage: “Prazeres, sócios meus e meus tiranos.”³ O próprio Drummond une, em poemas anteriores, o gozo à dor, a vida à morte, Eros a Tanatos. Na estrofe ultimamente lida, o instinto freudiano, responsável pelo prazer, sente-se ofuscado em sua luz, isto é, tolhido em sua expansão pela dor, gerada por causa do policiamento inconsciente do superego.

A sexta estância repete idéias da segunda. Lê-se sobre o corpo: “Outras vezes se diverte/sem que eu saiba ou que deseje.” Sugere-se, aí, por exemplo, o caso da ereção involuntária ou o da poluição noturna. A tirania e a contradição do corpo bem se sublinham no último verso da estrofe: “do meu mutismo escarnece”. Tal “mutismo” representa a falta de participação do consciente.

Podem-se visualizar na sétima estância as solicitações tirânicas da carne, a ponto de o poeta descobrir para o leitor, metaforicamente, no “Eu”, uma servilidade canina:

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.

Constata-se, pela estrofe seguinte, que, embora o corpo seja dono do “prazer mais refinado”, só “dá mastigados restos/à minha fome absoluta”. Conclui-se que o espírito exige sempre mais do que o corpo é

2 GARRETT, A. In: SÁFADY, N. *Folhas caídas: a crítica e a poesia*. p. 129.

3 BOCAGE. *Poesias*. p. 118.

capaz de oferecer. A tirania do corpo, na nona estrofe, pinta-se como inevitabilidade. Surge o conceito de “carne poluída” na detratção do corpo, feita no poema, e a reafirmação do que se trata na terceira estrofe, que o corpo promove a tristeza, pois se fala de “seu tédio, seu desconforto”. A tristeza humana frustrando-nos, limitando-nos, não nos saciando a “fome absoluta”, está colada ao corpo, como nos leva a sentir o poeta, e não só no minuto depois, quando, conforme ensinam a sabedoria clássica e a experiência, *Post coitum omne animal triste*. Versos do poema “O Minuto Depois” comprovam-no, substituindo por “migalhas” limitadoras os “mastigados restos” do poema em estudo:

Ai de nós, mendigos famintos:
Pressentimos só as migalhas
desse banquete além das nuvens
contingentes de nossa carne.
E por isso a volúpia é triste
um minuto depois do êxtase. (*PP*, p. 998-999)

Na penúltima estrofe, estampa-se a revolta e o desejo do autor de “romper” com seu corpo, “por abolir minha essência”, sugerido-se que esta se encontra no espírito ou psique, no entanto assiste-se à impassibilidade do corpo, que, contraditório, “vai pelo rumo oposto”. E, na estrofe final, delinea-se a irredutibilidade do corpo, que submete o todo aos seus caprichos, como que despersonalizando o ser: “não sou mais quem dantes era:/com volúpia dirigida,/saio a bailar com meu corpo.” Por mais que o autor reconheça a limitação e precariedade do corpo, rende-se humanamente à sedução dele, entregando-se à festa contingente e existencial, que esse corpo lhe pode proporcionar.

Além de, em outras partes do livro em exame, como afirmamos, se apresentar uma reflexão metafísica sobre o corpo, há o poema “A Metafísica do Corpo” (*PP*, p. 997-998) entre as páginas desse livro. Leiamos alguns versos desse texto:

A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música

de esferas e de essências
além da simples carne e simples unhas.
Em cada silêncio do corpo identifica-se
a linha do sentido universal
que à forma breve e transitiva imprime
a solene marca dos deuses
e do sonho.

O poeta concebe a existência de algo mais em cada parte do corpo, segredos, um quê, vislumbres que se lêem nas entrelinhas das “imagens”. O corpo, para ele, não é a “simples” matéria, mas um “além” disso, a modular “sua música/de esferas e de essências”. Trata-se da “alma do corpo” numa visão subjetiva, muito pessoal do poeta, que talvez pense traduzir com essas “esferas” a ligação metafísica de “cada fragmento” corporal a outros mundos e, com essas “essências”, significar a natureza específica e profunda de cada célula e cada poro, a destinar-se a uma função imaterial, inusitada. Visualiza o autor na segunda estrofe o parentesco do corpo com o universo, pois de fato cada corpo é o elo de uma cadeia universal não só no terreno físico, mas também no metafísico, e ainda descobre o poeta um traço divino e um traço onírico no corpo.

Após duas estrofes onde o metafísico do corpo se prende a reflexos da evolução da vida “em que todos fomos terra, seiva e amor”, surgem os dois versos da última estrofe: “Eis que se revela o ser, na transparência/do invólucro perfeito.” Mas, embora seja atribuída aí, ontologicamente, a *aletheia* ao corpo, este não revela plenamente o Ser, senão apenas diafanamente, pois nega o autor, no poema seguinte, que o superior enigma da alma (palavra que aqui se emprega no sentido normal e não no do poema “A Metafísica do Corpo”) seja decifrado pela linguagem do corpo nu:

Nudez, último véu da alma
que ainda assim prossegue absconsa.
A linguagem fértil do corpo
não a detecta nem decifra. (*PP*, p. 998)

Enquanto em “O Amor e Seus Contratos” (*PP*, p. 999-1000) se canta a ilusão do amor, em “Dezembro”, (*PP*, p. 1000) a clareza e o calor sensuais do verão aproximam a fruta mulher do oiti, e o zinir da cigarra, do tinir sinestésico do sol. Sugere-se que em suor o sol dissolve o véu: “Oiti: a cigarra zine:/convite à praia. Tine/o sol no quadril, e o mini/véu, dissolve, do biquíni.” A configuração de minipoema afina com o traje sumário aludido, e a monorrima é significativa fonológico, formando onomatopéia, que se relaciona com a predominância do significante sensorial da composição.

Em “Pintor de Mulher”, (*PP*, p. 1000) assiste-se quase à transcendência do erótico. Ressuma o poema, como outros, a metafísica do corpo. Como no soneto “Ante um Nu de Bianco”, (*PP*, p. 743-744) de *A Paixão Medida*, em que “Só o pintor conhece como e quando/o corpo se demonstra na pureza/que é negação de tempo e de tristeza”, o pintor, no presente poema e com sinestesia audiovisual, “Sabe a melodia do corpo em variações entrecruzadas”. Se, num poema, se declara que “Cada corpo é uma escrita diferente”, (*PP*, p. 743) no outro o pintor “Lê o código do corpo, de A ao infinito/dos signos e das curvas que dão vontade de morrer/de santo orgasmo e de beleza.” A consciência de supra-realidade artística do poeta, que a supõe no pintor, está nos “possíveis/de linha e de volume reiventados”.

A solidão na maternidade e a desventura amorosa de ser mãe ocorrem no poema “Maternidade”. (*PP*, p. 1001) Focaliza o autor um desejo materno além do corpo, sugerindo metafisicamente e com certo humorismo que o filho “nasceu do acaso, o pai era o acaso”. Mas, porque falta ao filho “o detalhe do pai”, verifica-se o interesse *gauche* do poeta ao assinalar: “falta um lobo de orelha, a orelha esquerda”. A *gaucherie* de Drummond, bem estudada, como se sabe, por Affonso Romano de Sant’Anna,⁴ aparece, ainda, no livro em apreço, no poema “Hipótese”, (*PP*, p. 1010) em que se destila, em tom de suposição, uma crítica irreverente a Deus por achar o autor imperfeita a criação do universo: “E se Deus é canhoto/e criou com a mão esquerda?/Isso explica, talvez, as coisas deste mundo.”

4 SANT’ANNA, A. R. de. *Drummond: o gauche no tempo*.

A criativa e metafísica subjetividade do poeta compôs o poema “Ausência”. (PP, p. 1001-1002) Trata-se da exposição de uma aprendizagem, decorrente do conviver com o que já o poeta não acha ser “falta”: “A ausência é um estar em mim./E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços”: o conceito expressivo, a concretização do abstrato e a metonímia valorizam poeticamente a linguagem de quem concebe “assimilada” a ausência, tanto que “ninguém a rouba mais de mim”.

“Flor Experiente” (PP, p. 1003-1004) merece ser lido na íntegra e com destaque:

Uma flor matizada
entreabre-se em meus dedos.
Já sou terra estrumada
– é um de meus segredos.

Careceu vida lenta
e mais que lenta, peca,
para a cor que ornamenta
esta epiderme seca.

Assino-me no cálice
de estrias fraternais.
O pensamento cale-se.
É jardim, nada mais.

O *trans-modelo* do *entre-texto*⁵ desse belo poema pode ser: A madureza ofertante de homem poeta refletida no envelhecimento epidérmico da mão. Predomina no texto a metáfora pela similitude entre a flor e a mão, esta calada pelo poeta, mas criativamente sugerida e causa de equilibrado eternecimento. O enigma drummoniano é aludido pelo quarto verso da primeira estância. O ser representado pela mão é “terra estrumada” devido à fertilidade do amadurecimento. A nota relevante da segunda estrofe é certo

5 Cf. PORTELLA, E. *Fundamento da investigação literária*. Conceitos apresentados por esse autor nesse livro. *Trans-modelo*: modelo aberto do *entre-texto*. Este é a tensão entre *texto* e *pré-texto* ou entre *língua* e *linguagem*, isto é, o Poético, que pode estar nas entrelinhas, e conclui-se que *trans-modelo* equivale a tema.

humor negro que aí se configura. A marca individual está em “Assino-me no cálice”. A qualidade de ofertante, no entreabrir-se floral dos dedos e na fraternidade das estrias. Os dois últimos versos, concebidos como metonímia e metáfora hiperbólica respectivamente, significam: nenhuma linguagem é ainda necessária, basta o movimento dos dedos estriados que, na sua sabedoria fraterna, são nada mais que jardim.

“As Sem-razões do Amor” (*PP*, p. 1004) é poema que também deve ser transcrito na íntegra por traduzir de modo essencial a opinião do poeta sobre o amor, ou seja, as desrazões pessoais que confirmam de certa maneira a sentença de que “o amor tem razões que a própria razão desconhece”. Excetuando-se os quatro primeiros versos da primeira estrofe e os dois primeiros da terceira, em que o autor fala sobre o seu amor pessoal, o restante do texto encara o amor de modo genérico, embora naturalmente o poema todo se impregne da subjetividade lírica. Leiamos-lo:

Eu te amo porque te amo.
Não precisas ser amante,
e nem sempre sabes sê-lo.
Eu te amo porque te amo.
Amor é estado de graça
e com amor não se paga.

Amor é dado de graça,
é semeado no vento,
na cachoeira, no eclipse.
Amor foge a dicionários
e a regulamentos vários.

Eu te amo porque não amo
bastante ou demais a mim.
Porque amor não se troca,
não se conjuga nem se ama.
Porque amor é amor a nada,
feliz e forte em si mesmo.

Amor é primo da morte,
e da morte vencedor,
por mais que o matem (e matam)
a cada instante de amor.

Na primeira estrofe, lê-se a forma simplista, tautológica do primeiro verso repetido como quarto, exprimindo a causa sumária, definitiva, sem explicação, do amor. O segundo e terceiro versos dispensam a retribuição da companheira, testemunhando mesmo o terceiro a forma imperfeita dessa retribuição por parte da amada. Configura-se o amor considerado em tese, no quinto e sexto versos, como um sentimento gratuito, definido como “estado de graça”, portanto como uma euforia de alguém que recebesse um benefício.

O primeiro verso da segunda estrofe, por afirmar a gratuidade do amor, confirma o sentido do sexto verso da primeira e do terceiro da terceira estrofe. Outras idéias da segunda estrofe tidas pelo poeta como atributos do amor são a prodigalidade, a difusão, a indefinição e a rejeição a códigos.

Quando o autor escreve “Eu te amo porque não amo/bastante ou demais a mim”, quer antes exprimir que se desgasta, que não se poupa no prazer de amar, e não que renuncia em doação pelo bem da amada, pois escreve depois: “amor é amor a nada,/feliz e forte em si mesmo.” Tais conceitos indicam um amor cego, impensado, satisfeito e vigoroso, fechado em si mesmo, sem preocupação com o ser amado, tanto que o autor concebe que o amor “não se conjuga nem se ama”, isto é, não se “une ou liga conjuntamente” conforme o dicionário, nem tem afeição a si mesmo. Quer-se talvez dizer que o amor apenas acontece, não se relaciona com o sentimento do ser amado. A última estrofe oferece-nos a idéia de que o amor é contraditório: abriga aspectos mortíferos e vence a morte. Compõe-se de Tanatos e de Eros. Pensadores e poetas inclusive o próprio Drummond, em outras partes de sua obra, relacionam uma dessas forças com a outra. Sabemos que o estado extremo do erotismo aproxima-se dos estertores da morte. Os atos amorosos são, inegavelmente, uma luta entre a morte e a vida, indo a vida levando a melhor. Intrigas e óbices contrários ao relacionamento dos amantes

constituem também modos de a morte lutar contra o amor. Mas não se deve pensar em que este, pelos dados do poema, é vencedor definitivo e absoluto da morte, porque o poeta não prevê as conseqüências espirituais e eternas de amar, apenas a vigência existencial do que chama de amor.

Não obstante haver escrito o poema recém-estudado, Drummond anseia, no poema seguinte, “Aspiração”, (*PP*, p. 1004-1005) pelo inesgotável, o insaciável, o infinito do amor, reinando de modo absoluto, além da morte e da vida, numa perfeição que o faça liberto até das próprias pessoas amantes:

Tão imperfeitas, nossas maneiras
de amar.
Quando alcançaremos
o limite, o ápice,
de perfeição,
que é nunca mais morrer,
nunca mais viver
duas vidas em uma,
e só o amor governe
todo além, todo fora de nós mesmos?

O absoluto amor,
revel à condição de carne e alma.

Trata-se de uma posição tensa, em que o poeta aspira inventivamente a um sublime, tentando superar a realidade da nossa condição humana.

“A Hora do Cansaço” (*PP*, p. 1005) retoma, de certa forma, a contestação dos poemas “Eterno!” (*PP*, p. 256-257) e “Discurso”. (*PP*, p. 348) O texto representa uma desmistificação do eterno, um desmentido da eternidade. Aquele que, na sua visão materialista, concebe a transitoriedade da vida e escrevera em “Discurso” estes irônicos versos, parodiando os gladiadores romanos – “Eternidade:/os morituros te saúdam”, (*PP*, p. 348) afirma agora que as coisas e as pessoas que amamos, “Começam a esmaecer quando nos cansamos [...] de aspirar a resina do

eterno”. (*PP*, p. 1005) O poema considera o limitado e precário que realistamente somos; por isso, diante do cansaço, escreve o poeta que “rebaixamos o amor ao estado de utilidade”. (*Ibidem*) E conclui, exprimindo uma frustrada aspiração, com estes versos que concretizam sensorialmente o abstrato: “Do sonho de eterno fica esse gosto acre/na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar.” (*Ibidem*)

Acaso com o título do poema “O Seu Santo Nome”, alusivo a versos, declaradamente, sobre o nome amor, se confirme que o texto altamente ambíguo “O Nome”, de *A Paixão Medida*, (*PP*, p. 752-753) se refira ao mesmo nome do citado sentimento. O poema de *Corpo* constitui um texto exortativo e meio jocoso, além de intertextualizar numa réplica o mandamento bíblico: “Não tomar seu santo nome em vão”. Sugere-se tratar-se de palavra sagrada, portanto respeito por ela é o que se recomenda: “Não facilite com a palavra amor”. (*PP*, p. 1006) Suscita-se ainda que é perigosa, fugidia em seu significado, podendo gerar ambigüidade e complicações para quem a emprega. Mas, enquanto o autor entende que o amor “é semeado no vento,/na cachoeira,/no eclipse”, (*PP*, p. 1004) recomenda quanto ao “santo nome desse sentimento”: “Não brinque, não experimente, não cometa a loucura sem remissão/de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra/[...]/Não a pronuncie”. (*PP*, p. 1006)

Como em outros instantes de sua obra, Drummond, no breve poema “Por quê” (*PP*, p. 1007) registra a sua incompreensão da vida. Configura-se uma perquirição do enigma absurdo da existência: “Por que nascemos para amar, se vamos morrer?/Por que morrer, se amamos?/Por que falta sentido/ao sentido de viver, amar, morrer?” Próximo ao enigmático, situa-se o estranho de “História Natural”, (*PP*, p. 1002) deduzindo-se que “O mundo não é o que pensamos”, e coloca-se também o fantástico forjado pelo metafísico poético e memorialístico de “Duende”, (*PP*, p. 1003) “Mortos que Andam” (*PP*, p. 1007) e “Canções de Alinhavo”. (*C*, p. 1022-1027)

Saborosa a elaboração do encantatório, do impalpável, orçando por uma espécie de realismo mágico no poema cheio de recursos neosimbolistas, intitulado de “Duende”:

Deabreu guarda a crepuscularidade
toda em surdina
de reticentes, simbolistas construções.
Pouco a pouco ele anoitece.
[...]
Duende gentil, acaba de acordar
e ainda tem sono para sempre.
Fala-me dificultosamente
de um país não documental
onde apenas acontece
o que em verbo não se conta
e só em sonho, em sonho e sombra, se adivinha.

Esse clima em que o real se esgarça, deixando entrever o sobrenatural, é o tom poético do fantástico, que se aproxima do *Leitmotiv* do enigma. Semelhante a esse poema estudado, “Os Mortos que Andam” constitui a constatação de que o mundo dos mortos nos acompanha, pois eles, sem falar, até “fiscalizam/nosso caminho e jeito de caminhar”. A ambigüidade fantástica está entre a ocorrência do sobrenatural e a solução, ditada pela intuição, de que é a memória, que temos dos mortos, que os presentifica.

Chega a ser tragicômico e de grande valor existencial “Como Encarar a Morte”, (*PP*, p. 1008-1009) estruturado em seus cinco segmentos ou em suas perspectivas: “De longe”; “A meia distância”; “De lado”; “De dentro” e “Sem vista”. O poema versa sobre o jogo entre a consciência e a defesa pela fuga, de quem vislumbra o avizinhar-se da morte. O olhar de esquelha de quem fica entre o conscientizar e o ignorar a aproximação da morte é o que se focaliza, na peça em causa, desde a preparação do “batel de ouro”, levado “nos bicos de quatro bem-te-vis”, até a indecisão paradoxal do “sentir não sentindo” ou da situação de “não saber que afinal se sabe/e, mais sabido, mais se ignora”. Antes, “Algum ponto em nós se recusa”. Apesar da promessa de “riquezas, prêmios”, constata-se que “falta curiosidade,/e todo ferrão de desejo”. Afinal, trata-se de uma composição em que se registra a luta entre a vida e a morte na visão de quem, preso ao instinto de conservação, nos trans-

mite de modo sutil, mas realista, um dos mais graves conflitos da condição humana. Os quatro versos de “Inscrição Tumular”, (*PP*, p. 1009) texto inserido significativamente na seqüência do poema examinado, constituem um epitáfio que, na insistência metafórica da palavra “instante”, escrita num conjunto de expressões nominais e total elipse verbal, sugere estar ali a “conclusão”, o resumo, o resultado da efemeridade.

Seguem-se três poemas que no livro compõem o grupo dos que questionam a Deus: “Deus e Suas Criaturas”, (*PP*, p. 1009) “Combate” (*PP*, p. 1010) e “Hipótese”. (Ibidem) Sobre este já falamos. Só lhe observamos agora a intratextualidade com estes versos de “Deus Triste” (*PP*, p. 405): “Deus criou triste./Outra fonte não tem a tristeza do homem.” O tema da primeira composição é o desentendimento entre Deus, pela duplicidade, crueldade e misericórdia, e suas criaturas. O segundo poema coincide com certa idéia da obra de Miguel Torga,⁶ embora cada poeta se apresente com a sua criatividade. Na luta travada entre o poeta e Deus, na qual há alternância da iniciativa dos “contendores”, cabendo o desafio da noite a Deus e o do dia ao poeta, “(se vencedor houver) não sentirá prazer/pela vitória equívoca”, porque “Nem eu posso com Deus nem pode ele comigo”.

Encontra-se em *Corpo* uma série de outros poemas, marcados pelo memorialismo, o espírito telúrico e familiar; noutras palavras, pelo “espírito de Minas”, que atravessa toda a obra de Drummond e se concentra sobretudo em *Boitempo*: “A Chave”, (*PP*, p. 1010-1012) “O Céu Livre da Fazenda”, (*PP*, p. 1012-1013) “Canção de Itabira”, (*PP*, p. 1013-1014) “Ouro Preto, Livre do Tempo” (*PP*, p. 1016-1018) e aspectos de “Canções de Alinhavo”. (*PP*, p. 1022-1023) Um dos mais belos e bem construídos dessa relação é “A Chave”, de que citamos alguns versos:

E de repente
o resumo de tudo é uma chave.

A chave de uma porta que não abre
para o interior desabitado

6 TORGA, M. *Diário-X*. p. 12: “Tréguas com Deus. Mas ainda não consegui saber se fui eu que deixei de lutar com ele, se foi ele que deixou de lutar comigo.”

no solo que inexiste,
mas a chave existe.

Aperto-a duramente
para ela sentir que estou sentindo
sua força de chave.

O ferro emerge de fazenda submersa.
Que valem escrituras de transferência de domínio
se tenho nas mãos a chave-fazenda
com todos os seus bois e os seus cavalos
e suas éguas e aguadas e abantesmas?

Por esses versos iniciais, verifica-se o valor da chave: ela é a da memória, da intuição, da poesia da gleba, pois concentra simbolicamente, mas com uma força de realidade, a antiga fazenda da família do poeta com todos os bens: “o resumo de tudo é uma chave.” A segunda estrofe configura o processo da “presença da ausência”, próprio da poesia pura de Mallarmé, e evoca, junto com os versos subseqüentes, citados, a imagem do “fazendeiro do ar”, que, no gesto de apertar de modo tenso a chave, revela a insegurança de ser fazendeiro de “chave-fazenda nas mãos”, desdenhando-se “escrituras”. Os versos da terceira estrofe ilustrados pela prosopopéia são de um patético saboroso, e a hipótese poética aumenta com o verso “O ferro emerge de fazenda submersa”. A força metafísica do metonímico, porém, está no ferro dessa chave, que representa toda a fazenda etérea: “Quem dissolve o existido, eternamente/existindo na chave?//O menor grão de café/derrama nesta chave o cafezal”.

Aconchegante em sua disponibilidade, “A porta principal, esta é que abre/sem fechadura e gesto./Abre para o imenso”. A própria decisão de si mesmo o poeta sente revelada pela porta, que o faz ler-se nos “Outros” por força de ele se identificar com esses. Achamos com Nogueira Moutinho⁷ que o “serralheiro” pode ser o próprio Drummond, a experimentar o “potente” e o “ressoante” “ato de criação”. De qualquer modo, escutando “a voz da chave”, usa o poeta significante ritmo

7 Cf. MOUTINHO, N. In: ANDRADE, C. D. de. *Corpo*. Orelha do livro.

em seis versos decassílabos perfeitos, dois dos quais rezam: “a mudez desatada na linguagem/que só a terra fala ao fino ouvido”.

Este trecho finaliza o poema:

E aperto, aperto-a, e de apertá-la,
ela se entranha em mim. Corre nas veias.
É dentro em nós que as coisas são,
ferro em brasa – o ferro de uma chave.

Impõe-se um relacionamento desses versos com um passo de “Viagem na Família” (*PP*, p. 92): “Óculos, memórias, retratos/fletem no rio do sangue.” E, à força de estreitar a chave como quem se ferra, o poeta incorpora, numa catarse, a fazenda e toda a história do seu passado de mineiro junto com o ferro de Minas, o ferro de Itabira.

De um enternecimento embalador é a bela “Canção de Itabira”, estruturada em oito quartetos de versos septissílabos. A ação da memória e o culto à terra aí se fazem presentes, alternando-se versos rimados com versos brancos. Lê-se:

Mesmo a essa altura do tempo,
um tempo que já se estira,
continua em mim ressoando
uma canção de Itabira.
Ouvi-a na voz materna
que de noite me embalava,
ecoando ainda no sono,
sem que faltasse uma oitava.

A partir do embalo da voz materna o autor escuta a “canção de Itabira”, que lhe ressoa no íntimo. Ouve-a depois, vindo da distância, do sino, das lavadeiras, de cada coqueiro, da ventania, do silêncio. Muitos integrantes do ambiente falam-lhe à sensibilidade, quase todos de modo prosopopéico, repetindo-lhe o nome da terra natal: “Canção que este nome encerra/e em volta do nome gira./Mesmo o silêncio a repete,/doce canção de Itabira.”

Em “Ouro Preto, Livre do Tempo”, registra-se ainda a força do enigma. Só a “Entrega mansa de turista” ou a “humílima do poeta”

pode acercar-se dos segredos da cidade segundo propõe o autor, que a concebe “lucilação do transcendente”, um “remoto estar-presente”, “uma cidade além-cidade”, “não contingente”, por tudo isso “livre do tempo”, com “a hera e a era” se lhe apagando. Além desses conceitos marcantes, uns metafóricos, um paradoxal e além desse jogo de palavras homófonas, constrói o poeta dizeres significantes do enigmático e do transcendente de Ouro Preto, que “em simples linguagem não se exprime”. Mas essas duas qualidades que se completam, parece que se concentram principalmente nos recursos das seguintes estrofes:

De nada servem manuscritos
de verdade amarelecida.
Não é lendo nem pesquisando
que se penetra a ouropretana
alma absconsa, livre do tempo.
[...]

Ouro Preto mais que lugar
sujeito à lei de finitude,
torna-se alado pensamento
que de pedra e talha se eleva
à gozosa esfera dos anjos.

Submetendo-se, “das horas no esquecimento”, à “magia” que se derrama na cidade é como, ainda e conforme o poeta, se compreende “a alma absconsa” de Ouro Preto, que afinal é apresentado, em seu enigma e encanto, com características da maior leveza, com sentimento místico e sublimação.

“Canções de Alinhavo” traz alguns traços memorialistas em seus dez segmentos, e o poeta que, no livro em apreço, se debate com o enigma da vida, integra-se, na presente composição, nesse enigma ou forja-o, relacionando-se com o fantástico. Detectam-se, também, no poema, alguns aspectos surrealistas por certa sugestão de reflexo do inconsciente, o que se capta da pressa sinalizada pelo título. No texto “A Chave” escreve o poeta: “Os Antigos passeiam nos meus dedos./Eles são os meus dedos substitutos/ou os verdadeiros?” (*PP*, p. 1011) No oitavo segmento de “Canções de Alinhavo”, acaso o mais importante e

aquele em que, como no outro poema, talvez o pressentimento, por influência da memória, deva resolver o fantástico, lê-se como uma “terceira hipótese” explicativa, para o autor, da “diurna aparição”: “amigos mortos/revezam-se, divertem-se em vapor.” A dúvida e a hipótese em torno do clima fantasmagórico constituem lances de relacionamento intratextual entre os dois poemas. A peça em estudo finaliza, apresentando o processo mallarmeano da “presença da ausência” e com um tom inefável:

A alegria, sem este ou qualquer nome. Alegria
que nem se sabe alegria, de tão perfeita.

Minha canção de alinhavo resolve-se entre cirros.

Está em “Mudança” (PP, p. 1014) a desilusão que combina com a atitude, em “Balanço”, (PP, p. 1027) de pessimismo realista: “O que muda na mudança,/se tudo em volta é uma dança/no trajeto da esperança,/junto ao que nunca se alcança?” Conclusão semelhante a essa é aquela a que chega Drummond no outro breve poema: “A incerteza de tudo/na certeza de nada.”

O retrato poetizado do cotidiano verifica-se em “O Ano Passado”, (PP, p. 1015) que apresenta a insistência dos acontecimentos extintos, mas reavivados e sentidos ainda pela sensibilidade do poeta-cronista.

“Lição” (PP, p. 1016) registra um ensino que o autor aprende tardiamente, com a vida, o poético do próprio viver e/ou da simples manifestação da Natureza: “Tarde, a vida me ensina/esta lição discreta:/a ode cristalina/é a que se faz sem poeta.” A objeção do autor detectada nessa composição repete-se, de certa forma, noutro metapoema, “Passatempo”, (PP, p. 1020) onde se frisa a impotência do verso: “o que lavra/só encontra meia palavra”.

Incide o enigma da vida novamente ou a perplexidade do existir no reflexivo poemeto com jogo de palavras “Lembrete” (PP, p. 1022): “Se procurar bem, você acaba encontrando/não a explicação (duvidosa) da vida,/mas a poesia (inexplicável) da vida.” E isso, talvez, porque, como está em “Canções de Alinhavo” (PP, p. 1025): “As coisas injustificadas adoram ser injustificadas.” E, apesar de Drummond afirmar que “Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível./Nada sobrou para nós senão o cotidiano”, (PP, p. 1022) sabe o poeta de *Claro Enigma* perquirir, cultivar e forjar o enigmático.

Engenhosa peça “Eu, Etiqueta”. (PP, p. 1018-1020) Encara o suborno da propaganda. Lendo-a, sente-se quão trágica é a falta de liberdade do homem na sociedade de consumo e também a falta de identidade das pessoas nesse tipo de sociedade, denunciada pelo poeta, que aí se expressa com refinada ironia: “Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa. Eu sou a coisa, coisamente.” Note-se a expressividade irônica do neologismo da forma adverbial. Lembre-se, de passagem, que o espírito pós-modernista do *nouveau-roman* inclui entre os seus processos estéticos a coisificação da vida.⁸

“Os Amores e os Mísseis” (PP, p. 1020): trata-se da impossibilidade de amar diante da realidade bélica, ameaçadora, do mundo dos mísseis. Poema que interpreta acontecimentos do mundo pós-moderno, apresenta a visão, que tem o poeta, desse mundo, como, em relação ao mundo moderno, “A Bomba” (PP, p. 336-340) e, em relação ao mundo pós-moderno, “O Museu Vivo” (PP, p. 394-395) e outros poemas.

Junta-se a textos de preocupação social da obra drummoniana o “Favelário Nacional”, (PP, p. 1027-1037) poema composto de vinte e uma partes, constituindo uma fina e artística denúncia. Ainda aqui, o *entre-texto* prende-se ao enigma, à insolubilidade, que estão sugeridos sobretudo pelas numerosas interrogações do texto. A favela insere-se na estrutura exterior da sociedade, no seu corpo; a solução está em nós, no nosso espírito, como se insinua na parte “Dentro de Nós”. O enigmático ocorre a partir do verso “e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos”. A ironia alterna-se com o tragicômico nos versos. O medo de que se detecte a culpa pela falta de “irmandade” está na primeira parte, onde também se salientam, em seu final, versos que intertextualizam o espírito dos de Camões – “Nô-mais, Musa, nô-mais que a Lira tenho/Destemperada e a voz enrouquecida”⁹: “Mas favela, ciao,/que este nosso papo/está ficando tão desagradável./Vês que perdi

8 Cf. HOWLETT, J. In: TACCA, O. *As vozes do romance*. p. 31. Falando sobre os “romances de hoje”, escreve: “O mundo está nos olhos. A consciência reduz-se ao olhar. As coisas voltam a ser substância, forma e cor, em vez de sentimento.”

9 CAMÕES, L. de. *Obra completa*. p. 262.

o tom e a empáfia do começo?” Jogos de palavras engenhosos urdem bem o humor, o tragicômico no poema.

Cabe aqui, como uma das últimas reflexões sobre *Corpo*, uma volta ao início do livro, para compreender a epígrafe a cuja luz todos os poemas se submetem:

O problema não é inventar. É ser inventado
hora após hora e nunca ficar pronta
nossa edição convincente. (*PP*, p. 995)

Provenientes do V segmento de “Canções de Alinhavo”, (*PP*, p. 1022-1027) esses versos exprimem que a essência do amor, o enigmático, o social, o memorialístico, o telúrico e tudo o mais que constitui a matéria do livro e extensivamente de toda a obra do autor submetem-se à circunstância, ao contexto do mundo; que a poesia e o poeta dependem do universo circundante, que, assim, determina a inesgotabilidade da busca artística e ontológica, trazendo ao poeta uma benéfica inquietude ou insatisfação ou sentimento do inacabado.

Mas percebe-se que o “ser inventado”, afinal, passa pelo crivo do inventor, que, não obstante a argumentação algo modesta e já pós-moderna de submissão ao mundo exterior, é visto pelo leitor como quem decide com sensibilidade e saber: consulta o contexto, mas, naturalmente, impõe a sua forma criadora.

Afinal, o que fica corolário da leitura de *Corpo* ou de qualquer livro de poemas de Drummond é a certeza do poético, que convence e comove inexplicavelmente como um “claro enigma”, mesmo que esse poético não explique a existência, tal como afirmam os admiráveis versos já citados do poema “Lembrete”, que reaparecem como epígrafe de *Poesia errante*:

Se procurar bem, você acaba encontrando
Não a explicação (duvidosa) da vida,
Mas a poesia (inexplicável) da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1962.
- BOCAGE. *Poesias*. Seleção, prefácio e notas de Guerreiro Murta. Lisboa: Sá da Costa, 1974.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- JENNY, Laurent et al. Intertextualidades. *Poétique*: revista de teoria e análise literária, n. 27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
- SÁFADY, Naief. *Folhas caídas: a crítica e a poesia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia Editora/Instituto Nacional do Livro, 1972.
- SOUSA, Cruz e. *Poesias completas de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1978.
- TORGA, Miguel. *Diário X*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1968.