

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

LUCAS ZAFALON GARCIA

O GOZO *GAUCHE*: A POÉTICA DO DESENCONTRO DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE E *O AMOR NATURAL* (1992)

PORTO ALEGRE

2023

LUCAS ZAFALON GARCIA

**O GOZO *GAUCHE*: A POÉTICA DO DESENCONTRO DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE E O *AMOR NATURAL* (1992)**

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

PORTO ALEGRE

2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Daniela Delias

(Instituto de Ciências Humanas e da Informação – Universidade
Federal do Rio Grande)

Prof^a. Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva

(Instituto de Letras - Universidade Federal do Norte do Tocantins)

CIP - Catalogação na Publicação

Garcia, Lucas Zafalon
O GOZO GAUCHE: a poética do desencontro de Carlos
Drummond de Andrade e O Amor Natural (1992) / Lucas
Zafalon Garcia. -- 2023.
163 f.
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Poesia. 2. Carlos Drummond de Andrade. 3.
Erotismo. 4. Gauche. I. Bittencourt, Rita Lenira de
Freitas, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas e todos que compõem o Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e que cruzaram minha trajetória durante o Mestrado e especialmente à professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, minha orientadora nesta aventura de pesquisa, pelo acolhimento e por proporcionarem um espaço de interlocução e de reflexão conjunta em meio a uma pandemia que isolou a todos nós – não há curiosidade que se mantenha viva sem ser compartilhada e por isso espero que esta dissertação faça jus a todas e todos que pensaram comigo nos últimos dois anos.

Agradeço a minha família querida, berço de todas as neuroses, que alimentou em mim o desejo e a loucura pela palavra, sem os quais não poderia ter sustentado meu percurso de leitura e escrita até aqui.

Agradeço a meu amigo Eduardo que me ensinou que a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.

Agradeço a minha eterna companheira de vida, Raquel, que me possibilitou assistir ao nascimento do mundo tantas e tantas vezes enquanto desbravávamos juntos este paradoxo da idêntica diferença do Amor.

RESUMO

Esta dissertação busca explorar o vínculo existente entre a obra poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e seu livro póstumo chamado *O amor natural*, publicado em 1992. Levando em conta as controvérsias que fizeram com que essa obra não fosse publicada durante a vida do autor, analisou-se até que ponto a relação ambígua de Drummond com essa parcela de seus versos representava o encontro com um ponto sensível de sua obra que nos permitiria reinterpretar aspectos importantes de sua poesia. Inicialmente, reconstruímos as polêmicas que envolveram a publicação de *O amor natural* e o tratamento que a crítica especializada deu a esse livro até então para articular a hipótese de que o livro póstumo seria, dentro do sistema de obras que responde pela autoria de Drummond, um ponto privilegiado de irrupção e de elaboração de contradições centrais em sua obra. Para aprofundar tal possibilidade, explorou-se como a forma *gauche* da subjetividade drummondiana, seu tratamento dado ao fazer poético e sua abordagem do amor se reencenam no livro póstumo, fazendo ecoar problemáticas centrais de sua poesia ao mesmo tempo que as renova. Essa leitura se quer sustentada pelo tensionamento teórico de diferentes disciplinas, especialmente a Filosofia, a Teoria Social, a Psicanálise e a Teoria Literária, que proporcionaram chaves conceituais para analisar a poesia drummondiana comparativamente.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; *O amor natural*; erotismo; *gauche*; modernidade; poesia.

ABSTRACT

This master's thesis aims to explore the link between the poetic work of Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) and his posthumous book called *O amor natural*, published in 1992. Taking into account all the controversies that prevented this work from being published during Drummond's life, we analyzed to what extent Drummond's ambiguous relation with these verses represented the encounter with a sensitive point of his work that would allow us to reinterpret important aspects of his poetry. Initially, we then reconstructed the controversies that surrounded the publication of *O amor natural* and the treatment that specialized critics had given to this book in order to articulate the hypothesis that the posthumous book would be, within the system of works that accounts for Drummond's authorship, a privileged point of irruption and reflection of central contradictions in his work. To explore more of this possibility, it was discussed how the *gauche* form of Drummond's subjectivity, his approach to poetic creation and to love are reenacted in the posthumous book, echoing central issues of his poetry at the same time as renewing them. This reading is based on the theoretical tension of different disciplines, especially Philosophy, Social Theory, Psychoanalysis and Literary Theory, which provided conceptual keys to comparatively analyze Drummond's poetry.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; *O amor natural*; eroticism; *gauche*; modernity; poetry.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	SEJAMOS PORNOGRÁFICOS: INDAGANDO O ERÓTICO DRUMMONDIANO	18
2.1	O <i>gauche</i> fala de sexo?	18
2.2	O amor natural: uma parte que reconfigura o todo.....	23
2.3	Furos na função-autor: esta invenção chamada Drummond	27
3	A POÉTICA DO DESENCONTRO E A LINGUAGEM GAUCHE DO AMOR	35
3.1	As contradições sem fim da subjetividade <i>gauche</i>	35
3.2	Os limites opacos da linguagem e o impossível da poesia.....	48
3.3	O amor <i>gauche</i> : giros em falso em torno do desencontro humano	63
4	O AMOR NATURAL: O RETIRO DRUMMONDIANO E O FANTASMA DA FALTA	77
4.1	Adentrando o jardim das delícias terrenas de Drummond.....	77
4.2	A ilha dos amantes e os naufrágios ao redor.....	90
4.3	Os prazeres da língua	114
4.4	Velhas novas faces drummondianas: um amor cômico, perverso e masculino	126
5	A FALTA QUE AMA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
	REFERÊNCIAS	158

A FALTA QUE AMA

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

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

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

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

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

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

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

Carlos Drummond de Andrade,
poema do livro *A falta que ama*
(1968/2015)

1 INTRODUÇÃO

“Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (BARTHES, 1987, p. 11), sentencia o teórico Roland Barthes em uma de suas obras mais provocantes, *O prazer do texto*, de 1973. Decidi iniciar esta dissertação com essas palavras porque acredito que reside aí, nessa fenda, a qual nos remete Barthes, entre o culturalmente estabelecido e aquilo que lhe coloca em xeque, algo do que instigou meu desejo de realizar esta pesquisa. *O amor natural*, livro póstumo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1992, objeto privilegiado de análise desta dissertação, apareceu-me por mero acaso em uma livraria qualquer durante os primeiros anos da minha vida acadêmica. Como, até aquele momento, nunca fui um grande leitor de poesia e nem alguém especialmente interessado em Carlos Drummond de Andrade, eu, sem dúvida, ignoraria o livro, não fosse a sedução de um título desconhecido de um autor tão reconhecido que aparecia para mim.

Foi o primeiro momento de uma descoberta que desloca o já dado pela cultura. Claro, nada de tão atípico que justificasse por si só o interesse de investigar a fundo uma obra por dois anos de pesquisa. Afinal, não são poucos os livros desconhecidos por mim, ainda um jovem leitor, mesmo daqueles escritores e escritoras que já tive a chance de conhecer com mais ou menos profundidade. Eu diria que o verdadeiro choque que desde então gerou essa inquietação (ainda não saciada com este trabalho) foi a cativante forma de apresentação da obra, como “o livro de poesia erótica de Carlos Drummond de Andrade”, caracterizado como um ângulo ainda não visto de um poeta renomado. Ainda por cima publicado postumamente, como um objeto achado ou escondido no fundo da gaveta, cúmplice da privacidade e dos segredos de uma figura de tanta visibilidade em nossa cultura. Montava-se uma trama que sustentava a excitação de encontrar uma obra enigmática de um autor consagrado; esta surpresa de se deparar com um “livro sobre sexo” de Drummond, como se isso fosse um contrassenso, ou, minimamente, algo de inesperado.

De fato, esse encontro me colocou em questão também como somos reféns de discursos perpetuados pela história da literatura. O ano de lançamento

do livro, 1992, parecia uma data fora da curva em relação às lembranças da minha formação em Letras, que situavam o nome Drummond na primeira metade do século XX. Além disso, todas associações que me vinham à mente em um primeiro momento também não se costuravam facilmente com a alcunha de “escritor erótico”: “modernista” (talvez modernista fizesse sentido pela irreverência de seus primeiros livros), “*gauche*” (tímido, desajeitado, melancólico), “poeta social e engajado politicamente”, “metafísico” (em certos momentos de sua obra), “Itabirano”... – e assim em diante, nada que me remetesse em especial ao exercício de desbravar poeticamente a sexualidade. As imagens que eu cultivava de Drummond e as imagens que eu cultivava sobre o erótico ainda eram muito limitadas, enquadradas demais no senso comum, para que eu pudesse fazer sentido daquilo que encontrava.

Faltava um empurrão. Apenas mais um empurrão para que pudesse me deixar, enfim, levar pela tentação dessa fenda que se abria entre o que eu entendia como Drummond até então e o que surgia para mim como algo de inusitado. Ainda Barthes, em *O prazer do texto*, em outra das muitas formas de dizer a relação erótica que se estabelece entre o leitor e o texto literário enunciadas nessa obra, comenta:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1987, p. 15)

Penso que aqui Barthes sintetiza curiosamente o movimento que me fez ser seduzido em definitivo pela obra: a descoberta de que a publicação de *O amor natural* postumamente não era, é claro, resultado do puro acaso, mas sim por capricho de seu autor que recusou entregar aos seus leitores, enquanto vivo, a totalidade de seus versos eróticos. Mais do que um livro de poesia, encontrei um jogo de provocação. Drummond vinha, desde a década de 70, ousando instigar seus leitores e a crítica deste nome já consagrado com amostras singelas de seus versos eróticos. Alguns dos poemas de *O amor natural*, inclusive, durante os anos 80, enquanto a obra não tinha sido publicada na íntegra, foram esporadicamente apresentados ao público em revistas, enquanto

Drummond se dispunha mais e mais a falar sobre essa parcela “oculta” de seus versos em entrevistas¹. Encenação essa de um aparecimento-desaparecimento, como diz Barthes, que provoca a cultura brasileira a pensar que, ainda no final de sua vida, Drummond, poeta que atravessou o século XX, tinha algo mais para *mostrar*.

Foi movido pelo desejo de desdobrar esse jogo de sedução, investigar mais a fundo algumas das relações provocantes que se instauravam entre essa obra em específico, *O amor natural*, e o restante da poética desse grande poeta e, por fim, interpretar, também, o próprio gesto de um autor consagrado mostrar-esconder uma parcela de sua obra que me decidi por realizar o trabalho desta dissertação. Não de forma a exaurir as questões e, assim, correr o risco de tornar aquilo que provoca e seduz em algo banal e desinteressante, mas no sentido de alimentar a fortuna crítica já existente desta obra e o desejo coletivo de descoberta da obra drummondiana para outros que possam também se sentir movidos pela tentação de seguir lendo essa faceta do poeta mineiro ainda não tão estudada, ao contrário de suas produções anteriores.

Minha proposta de pesquisa é então seguir investindo em questionar o enigma do erótico drummondiano com um olhar focalizado em *O amor natural*, mas sem dissociar essa obra do restante de sua poética e das contradições que envolvem o século XX e sua tradição literária. Especialmente tentei manter esse questionamento de um *outro* lugar, não pertencente tal qual à história ou crítica da literatura, mas também não totalmente estranho ao diálogo com o literário: de um lugar teórico transdisciplinar em que pudesse entrecruzar saberes para fomentar leituras, saberes como o da psicanálise, da filosofia, das ciências sociais e, claro, da teoria literária.

Acredito na produtividade desse exercício porque enxergo, na transdisciplinaridade, uma forma de não esgotar o literário em si mesmo sem com isso perder sua singularidade. A poesia de Drummond é fascinante porque

¹ A pesquisadora Mariana Quadros, em sua tese de doutorado sobre Drummond e *O amor natural*, chama atenção para o curioso paradoxo do poeta mineiro que publica pontualmente seus versos eróticos em espaços marginais ou de pouca circulação: “Vi nas publicações esparsas dos anos 1970 e 1980 a realização do plano de dar aos textos uma permanência permeada pelo velamento: as revistas masculinas, perecíveis, e as edições de arte, raras, seriam resguardadas somente por alguns colecionadores ou por arquivos e bibliotecas. Transgredia-se, assim, a morte decretada para os textos sem lhes garantir uma vida pública ampla.” (QUADROS, 2014, p. 15)

transborda do esteticismo e faz pensar o social e o subjetivo a partir das potencialidades da linguagem, assim como nos faz pensar muito sobre a poesia a partir dessas mesmas esferas social e subjetiva. Por último, esse esforço transdisciplinar de correlacionar linguagem, subjetividade e sociedade, no meu entendimento, abre margem para uma reflexão que se quer crítica da cultura estabelecida, visto que, ao desenclausurar a poesia de seu aparente isolamento, não se perde de vista as estruturas sociais e de poder que condicionam todo objeto da cultura.

Tenho ciência dos perigos de minha posição nômade, que, do interior dos estudos literários, recorre a saberes disciplinares diferenciados para pensar um objeto que não lhe são próprios, correndo o risco inclusive de ferir a coerência conceitual dessas diferentes disciplinas. No entanto, aposto também nesse “perigo”, tentando encará-lo como uma abertura enriquecedora e esperando que, por entre tropeços, seja possível alcançar reflexões não tão estreitamente classificáveis – com sorte, ao fim deste trajeto, eu conseguirei produzir uma pesquisa que seja de interesse não tão exclusivo dos meios literários, fazendo com que o poético se mostre como mais do que um objeto de interesse exclusivamente estético.

A psicanálise, a qual recorro mais de uma vez nesta dissertação, apenas como um paralelo teórico do que estou me propondo aqui, desde seu surgimento com Sigmund Freud se mostrou fascinada pelo literário e fez da literatura um espaço para potencializar suas questões. Freud (1908/2020), por exemplo, em uma reflexão que muito interessa nossas questões em torno da poesia e do erotismo, identificou o fantasiar dos poetas com as brincadeiras infantis, com a diferença de que o poeta, por mais imerso que esteja em seu mundo, consegue projetá-lo de forma provocativa o suficiente para interessar a muitos outros e fazer-se ecoar em diferentes instâncias. Para Freud, enquanto o mundo adulto enclausura seu fantasiar na vida noturna, nos sonhos, o poeta partilha, através de um uso da língua, sua imaginação e reconstrói espaços desavergonhados da infância que tem o potencial de reverberar em nossa forma de subjetivação.

Essa censura de nossas fantasias e sua relação com a vida adulta, sem dúvida, não é simplesmente “natural”, pois, assim como nossas pulsões, o tratamento de nossa sexualidade na sociedade tem um fundamento sócio-histórico que não pode ser ignorado. Interessa-me pensar sobre qual o lugar das

artes em geral no interior dessa economia libidinal socialmente estabelecida e talvez as reflexões psicanalíticas potencializem esses questionamentos.

Não se trata, obviamente, ou não deveria se tratar, ao menos, de psicanalisar um autor a partir de sua obra literária. Sigo Jacques Lacan em sua crítica aos psicanalistas que se arrogam o direito de fazer da literatura uma sessão de análise: “longe, em todo caso, de me comprometer com esse roça-roça literário pelo qual se denota o psicanalista carente de inventiva, denuncio nisso a tentativa infalível de demonstrar a desigualdade de sua prática para justificativa do menor juízo literário” (LACAN, 1971/2003, p. 16). Como o psicanalista francês acrescenta, em um outro texto, em que comenta uma passagem literária de autoria da escritora Marguerita Duras: “a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição [...] é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, 1965/2003, p. 200). Ou seja, como pode ser de interesse de um estudioso de outra área recorrer ao literário, acredito que há muito a ganhar em recorrer a outras disciplinas para abordar a literatura, desde que se faça isso de um lugar teórico em que não se caia na tentação de uma disciplina elidir a outra. As tensões entre saberes são excitantes e enquanto se for capaz de mantê-las vivas acredito que se pode gerar bons frutos.

A explicação do percurso expositivo desta dissertação me ajuda a melhor demarcar as inquietações que moveram as análises realizadas e os procedimentos metodológicos realizados para concretizar esta pesquisa. No primeiro capítulo do trabalho, buscarei situar o terreno da problemática de pesquisa. A partir da fortuna crítica já existente de *O amor natural* e dos discursos que circundam a obra, desdubro mais detidamente esse jogo de sedução e provocação que configurou o surgimento do livro na cena cultural brasileira e as relações ambíguas estabelecidas por esse livro em relação à obra e à autoria drummondianas. Finalizo este primeiro momento com uma reflexão teórica a partir do caso analisado sobre a categoria da “autoria” e como a força centrípeta dessa categoria pode ser questionada do interior da mesma obra que a estabelece. *O amor natural* cumpriria um papel discursivo de abalar algo do imaginário construído e já bem assentado em torno de Drummond, sem com isso

significar que podemos apelar para a saída fácil de pensar o livro de 1992 como um livro completamente fora da órbita do poeta *gauche*.

Para manter a produtividade dessa tensão entre o mesmo e o diferente que se estabelece quando colocamos *O amor natural* em uma análise comparativa com a poética drummondiana, busco, no segundo capítulo, explorar alguns traços dessa poética que acabei por nomear de uma poética do desencontro. Dessa forma, retomei e reli diversas facetas já mais consolidadas da poesia de Drummond que me pareceram essenciais para criar um paralelo enriquecedor com a posterior análise de *O amor natural*. Começo por analisar o que apresentei como a “forma subjetiva” dessa poética, enxergando nos sentidos do *gauchismo* uma posição que coloca em xeque a suposta autonomia do “eu” e o reinado da consciência: uma maneira de reencenar, pela falha, o engodo da forma subjetiva moderna. Aliado a isso, deti-me também em pensar a problemática da comunicação em Drummond que, nas minhas leituras, está profundamente ligada com essa forma subjetiva traumatizada pela insuficiência e pelo drama de uma relação barrada com a alteridade – a linguagem é o cenário dessa tragédia na poética de Drummond, o que inclusive recoloca os sentidos dessa figura literária chamada “poeta” na modernidade. Ao final deste segundo capítulo, como não poderia ser diferente, preocupei-me em estudar como, para além de *O amor natural*, o erótico compareceu na poética do desencontro drummondiana, entendendo a singularidade da linguagem *gauche* do amor e da sexualidade.

O terceiro capítulo é o momento desta dissertação em que me entrego definitivamente às análises de *O amor natural*. Tendo os dois primeiros capítulos como sustentação de minha leitura, busco estudar a singularidade do erotismo drummondiano nos poemas desse livro exatamente a partir da *relação* que *O amor natural* guarda com a autoria que lhe circunscreve. Gostaria de enfatizar que: apesar de *O amor natural* ser, com certeza, um objeto de análise privilegiado desta dissertação, gostaria de pensar que o objeto de estudo propriamente desta pesquisa é menos o livro em si do que a relação que a obra póstuma guarda com a poética drummondiana, em seus ecos e em suas transformações. Por isso, não visualizo os primeiro e segundo capítulos como meras preparações teóricas para uma análise que apenas se efetivaria no terceiro capítulo quando os versos de *O amor natural* recebem uma atenção

especial. Pelo contrário, numa perspectiva comparatista, realizei o esforço de fazer com que os versos consagrados da poética drummondiana, revisitados especialmente no segundo capítulo, e os poemas de *O amor natural* multipliquem seus sentidos numa interpretação mútua que nos faça, dentro das limitações óbvias de uma dissertação, ler Drummond mais uma vez – espero que ao menos um pouco deslocado de seu lugar comum.

Nenhum desses momentos investigativos pressupõe um esgotamento teórico ou analítico das questões mobilizadas. Muito pelo contrário, ao entender que *O amor natural* e a erótica drummondiana são espaços extremamente provocantes e ainda não tão explorados, ficarei contente em conseguir ao menos descosturar aquilo que já nos aparece como consolidado demais, fazer borbulhar velhos e novos debates e deixar pontas soltas para que sigamos revisitando Drummond no século XXI a partir daquilo que se destaca no horizonte de nosso tempo. Nenhum grande poeta é tão canônico que não possamos salvá-lo da santidade literária e fazer dele, profano outra vez; para o bem de todos, visto que “autor”, “obra” e “leitores” somente se mantêm vivos enquanto se apoiam em tensionamento e em reinterpretações constantes.

2 SEJAMOS PORNOGRÁFICOS: INDAGANDO O ERÓTICO DRUMMONDIANO

2.1 O *gauche* fala de sexo?

O discurso psicanalítico provoca (no melhor dos sentidos, acredito: o de *fazer falar mais*) o poeta Carlos Drummond de Andrade e sua poesia desde o começo de sua trajetória literária, buscando dar vazão ao não querer saber do texto, seus sequestros mal sucedidos:

Agora, pra acabar, noto dois sequestros que frequentam o seu livro. Um deles você conseguiu sublimar (no sentido freudiano) com *humour* e ficou magnífico. É o que chamarei “sequestro da vida *besta*”. O outro, o “sequestro sexual”, que é muito mais curioso, você não conseguiu propriamente sublimar, você rompeu violentamente com as suas lutas interiores, seus temores, suas dúvidas e preferiu *mentir* à humanidade, se escondendo dela. Virou grosseiro, virou realista, você, o suavíssimo, e encheu o livro de detalhes pornográficos à (ponhamos) francesa, como a pele picada pelos mosquitos, o dente de ouro da bailarina; ou à portuguesa com as tetas; ou, a você, e nisso está o melhor do sequestro, enchendo o livro de coxas e de pernas femininas. (ANDRADE, 1988, p. 151)

Essa interpretação de inspiração freudiana foi escrita por Mário de Andrade em carta ao amigo mineiro Drummond, no dia 1 de julho de 1930, no ano de publicação do primeiro livro deste, *Alguma poesia*. Os apontamentos de Mário de Andrade sobre o tratamento do sexual no jovem Drummond parecem se costurar com uma tensão constante entre a persona poética tímida, interiorana e descompassada diante do mundo moderno e o enigma do sexo que atravessa a poética do autor mineiro. Tomemos como exemplo o poema que abre *Alguma poesia* e que serve quase como um mito de criação do imaginário em torno do poeta *gauche*, Carlos. Em “Poema de sete faces”, após a primeira estrofe em que o anjo torto condena o eu lírico a viver sua sina, o poema explora os percalços do desejo desse sujeito drummondiano:

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada
(ANDRADE, 1930/2015)

O olhar silencioso faz a ponte entre a privacidade do sujeito calado, mas cheio de inquietações, e os movimentos excitantes da cena pública. O abrigo das casas permite resguardo para o prazer de acompanhar discretamente as tramas humanas na busca por satisfação e, por isso, o que poderia ser uma tarde tranquilizadora de céu aberto, azul, parece anuviar com tanto desejo que carrega a vida de um peso particular (tantos desejos... desejos de quem? Dos homens que correm atrás de mulheres ou também do eu lírico que gostaria de sair da posição de observador e correr ele mesmo atrás daquilo que lhe seduz?). Em seguida, temos o bonde – locomotiva que acusa modernização e moção, amontoando corpos em um espaço apertado. As pernas (brancas pretas amarelas) tropeçam umas nas outras ignorando as vírgulas e o eu lírico goza aflito em observá-las.

As contradições são excitantes e Drummond, talvez seguindo as trilhas modernistas, busca o pornográfico mesmo que não consiga sempre encará-lo de frente (faz parte desta dissertação tentar pensar se é possível, afinal, encarar o pornográfico de frente)². Em seu livro seguinte, *Brejo das almas*, de 1934, o poeta conclama no poema “Em face dos últimos acontecimentos”:

Oh! sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
que o nosso avô português?

[...]

Propõe isso a teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem,
propõe ao homem de óculos
e à mulher da trouxa de roupa.

Dize a todos: Meus irmãos,
não quereis ser pornográficos?
(ANDRADE, 1934/2015)

Outros tantos poemas presentes já nos dois primeiros livros do poeta seguem a desdobrar o tratamento drummondiano do sexual, às vezes com mais

² Especialmente no último capítulo desta dissertação, ao retomar a divisão histórica e cultural entre “erótico” e “pornográfico” para analisar alguns aspectos estéticos da poesia de *O amor natural*, tentaremos complexificar melhor essa dicotomia e assim retornaremos ao discurso de que o pornográfico seria um “mostrar-se por inteiro” e uma “exposição frontal” e às limitações teóricas desse discurso.

humor e vontade de contestação, às vezes com frustração e melancolia. Alguns exemplos são bastante significativos. Em *Alguma poesia*, temos a condenação de todos ao pecado feita pelo poeta através do “olho torto” do diabo no poema “Casamento do céu e do inferno”: “Tirante Laura e talvez Beatriz, /o resto vai para o inferno.” (ANDRADE, 1930/2015, p. 12); a ambiguidade do pedido feito à mulher em “Toada do amor”: “Mariquita, dá cá o pito, /no teu pito está o infinito.” (ANDRADE, 1930/2015, p. 13) e, claro, a famosa quadrilha formada de frustração amorosa em “Quadrilha”: “João amava Teresa que amava Raimundo/que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/que não amava ninguém.” (ANDRADE, 1930/2015, p. 28). Em *Brejo das almas*, temos o eu lírico perdido, peculiarmente abandonado por Deus em “Um homem e seu carnaval”: “Deus me abandonou/ no meio da orgia/ entre uma baiana e uma egípcia.” (ANDRADE, 1934/2015, p. 44); o inalcançável sexo “dela” em “O passarinho dela”: “O passarinho dela/ está batendo asas, seu Carlos! / Ele diz que vai-se embora/ sem você pegar.” (ANDRADE, 1934/2015, p. 47) e o jogo entre castidade e pecado, prazer e realidade em “Castidade”: “Não me arrependo do pecado triste /que sujou minha carne, suja toda carne.” (ANDRADE, 1934/2015, p. 60).

Diante disso, o que me parece bastante instigante é como um livro específico da obra do poeta mineiro, *O amor natural*, publicado postumamente em 1992, conseguiu produzir tanta polêmica por tratar exatamente disso que a poesia drummondiana se ocupa há tanto tempo. Polêmica essa, aliás, alimentada pelo próprio Drummond em entrevistas, o que, a meu ver, provoca-nos a pensar mais sobre a interminável discussão em torno das desavenças entre autoria e o sujeito que sustentaria uma poética para além dos versos. Em se tratando de poesia lírica, gênero literário tipicamente apresentado como uma forma de “expressão subjetiva” de um “eu”, parece, aliás, que deslocar as imagens que se cristalizam em torno de uma autoria para não abafar suas contradições, nem a subordinar a um sujeito biográfico, torna-se uma tarefa ainda mais complicada.

No caso de Drummond e do livro *O amor natural*, esse deslocamento de sentidos em torno de uma autoria me parece materializado em duas problemáticas centrais: a ideia de que faltaria o sexual ao poeta *gauche* e a ideia de que apenas condiz com poeta *gauche* falar sobre um suposto amor imune à

obscenidade do sexo, que nunca se realizaria no corpo, sempre refém da frustração. Sobre a primeira problemática, imagino que já consegui demonstrar, apenas com alguns exemplos, que Drummond é afeito ao tratamento poético da sexualidade desde seus primeiros livros – o que, de início, faz repensar a classificação de “O livro de poesia erótica de Drummond” dada a *O amor natural*, pressupondo a possibilidade de uma delimitação tão rígida e limitada de onde se alocaria o sexual em sua poética.

A segunda problemática gostaria de explorar melhor agora, apontando para a transformação do eu lírico que convoca todos a tornarem-se pornográficos, em 1934, ao poeta que, em entrevista à pesquisadora Maria Lúcia do Pazo, no ano de 1984, justifica o porquê de não querer publicar *O amor natural*, enquanto vivo, da seguinte maneira: “Não quis publicar até agora e hesito ainda em publicar – ou antes, resolvi não publicar – pela circunstância de que o mundo foi invadido por uma onda de erotismo, logo depois convertida em pornografia, se é que a onda de pornografia não veio antes” (ANDRADE, 2012, online). Já na década de 80, passada a chamada Revolução Sexual dos anos 1960 e 1970, Drummond parece profundamente incomodado com a ideia de ser confundido com uma espécie de “vulgarização do sexo” que, em sua fala, sobrepõe-se a uma ideia de vulgarização da própria poesia:

O fato é que hoje não se distingue mais o erotismo propriamente dito e a pornografia, que é uma deturpação da noção pura de erotismo. Se eu publicasse agora o livro iria enfrentar, por assim dizer, um elenco bastante numeroso de livros em que a poesia chamada erótica não é mais do que poesia pornográfica e às vezes nem isso, porque é uma poesia mal feita, sem nenhuma noção poética. (ANDRADE, 2012, online)

As pesquisas de Mariana Quadros em torno de *O amor natural* reconstroem muitas das controvérsias em torno desse livro e assim nos ajudam a vislumbrar o quanto esses versos são um ponto sensível (e, por isso, significativo) da poética drummondiana. Já na década de 50, Drummond, em carta a Abgar Renault, expressa o interesse de publicar seus poemas eróticos (não sabemos exatamente quais) em uma edição compartilhada entre seus próximos, projeto logo abortado por medo de ser desmoralizado caso a notícia chegue aos jornais: “O escritor pretendeu divulgar os versos, tirá-los de sua obscuridade; porém, no mesmo golpe, queria ocultá-los, mantê-los em segredo

ou 'en secret' [expressão utilizada pelo autor na carta a Regnault], na expressão velada por outra língua” (QUADROS, 2015, p. 43). Essa tentativa de mostrar-escondendo seus versos eróticos segue viva na década de 70 e 80 quando o poeta começa a publicar esparsamente alguns de seus poemas eróticos em revistas³, enquanto o autor negava, em entrevistas, a possibilidade de publicar em definitivo um livro que desse conta de *mostrar tudo permanentemente*: “assim como o efêmero êxtase, o gozo dos poemas seria tanto mais intenso quanto os leitores (o autor aí incluído) conhecessem a perecibilidade ou a raridade do material em suas mãos” (QUADROS, 2015, p. 44-45).

Esse disse-não-disse e essas meias-publicações, como vimos, remontam à década de 50, o que demonstra, primeiro, que, *O amor natural* está longe de ser uma obra de fim de vida, escrita em um só tempo, o que intensifica o vínculo problemático da poética drummondiana com o erótico, e, além disso, que há mais a ser dito sobre o não querer publicar dessa obra do que as críticas de Drummond à poesia brasileira contemporânea ao fim de sua vida. Por que a ideia de *mostrar-se* pornográfico/erótico era tão cativante e igualmente tão insuportável para Drummond? Há nesse jogo entre deixar entrever, ser demandado pelos seus leitores e negar, vez ou outra concedendo alguma esperança, algo de um jogo erótico em si mesmo que coloca em questão os vínculos que se constroem socialmente em torno de um sujeito escritor e da obra de um poeta. Este ciclo se estende até o fim da vida de Drummond, que falece em 1987, e constrói o terreno para que, em 1992, *O amor natural* enfim seja publicado:

O escritor entregara a alguns amigos e familiares cópias do conjunto de poemas. Desse modo, ele legava a outrem a decisão acerca da divulgação ampla do material. Em 1985, em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, afirmava que caberia à Maria Julieta dar a palavra final sobre a edição e admitia, rindo, que ela era favorável à produção do livro. Os netos do escritor, seus herdeiros, manteriam a posição. Pouco antes de falecer, Drummond parecia, pois, conhecer o destino de seus versos eróticos. Finalmente estava rompido o nó entre ocultamento e divulgação. Os poemas deixavam de ser um problema. (QUADROS, 2015, p. 45)

³ Quadros (2013), em posfácio à nova edição de *O amor natural*, menciona, por exemplo, a publicação do texto “Coito” em novembro de 1975 na revista *Homem* que posteriormente será publicado com alterações em *O amor natural* com novo título, “A castidade com que abria as coxas”.

Drummond rejeita a publicação do livro enquanto vivo, mas garante, pelo que podemos perceber, que o livro seria publicado depois de sua morte. O jovem poeta anarquista, ligado às rupturas modernistas na literatura brasileira, aquele que apavorou o culto das “belas letras” ao optar pelo uso do verbo “ter” no lugar do verbo “haver” para descrever a existência de uma pedra no meio do caminho, torna-se, ironicamente, aquele que, no final de sua vida, desprezará certa poesia contemporânea pela sua “banalidade” e hesitará frente ao olhar julgador do Outro. Não precisamos imaginar que se trate pura e simplesmente de uma mudança abrupta ou mesmo recair no estereótipo de que a idade mais avançada traria “maturidade” (ou melhor, conservadorismo). Talvez seja mais produtivo pensar que as contradições que sustentam essa aparente reviravolta estavam dadas no interior de sua poética, no confronto entre o sujeito *gauche* drummondiano e a formação social que o engendrou. Não queremos reduzir sua obra ao determinismo de uma síntese biográfica imaginária, mas, pelo contrário, sob o pano de fundo de um mal-estar coletivo, tentar desdobrar ao máximo algo de aparentemente inconciliável sem cair em um reducionismo que estraga os desencaixes ao forçá-los a um quadro sem falhas.

O que este trabalho busca é explorar a ambiguidade desse desencaixe que abala muito do já dito consolidado em torno de Drummond. Ler *O amor natural* não como um ponto fora da curva e nem como uma continuidade lógica e estável da poesia drummondiana é colocar em xeque a suposta autoridade do poeta sobre sua obra e pensar como os significantes postos por ele no mundo o escapam e possibilitam sempre *outros* sentidos. Quem sabe, o purismo declarado de Drummond está muito mais condenado à obscenidade do que o poeta se permite admitir e a fronteira que divisa o erótico do pornográfico no interior de sua obra seja constantemente invadida dos dois lados pelos seus vizinhos. Quem sabe, o vínculo entre nome e adjetivo seja menos forte do que quer o título do livro e que há pouco de “natural” nesse amor proclamado e algo que escape à demanda de completude amorosa. Enfim, quem sabe a contradição seja menos algo a ser superado do que algo a ser desdobrado em sua produtividade.

2.2 *O amor natural*: uma parte que reconfigura o todo

Há leituras críticas de *O amor natural* que me antecedem e que me norteiam. Mesmo assim, eu insistiria no fato de que o livro publicado em 1992 segue parcialmente investigado. Outras obras do poeta mineiro que já se cristalizaram no imaginário da recepção da poética drummondiana recebem atenção há mais tempo e com maior profusão. *O amor natural*, talvez por vir à tona na década de 90 que, para uma historiografia literária muito rigidamente assentada na “cronologia dos fatos”, estaria para além da seara histórica drummondiana, não costuma ser evocado como uma obra relevante do poeta. A verdade é que Carlos Drummond de Andrade teve uma vida longa, praticamente atravessando o século XX, e de muitas publicações até próximo de sua morte, mas as periodizações literárias o amarram rigidamente ao espaço entre a década de 30 e 40 e, no melhor dos casos, até a década de 60.

Apesar disso, a primeira edição do livro já surge acompanhada de uma análise crítica. Como posfácio, o reconhecido Affonso Romano de Sant’Anna escreve um breve ensaio chamado “O erotismo nos deixa *gauche*?”. É uma reflexão que nos traz elementos importantes para pensar a relação da crítica com *O amor natural*, quase como que se o autor do ensaio, prevendo a bagunça que *O amor natural* poderia causar na fortuna crítica drummondiana, desse-nos de partida algumas diretrizes interpretativas. O crítico elabora uma espécie de sutura entre o que entendíamos como Drummond até então e o que se apresenta agora sob a alcunha de obra *erótica*, apontando continuidades e descontinuidades.

Sant’Anna enfatiza o fato de que: “O tema do amor e do erotismo, evidentemente, não é exclusividade de *O Amor Natural*. Ele está presente em todos os seus livros. O que ocorre é um desnudamento temático” (SANT’ANNA, 1992, p. 82). Traça um percurso que vai do jovem poeta *gauche* que se protege desajeitadamente do amor, de forma irônica, melancólica, fraturando o objeto amoroso em partes para ser melhor elaborado até a um tratamento de caráter metafísico que vai atribuindo ao amor certa grandiosidade e força contra as desventuras da vida. *O amor natural* esboçaria uma costura entre esses tantos momentos que marcam o amoroso e o erótico na poética de Drummond: de um lado, desinibido, de corpo inteiro, cintilante, vitorioso, debochado e divertido como o erótico nunca foi tão enfaticamente exibido em sua poesia e, de outro,

ainda deixando entrever a sombra *gauche* que não cessa de atormentar o cercadinho do prazer.

Como bem lembra Ivan Marques: “o sentimento de frustração amorosa não ficará restrito à poesia do jovem Drummond” (MARQUES, 2008, p. 3). Não nos esqueçamos: a sina anunciada pelo anjo torto é a sina de uma vida inteira. Seria simples demais imaginar que o *gauchismo* é um passado esquecido e deixado para trás, enquanto *O amor natural*, poesia solar, seria uma superação das contradições insolúveis que sustentaram a poética drummondiana de ponta a ponta. Parte de nosso trabalho, é não nos rendermos ao discurso amoroso e seu esforço de completude, mas explorar as pontas soltas do desencontro do sujeito *gauche* com seu desejo e o que as frestas desenhadas no milagre imaginário do amor nos deixa entrever: “O poeta se entrega ao amor, mas sem sair de sua concha, sem desembaraçar-se de sua teia de problemas. Sim – o erotismo nos deixa bastante *gauches* na vida” (MARQUES, 2008, p. 5)

A pesquisadora Mariana Quadros foi a responsável pelo esforço investigativo mais demorado e consistente em torno da obra *O amor natural*. A autora, em suas pesquisas, também salienta o vínculo que não deve ser desfeito pela crítica entre essa obra e o restante da poética drummondiana: “Da ‘vontade interdita’ nos primeiros livros até o coito exposto nos versos eróticos, observamos um percurso culminante na reconciliação do eu drummondiano com o sexo, tornado o fundamento da poesia” (QUADROS, 2013, p. 64-65). Ao mesmo tempo que costura os versos eróticos que vieram à tona por completo apenas em 1992 com o restante do tratamento do sexual na poesia de Drummond, a teórica não deixa de atribuir o devido valor diferencial de *O amor natural* que, é claro, não pode ser igualmente ignorado: “chama a atenção o caráter solar predominante no livro, positividade rara em uma poesia caracterizada quase sempre pela corrosão, pelo desconcerto e pela negatividade” (QUADROS, 2013, p. 65).

Enquanto em grande parte da obra de Drummond, o amor e o sexual eram vislumbrados como uma transcendência *possível*, porém mal sucedida ou negada devido a diversos obstáculos, como “as contradições do afeto, as descontinuidades entre os amantes, a finitude do corpo e as condições sociais” (QUADROS, 2013, p. 65), no livro póstumo, “o eu torto é diluído durante o orgasmo” (QUADROS, 2013, p. 67); o corpo se dá, momentaneamente, é preciso

dizer, como transcendência imanente, realizada, concreta. Não devemos, no entanto, interpretar essa mudança como mera rendição egoísta do poeta que se isola do mundo e, por isso, deixaria de nos dizer algo mais do que um “hedonismo” inconsequente.

Aliás, um dos grandes méritos da tese de doutorado de Mariana Quadros é demonstrar, no caso Drummond, como isso que chamamos de “erótico”, por mais isoladamente que se dê a um primeiro olhar, como uma espécie de canto puro e desconectado da vida social, quando realizado poeticamente e analisado criticamente, possibilita a reflexão sobre relações fundamentais entre sujeito, história e linguagem. Quadros (2014) faz ver como, em *O amor natural*, há, imbricado com um discurso sobre o amor e sobre o sexo, um tratamento às avessas da miséria material e simbólica do tempo presente e, aliado a isso, um tratamento “metapoético”, uma exploração das formas possíveis de se pôr em palavras o gozo que já carrega, em seu próprio ato criativo, algo de sexual.

Para seguir esses passos de análise, no entanto, é preciso, muitas vezes, não se render a autoridade do próprio poeta, explorar aquilo que lhe escapa em sua própria poesia. Afinal, *O amor natural* nasceu já orientado, em suas interpretações, por Drummond. Sant’Anna, por exemplo, comenta como o poeta, mesmo se recusando a publicar o livro na íntegra, cede à pesquisadora Maria Lúcia Pazo Ferreira, em 1985, trinta e nove poemas da obra para que ela pudesse realizar uma tese em torno do erótico drummondiano (SANT’ANNA, 1992). Isso nos dá uma pista a mais do lugar que esses poemas ocupam na obra de Drummond e da relação do poeta com a crítica: se o autor afirma não querer publicar o livro enquanto vivo por medo de uma interpretação inadequada e de como *O amor natural* afetaria o imaginário em torno de sua poética, ao mesmo tempo, o poeta mineiro parece ansiar por ser lido, desde que *corretamente* (corretamente em seus termos, é claro). Drummond não somente cedeu seus poemas eróticos para a pesquisadora, mas orientou o tratamento de seus textos, inclusive entregando para Maria Lúcia uma bibliografia de apoio especial:

Maria Lúcia defende a ideia de que o erotismo em Drummond tem um fundo místico e se afasta da pornografia. Com efeito, o próprio Drummond encarregou-se de orientar a pesquisa neste sentido, escrevendo-lhe cartas e passando-lhe pessoalmente bibliografia, por exemplo, de Bataille, Gaitan Duran e Denis de Rougemont. Remeteu-lhe também trechos de ensaios sobre erotismo, que ele mesmo copiou de alguns livros, poemas de John Donne e livros de ilustrações como *Les Masques d’Eros*, de Jean Pierre Bourgeon, e *Erotique du Japon*,

de Theo Lesoualch. Drummond ajudou-a a circunscrever o seu universo de análise. Por isso, limitando-se “à abordagem do misticismo sem fervor religioso” e entendendo que “o universo de sua tese fora delimitado pelo próprio Poeta”, a autora trabalha só vinte dos poemas do livro, deixando dezenove outros que não se enquadravam no seu esquema analítico. (SANT’ANNA, 1992, p. 81)

Voltamos mais uma vez para a divisão rígida entre erótico e pornográfico, que precisa ser questionada, e para o quanto Drummond fazia um esforço de se diferenciar da produção poética da segunda metade do século XX. É como se *O amor natural*, no imaginário drummondiano, viesse tarde demais. Depois do grande *desbunde* poético da década de 70, em que o tabu do sexo (assim como o da poesia) é posto (mais uma vez) em xeque, tomemos como exemplo as polêmicas infundáveis em torno da antologia *26 poetas hoje* (1975), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, dos ditos marginais, *O amor natural* e Drummond estavam na corda bamba – pornográfico demais para os ideais construídos em torno de sua autoria (então, “degenerado demais”, assim como a novíssima geração, para o moralismo insistente) e erótico demais para aqueles que queriam uma revolução dos costumes, uma “libertação” do sexo (então, “cafona demais” para as gerações mais novas). Como se vê, monta-se uma síntese impossível para uma poeta clássica e modernista, interiorana e urbana, não mais jovem e ainda ativo poeticamente apesar de sua idade.

2.3 Furos na função-autor: esta invenção chamada Drummond

Com o risco, incontornável, eu penso, de melhor delimitar essas contradições para que possamos elaborá-las analiticamente, diria que estamos diante de questões que tocam o escorregadio terreno das relações intrínsecas entre “autoria” e “obra”. *O amor natural* instaura um desconforto muito produtivo nesse espaço discursivo que gira em torno de um nome próprio: Carlos Drummond de Andrade. O próprio drama do sujeito, que se mostra como referente desse nome, explicita o quanto a etiqueta que responde por uma obra, independentemente de quão “canônica” ela seja, não está imune à heterogeneidade. Isso se dá porque, se não podemos viver sem construir um imaginário que cristalize nosso senso de “realidade”, nosso tratamento das “coisas que nos aparecem”, essa invenção de completude, sempre está no limite de ser tensionada.

Como se instaura essa discursividade que constrói a autoria drummondiana e como *O amor natural* a tensiona? Adianto a hipótese de que a força perturbadora de *O amor natural* em relação à “obra drummondiana” talvez se dê pela sua in-familiaridade⁴ com a poética de Drummond, ou seja, talvez *O amor natural* seja um objeto estranho porque carrega muitos traços fora de lugar daquilo que já entendíamos enquanto Drummond.

Precisamos, para prosseguir com essa discussão, perguntar-nos o que é um autor e como funciona discursivamente o mecanismo da autoria. Entendo, no entanto, que essa questão extrapola em muito o âmbito do literário, sendo uma questão pertinente às mais diferentes regiões discursivas. Por isso, antes de adentrar propriamente o debate sobre a função-autor, é relevante desfazer a naturalidade disso que chamamos “âmbito do literário”. Há muitas formas de se fazer isso, mas, considerando o estatuto de cânone dado a Drummond no interior da literatura brasileira, acho que cabe pensar em como se constitui uma literatura e como determinadas obras se canonizam em uma literatura, ou seja, em como se historiciza o que se denomina literário, pois é apenas no interior dessa lógica de sentido histórica que o canônico pode emergir, assim como suas cronologias de “grandes autores”.

Marisa Lajolo, em “Literatura e história da literatura, senhoras muito intrigantes”, detém-se em pensar exatamente como a fundação de um âmbito literário moderno, no interior dos Estados nacionais, está associada a um trabalho de construir uma narrativa histórica que entrelaça obras e autores no esforço de criar uma linha no tempo coesa e coerente para encadear textos com base em referências intra e extra textuais:

Desdobramento de antigas bibliotecas, bibliografias ou registros de autores e obras, a história da literatura costuma traduzir-se em obras que (com menos ou mais requinte...) apresentam a literatura como *continuum* de autores e obras que, ao sucederem-se no tempo, agrupam-se em conjuntos (maiores ou menores; fixos ou instáveis;

⁴ “Infamiliar” é uma das muitas traduções possíveis do conceito freudiano de *Unheimliche* que remete a “algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe” (FREUD, 1919/2020, p. 33), algo que produz temor e angústia por gerar o efeito de surpresa ou de novidade naquilo que ao mesmo tempo é profundamente conhecido e íntimo. Claramente, transponho o conceito de sua trama original e o utilizo aqui com alguma liberdade poética para remeter à hipótese desse efeito instigante e perturbador de *O amor natural* que seria resultado da reapresentação do “mesmo Drummond” de uma forma inusitada, fazendo vir à superfície traços da poética drummondiana sempre presentes, mas nunca antes expostos de maneira tão enfática.

consentidos ou polêmicos...) que encontram sustentação e sentido em diferentes instâncias, *intra* ou *extra* literatura. (LAJOLO, 2012, p. 106)

Percebe-se que a constituição de uma história da literatura requer uma prática de recorte e de costura que atribui sentido aos recortes realizados pelo historiador literário. A consequência disso é a exclusão, operador contraface da inclusão, que é inerente ao cânone, visto que esse depende da seleção de uma multiplicidade. A força norteadora ideológica que delimitará esses recortes e os costurará pode ser orientada por diferentes significantes que assumem o papel de mestre, como a noção de nacionalidade, por exemplo. Esse procedimento produz um efeito de naturalização que serve tanto para manutenção desse significante mestre em um lugar de autoridade, como para a história literária que se cria.

O que resulta dessa operação é um sistema, portanto, um “conjunto de elementos de tal forma solidários que alterações de posição e/ou de natureza de qualquer um deles, altera todo o conjunto” (LAJOLO, 2012, p. 111). Ou seja, a significação que determinada obra ou autor adquire nesse sistema depende da posição que ocupa em relação a outras obras e a outros autores. O que também explica porque quando um novo elemento é posto nesse sistema, a significação antes mais ou menos cristalizada precisa se transformar para manter a organicidade dessa construção.

Arrisco dizer que cada autor comporta uma pequena história da literatura. Drummond emerge, sem dúvida, dentro desse sistema literário brasileiro institucionalizado e reproduzido através das instituições sociais, o que explica porque certos efeitos de evidência se instauram em torno desse nome. Contudo, podemos pensar a posição Drummond nessa história como um outro sistema em relação com esse sistema literário maior. Drummond seria a etiqueta dada a esse sistema de obras que respondem a essa autoria e, como vimos, a significação cristalizada em torno de cada um desses elementos, cada uma de suas obras, dependeria de como se articulam esses elementos. *O amor natural*, pelo o que nos demonstra os ecos de sua publicação, estaria, portanto, como um elemento dissonante no interior dessas relações, o que não significa que esse livro seja exterior ao sistema Drummond, mas sim que ele ocupa uma posição periférica

que questiona a forma de apresentação hegemônica desse poeta em nossa sociedade.

Tanto Roland Barthes, como Michel Foucault, produziram, na segunda metade do século XX, reflexões incontornáveis sobre a categoria de autoria que nos permitem complexificar a questão. Começar a pôr em xeque aquilo que entendemos como um autor é se afastar de uma posição metafísica em que “O sentido do texto” estaria de alguma forma mística residindo no “interior” desse grande Outro garantidor da verdade. O paralelo com a figura divina é gritante e, não por acaso, Barthes evoca o Autor com “a” maiúsculo e constrói a relação que muitos estipulam com ele através da lógica da *crença*:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. (BARTHES, 2012, p. 61)

É esse *status* paternal e divino que faz com que a autoria seja um mecanismo de delimitação do que se pode ou não se pode dizer sobre determinada obra. Foucault (2001) caracteriza melhor esse poder discursivo que reside nessa função: 1) o autor seria a explicação última dos acontecimentos de uma obra, de seu percurso “normal” e mesmo de suas “deformações”; 2) o autor é o princípio de uma unidade; 3) o autor é o que faz superar as contradições que emergem entre uma série de textos e 4) o autor é um foco de expressão que garante o mesmo valor de um conjunto de textos. Percebe-se então que a fundação de uma “obra” depende em nossa sociedade desse exercício classificatório de nomeação de uma autoria, o que faz pensar que: “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 270).

A relação entre autoria e obra deixa de ser uma relação entre interior e exterior, mas materializa-se na forma como, em uma sociedade, o nome de um autor alcança uma posição privilegiada que faz costurar os limites de textos fundando um espaço discursivo próprio: “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Vale ressaltar que para um discurso ter *direito* a

uma autoria, em nossa sociedade, esse discurso não pode ser “qualquer um”. O status da autoria assinala uma vontade de permanência, atribui um valor próprio à “obra” que exige um reconhecimento diferenciado dessa por parte das instâncias sociais:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274)

O personagem “autor”, como estamos acostumados, é um personagem moderno (BARTHES, 2012). Profundamente ligada à tirania do indivíduo, central na ideologia dominante capitalista, a autoria também aponta, portanto, para uma relação de propriedade. Foucault, por exemplo, entende que “a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 2001, p. 279). Ou seja, a autoria garante direitos e deveres sobre uma obra, o que é próprio do formalismo jurídico moderno das sociedades capitalistas. Por isso, tensionar o princípio da autoria é desfazer a ilusão de que essa é a origem e não o produto de uma sociedade. Quando recolocamos a escritura no seio da cultura, a autoria emerge como um só-depois que, na verdade, tenta legislar uma multiplicidade sem dono e difícil de ser rastreada.

Diante desses debates, os giros em falso do escritor Drummond em torno de seu livro *O amor natural* ganham novos sentidos. Drummond vivenciou sua própria consagração enquanto autor na história da literatura brasileira. Tornou-se um grande poeta e uma referência que fundou um corte no que se entendia como poesia nacional. A prova de que a função-autor extrapola em muito o sujeito “por trás dos livros” é que a autoria drummondiana parece ter assolado o próprio Drummond que hesita em expor uma parcela de seus versos, pois esses que seriam os seus “poemas eróticos” carregariam o perigo de deformar a suposta unidade de sua obra. Mais interessante é perceber que isso não se dá simplesmente em uma rejeição de Drummond de seus poemas eróticos, mas se articula através de uma relação complexa de Drummond com a poesia de seu

tempo. A não publicação de seus versos é continuamente justificada através do medo de que esses versos sejam confundidos com “outra coisa” que não lhe caberia. Drummond parece reconhecer nos poemas de *O amor natural* algo de seu, de sua autoria, mas teme que os leitores não o possam reconhecer tão bem quanto ele.

Essa exceção no interior da própria regra aponta para outros aspectos do que podemos entender enquanto autoria, pois se essa estipula uma unidade, não podemos supor que essa unidade não é conflituosa, ou que não está em constante ameaça. A psicanalista Maria Homem, ao estudar, em sua tese de doutorado, os traços de autoria em Clarice Lispector, ajuda-nos perceber essa tensão entre o imaginário, o simbólico e o real⁵ no plano literário: “A vivência precisa ser cercada linha a linha, letra a letra, na cadeia contínua e sucessiva de termos parciais que é o texto, sempre aquém ou além do ser, também localizado num tempo outro, em contínua defasagem com sua tradução em palavras” (HOMEM, 2001, p. 35). A escrita funda um plano diferenciado de sentido que dá forma para experiências que, senão estão em relação simples de representação, também não podem fugir de deixar escapar algo do vivido que, ao ser escrito, parece ficar aquém das palavras. Uma das muitas formas de se suturar esse não-dito constitutivo daquilo que se diz é exatamente a fundação dessa imagem de um Autor que suprime o transbordamento de sentido.

Em um paralelo, pode-se mencionar como Lacan enfatiza o fato de que “há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa” (LACAN, 2005, p. 13). Mais do que pensar esse real que atormenta as construções imaginárias em sua busca de completude como um “puro exterior”, Slavoj Žižek, um dos grandes intérpretes contemporâneos da teoria lacaniana, enfatiza que: “para Lacan o real, em sua forma mais radical, tem de ser

⁵ Na teoria psicanalítica de Jacques Lacan, o imaginário, o simbólico e o real constituem três níveis que formam a realidade humana e que não podem ser dissociados: “Essa tríade pode ser precisamente ilustrada pelo jogo do xadrez. As regras que temos de seguir para jogar são sua dimensão simbólica: do ponto de vista simbólico puramente formal, ‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer. Esse nível é claramente diferente do imaginário, a saber, o modo com as diferenças peças são moldadas e caracterizadas por seus nomes (rei, rainha, cavalo), e é fácil imaginar um jogo com as mesmas regras, mas com um imaginário diferente, em que esta figura seria chamada de ‘mensageiro’, ou ‘corredor’, ou de qualquer outro nome. Por fim, o real é toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo” (ŽIZEK, 2010, p. 16-17).

totalmente dessubstancializado. Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica” (ZIZEK, 2010, p. 91). O imaginário pressupõe sempre a ilusão de uma relação dual, mas é reconhecendo esse terceiro constitutivo que é a linguagem, o Outro⁶, que se abre margem para algo que escapa ao sentido de fechamento imaginário e que desestabiliza e renova nossas construções exatamente através das lacunas existentes na rede simbólica.

O pressuposto que isola autor de um lado e leitor de outro tornando-os identidades estáveis e homogêneas no espaço literário se define por um estilo imaginário. A mediação simbólica possibilitada pela ênfase na relação escritura-leitura, não como opostos, mas como processos de linguagem que se atravessam, permite a emergência disso que desestabiliza aquilo que *aparece* como imagens plenas e bem assentadas. O jogo literário quando se realiza na mediação do Outro pode se constituir exatamente no exercício de imprevisibilidade que renova os sentidos consolidados de si e da alteridade através do texto.

João Frayze-Pereira, também psicanalista, enfatiza, através da categoria filosófica do “impensado” de uma obra, como uma forma de não se deixar levar pelo peso sufocante da autoridade imaginária de um Autor é deslocar nossa atenção para a leitura, para aquilo que é suscitado por uma cadeia textual: “o impensado não é, portanto, aquilo que não foi pensado pelo autor da obra, mas aquilo que a obra ao pensar dá a pensar” (FRAYZE-PEREIRA, 2012, p. 136). O simbólico, como vínhamos refletindo, sempre dá margem para indeterminação que faz furos na suposta complementariedade do imaginário. Quando ao nos depararmos com uma obra encarnamos o papel de desfiar essa indeterminação, criando uma leitura que não pretende “esgotar” os textos, novas associações,

⁶ “Já vimos isso na própria estrutura da fala: o que é realizável libidinalmente entre este e aquele sujeito exige mediação. É o que dá seu valor a esse fato, afirmado pela doutrina e demonstrado pela experiência, de que nada se interpreta finalmente – pois é disso que se trata – senão por intermédio da realização edipiana. Isso quer dizer que toda relação a dois é sempre mais ou menos marcada pelo estilo do imaginário. Para que uma relação assuma seu valor simbólico é preciso haver a mediação de um terceiro personagem que realize, em relação ao sujeito, o elemento transcendente graças ao qual sua relação com o objeto pode ser sustentada a certa distância” (LACAN, 2005, p. 33)

sentidos, podem emergir renovando aquilo que entendíamos até então ou aquilo que nos era apresentado enquanto sentido único.

As hesitações em torno desses que seriam os “poemas eróticos” drummondianos talvez apenas se apresentem assim em decorrência de uma angústia em não conseguir cercear esses textos dentro da forma hegemônica que se fala sobre Drummond. Proponho, portanto, ler Drummond outra vez, sem medo de entender esse nome como uma metáfora sempre aberta para novas significações, sem medo de inverter o mito, como dizia Barthes: “sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64).

3 A POÉTICA DO DESENCONTRO E A LINGUAGEM *GAUCHE* DO AMOR

3.1 As contradições sem fim da subjetividade⁷ *gauche*

“Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 1930/2015) é a estrofe que abre o primeiro poema do primeiro livro de poesia de Carlos Drummond de Andrade, de 1930. O poeta nomeia e categoriza, de início, uma poética que, a partir de então, nunca se livrará dessa autodeclaração, que marcará, como sina, os discursos sobre sua poesia. É mesmo difícil não cair na tentação de encadear em definitivo o nome, ironicamente concedido pelo próprio poeta que dá vida ao seu eu lírico através de seu íntimo e cotidiano prenome, e a caracterização afrancesada, *gauche*.

Seria injusto esgotar toda riqueza de uma obra poética como a de Drummond em uma estrofe de três versos. No entanto, os caminhos traçados pela poesia de Drummond nos fazem pensar que há algo nesse ser *gauche* de nascença que não deixa de se desdobrar ao longo de sua obra. Talvez então, para não enclausurar a poética drummondiana e também para não livrá-la assim facilmente de sua sombra, tomemos o *gauchismo* como uma metáfora, uma metáfora muito produtiva, daquilo que queremos apreender como uma poética drummondiana. Metáfora que, por ser metáfora, ou seja, transferência de sentido, não deixa nunca de se reenviar e fazer surgir novas faces em seu lugar.

⁷ Nesta pesquisa tenho buscado me utilizar das noções de “sujeito” e de “subjetividade” como uma maneira de conceitualizar uma *forma singular de dizer* que sustentaria a particularidade de uma obra poética. Essa forma não está dada, como uma entidade psicológica plenamente preenchida, de antemão e também não se confunde com isso que comumente se nomeia como “o autor por trás dos textos”, o suposto sujeito “empírico”. Essa forma singular de dizer constitui-se pelas contradições sociais e pela linguagem e, portanto, emerge em um jogo relacional, nem puramente individual, nem puramente coletivo. Faço uso dessas noções para, sem ignorar as diferentes posições imaginárias de cada eu lírico de cada poema drummondiano, buscar encontrar uma forma de pensar a relação que se estabelece entre esses diferentes eu líricos em uma forma subjetiva não simplesmente homogênea que os engloba sem anular suas diferenças, mas também sem ser a soma simples de suas partes, como uma multiplicidade que não produziria unidade alguma. A forma subjetiva da poética drummondiana teria a ver com a relação tensa entre determinantes sociais e ideológicos, as formas da linguagem e as personas poéticas contraditórias que essa poética assume sempre que enuncia um “eu” e um “outro” – esse atravessamento de vetores diferenciais pode ser descrito e assim é passível de ser analisado para que se esboce tentativas sempre abertas para reinterpretação do que seria a *forma singular de dizer* da subjetividade *gauche*.

O que diferenciaria então essa metáfora? A vertigem das contradições. Enquanto nossas ficções cotidianas fazem de tudo para silenciar os desencontros com o real, aquilo que emerge como uma desestabilização, o *gauche* é a personificação sempre mal sucedida desse desencontro: “O *gauchismo* não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza altiva da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p. 15), diz-nos Alcides Villaça, um dos grandes estudiosos da poesia drummondiana. Mesmo com sua ascendência baudelairiana, o *gauchismo* mineiro de Carlos Drummond de Andrade não tem nenhuma aspiração ao “Mal”, o seu desencaxe subjetivo é o da insuficiência, dos tímidos, dos melancólicos, dos desajeitados... Seu demonismo é banal.

Reside aí como pano de fundo a tensão da origem interiorana, da pequena Itabira, e o encontro com o “mundo mundo vasto mundo” da modernidade às avessas do Brasil, representada por Belo Horizonte e pelo Rio de Janeiro (VILLAÇA, 2006). Esse pertencer a dois mundos, que equivale a não pertencer propriamente a nenhum, sustenta a insuficiência produtiva do *gauchismo*. Fundando-se sobre a inadequação, Carlos pode “ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo” (VILLAÇA, 2006, p. 37).

Essa estratégia poética permite que Drummond construa um estilo peculiar, em que o paradoxal não é suprimido pela identidade, mas explorado em todo seu desconforto mesmo sob a aparência de univocidade de um “eu”: “a *persona* estética e estilística só ganha em coerência, com os sucessivos deslocamentos, tornando a descontinuidade de que se investe uma condição excelente para reproduzir o pluralismo dos fatos” (VILLAÇA, 2006, p. 53). Por isso, a máscara *gauche* é uma metáfora tão produtiva, pois ao mesmo tempo que nomeia-categoriza o sujeito poético drummondiano, define-o exatamente pela incapacidade de definição; o poeta e o leitor fracassam juntos sempre que tentam atribuir conteúdo psicológico a esse eu lírico que se mostra, à primeira vista, tão autocentrado:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra

disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

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.

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.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 1930/2015, p. 10)

Não por acaso, o poema que primeiro nomeia o *gauchismo* de Carlos intitula-se “Poema de sete faces”, apontando para a pluralidade. O poema nos faz imergir no universo subjetivo desse eu lírico que nos fala com intimidade, quase como que se confessasse sua fragilidade, ao mesmo tempo em que se apresenta de forma enigmática. A constante mudança de perspectiva sobre si faz com que as estrofes soem dissociadas, como fragmentos de inquietação, e apenas remetem-se umas às outras pelo efeito de unidade, próprio do fato de serem remetidos a um “mesmo texto”. Essa relação problemática entre partes e todo constitui a imagem de um mosaico e a não-identidade desse sujeito não nos permite saídas fáceis. Resumi-lo a uma forma coesa e una é não querer ler a angústia de um eu lírico que se enuncia também por sua “vastidão” e proclamar a diferença pura é ignorar a condenação desse sujeito que não pode enunciar-se sem dizer “eu”.

Essa disforia parece ter seu ponto irônico de equilíbrio na quarta estrofe do poema. Em um texto carregado pela primeira pessoa do singular, a estrofe que se situa exatamente no centro da arquitetura textual muda brusca e provisoriamente de perspectiva e de tom: “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.” (versos 13-17). Do espaço íntimo das condenações dramáticas, dos desejos silenciados e das súplicas desesperadas, somos levados, por um olhar distante e frio, “objetivo”, a rever nosso objeto de discurso não mais como um “eu”, mas como um “ele”. Essa performance realista e burocrática não deve ser entendida simplesmente como “falsa”, “ilusória”, um “querer parecer”, pois faz parte da complexidade do todo desse sujeito *gauche*. Tomar o desespero como um interior autêntico que se esconde por trás da exterioridade artificial cotidiana é ignorar que somos sujeitos divididos; no caso de Carlos, concomitantemente “não-Deus”, ou seja, fraco, e “sério, simples e forte”, ou seja, funcional – é uma contradição que não se resolve, mas que movimenta a estrutura do sujeito lírico e o devolve à persona que escreve.

O máximo de ação que pode realizar Carlos é explorar a vitória parcial da ironia (muitas vezes da autoironia) e projetar alguns vislumbres idealistas que não raro desaguam em frustração. Mesmo sua poesia “militante” traz uma revolta e uma esperança muito peculiares, que se debatem com a melancolia. Mas, ao mesmo tempo, a insuficiência de Carlos amarra-se com a insistência. A poética drummondiana não se rende aos lamentos e não desiste de sua profissão de fé. O *gauche* persiste em sua inadequação até o fim e, através da poesia, constrói e reconstrói suas máquinas precárias para dizer e agir no mundo, tentando vislumbrar entre suas limitações uma brecha qualquer:

O poeta não teria como rebelar-se contra o desígnio do anjo sinistro, que vive na sombra e que reservou ao “malvindo” espaço igualmente lateral “na vida”. Não nascerá daí, porém, uma poesia de lamentações: a insuficiência é apenas parte da verdade da condição original, sendo a outra, o rigor que se determina como consciência poética. As impotências reverberam, assumidamente, no âmbito da expressão mais lúcida e iluminadora, constituindo-se assim o paradoxo dramático e nuclear da poética de Drummond. [...] Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. (VILLAÇA, 2006, p. 13-14)

Esse panorama primeiro sobre o estatuto *gauche* nos permite recolocar o “egotismo” da poesia drummondiana em uma outra cena. Se Carlos apenas “fala de si”, fadado à individuação forçada da forma de subjetividade moderna, seu *gauchismo* representa, para nós, uma desidentificação: a ilusão de autonomia, de individualidade e de consciência do sujeito é performada exatamente no limite em que essa ilusão falha, como um ritual fadado ao fracasso. Carlos é incapaz de ser um sujeito moderno, apesar de ser forçado a sê-lo. É assim que tento reler o paradigmático ensaio de Antonio Candido sobre Drummond, intitulado “Inquietudes na poesia de Drummond”, que tem como cerne ler sua poética a partir de um egotismo “profundo”, polo radiador de inquietações:

O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. (CANDIDO, 1977, p. 96)

Trata-se, portanto, de uma poesia que seria decorrência da elaboração de “problemáticas subjetivas”, oriundas de uma subjetividade tirânica; tirânica, mas também patética, “pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores” (CANDIDO, 1977, p. 96). É por isso que o drama *gauche* passa por viver a individualidade como culpa: “o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai” (CANDIDO, 1977, p. 97). Mais do que pensar a relação entre um eu e suas inquietudes, como se essas fossem um *a posteriori* de um ego irradiador, quero pensar que, na forma *gauche* da subjetividade de Carlos, o “eu” aparece como inquietude, ou seja, o “eu” é a inquietude, zona de tumulto e entrave que põe em funcionamento uma poética do desencontro.

Como Villaça (2006) bem identificou, a verdade subjetiva da poética *gauche* é a da carência e, em consequência, todo universo imaginário sentimental desse eu que se enuncia como problemático passa pelo choque de querer alcançar a expressão de afetos puros que inexistem para além de suas formas precárias: “o discurso poético de Drummond arma as faces incongruentes e nos faz reconhecer o espelho partido” (VILLAÇA, 2006, p. 34). Ou seja, a imagem ideal de si não se realiza nunca.

Talvez por esse caminho interpretativo seja possível recolocar em outros termos leituras como a de Davi Arrigucci Jr. que definem a particularidade do lirismo drummondiano por seu caráter “meditativo” ou “reflexivo”: “Seu lirismo, sem prejuízo da mais alta qualidade, nunca foi puro, mas mesclado de drama e pensamento” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 15). Esse esforço meditativo particularizaria a modernidade da poesia de Drummond, uma tensão contínua, nos termos da pesquisadora Marlene de Castro Correia, entre o furtar-se e o expandir-se, uma dialética do “re-pensamento das paixões” e do “re-sentimento das ideias” (CORREIA, 2002, p. 32).

Penso que podemos nos desfazer de toda essa armadura psicológica que parece girar em falso ao atribuir à uma suposta “autoconsciência” poética uma solução para as vertigens *gauches* que são produtos exatamente do estatuto problemático atribuído à consciência na modernidade. Não se trata de um lirismo não-puro, mas de uma desidentificação produzida pelo sujeito poético drummondiano exatamente com esse suposto lirismo ideal que não pode se materializar de fato e permanentemente na obra de poeta algum, não ao menos sem elidir as contradições que a sustentam. A ideologia que construiu o imaginário em torno da poesia moderna está assentada em uma filosofia do “eu” e da “expressão”. Por isso, o que talvez esses críticos nomeiem como um caráter meditativo da poesia de Drummond, seu batimento entre razão e sentimento, ideia e paixão, nada mais seja do que a, outra vez, torção desse fundamento ideológico, enfatizando assim não o encontro harmônico de si através da palavra, mas a descoberta do desencontro consigo mesmo e com o mundo.

A mão suja

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

A princípio oculta
no bolso da calça,
quem o saberia?
Gente me chamava
na ponta do gesto.
Eu seguia, duro.
A mão escondida

no corpo espalhava
seu escuro rastro.
E vi que era igual
usá-la ou guardá-la.
O nojo era um só.

Ai, quantas noites
no fundo da casa
lavei essa mão,
poli-a, escovei-a.
Cristal ou diamante,
por maior contraste,
quisera torna-la,
ou mesmo, por fim,
uma simples mão branca,
mão limpa de homem,
que se pode pegar
e levar à boca
ou prender à nossa
num desses momentos
em que dois se confessam
sem dizer palavra...
A mão incurável
abre dedos sujos.

E era um sujo vil,
não sujo de terra,
sujo de carvão,
casca de ferida,
suor na camisa
de quem trabalhou.
Era um triste sujo
feito de doença
e de mortal desgosto
na pele enfarada.
Não era sujo preto
- o preto tão puro
numa coisa branca.
Era sujo pardo,
pardo, tardo, cardo.
Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa, cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar!
Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra mão virá
pura – transparente –
colar-se a meu braço.

(ANDRADE, 1942/2015)

Está aí encenado o drama do sujeito drummondiano fadado a reencontrar em si aquilo que viola o princípio de sua própria identidade. O poema abre com quatro versos em *staccato*, a secura de períodos que constata fatos e fecham-se em si mesmo sem dar espaço para encadeamentos ou modalizações. O eu

lírico carrega uma impureza que lhe incomoda e que quer se desfazer da forma mais brusca⁸. Não encontra forma de remediação. A água e o sabão que lhe são oferecidos pelo seu “exterior” estão sujos como sua mão, talvez porque exista uma continuidade cruel e opaca entre o Outro e sua subjetividade que o eu, ansioso por uma forma transparente, não quer reconhecer. A temporalidade vaga dos últimos versos da primeira estrofe – “A mão está suja,/ suja há muitos anos.” (versos 7 e 8) – instaura uma historicidade para a impureza desse sujeito que a prolonga indefinidamente ao passado.

A segunda estrofe do poema nos remete aos versos já analisados de “Poema de sete faces”. A contradição entre a pulsação nervosa de “tantos desejos” e “o homem atrás do bigode”, “sério, simples e forte”, reaparece no seu eu poético incomodado com sua imundice, tentando ocultar seu nojo no bolso da calça: “E vi que era igual/ usá-la ou guardá-la.” (versos 18 e 19). O não querer ver aquilo que viola os limites de sua autoimagem é a ação que garante a continuidade do “rastro” de escuridão pelo corpo do sujeito. Não se trata de um “eu” doente que tem sua sanidade violada; o “eu” é a própria patologia que instaura esse jogo culposos de desidentificação.

A complexidade que essa mancha vai ganhando com o desenrolar do texto – “Não era sujo preto/ - o preto tão puro/ numa coisa branca.” (versos 49-51) – impossibilita a interpretação simplista que localizaria estritamente a forma sentida como intrusa por essa subjetividade tensa. A impureza marca uma continuidade inquietante entre aquilo que se quer próprio e auto-idêntico e o que desconcerta esse querer-ser do sujeito poético. Esses limites incertos nos fazem ler os impulsos agressivos do eu lírico – “Depressa, cortá-la,/ fazê-la em pedaços/ e jogá-la ao mar!” (versos 58, 59 e 60) – como uma violência contra esse próprio “eu” que não se encontra com seus ideais. Diante disso, os últimos versos encadeiam, mais uma vez, na poética drummondiana a esperança com

⁸ Pensemos também sobre como em um país de formação histórica colonial, como o Brasil, a “impureza”, o “preto”, o “pardo”, etc. não podem deixar de nos remeter às angústias do racismo que estruturou nossa história e a todas as contradições e os conflitos que emergem das tentativas de reprimir o não-branco na *identidade* nacional. Deparamo-nos mais uma vez com a luta pelo reconhecimento da alteridade, especialmente de uma alteridade que não é simplesmente exterior ao “mesmo”, o que se relaciona fortemente com o drama da não-identidade do sujeito drummondiano, ainda mais se levarmos em conta o fato de que o passado escravista brasileiro se materializa constantemente na poesia de Drummond associado às figuras familiares e genealógicas.

a melancolia. A transparência sonhada parece fazer parte desse próprio mecanismo que metaforiza em uma parte do corpo o desencaixe insuportável do sujeito.

Acredito que a rejeição de uma dicotomia fácil entre o puro e o impuro no poema analisado sirva também de uma boa pista para começar a pensar sobre a outridade *gauche*. Muitas análises da poética de Drummond enfatizam o fato de que um dos dramas centrais de sua obra seria exatamente um senso de não-pertencimento ao mundo, ou de dificuldade de se dirigir a ele. O não-pertencimento, portanto, assim como a não-identidade, faz parte da máscara *gauche*:

Dar forma às coisas desencontradas que pululam no mundo e nunca deixam de pulsar junto com o coração batendo também em descompasso, perseguir o ressoar dos ecos de fora até os mais distantes fundos da alma, eis um desafio que desde o começo o poeta parece sentir, pois de fato já nasce com o mal-estar, o sentimento negativo da inadequação e da discórdia frente ao mundo dos tempos modernos. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 32)

Se podemos dizer que enunciar um “eu” funda necessariamente um “outro”, Drummond trabalharia essa relação tensa pela via *gauche*, o que significa não se deixar identificar plenamente com as supostas fronteiras que separam o mesmo do diferente ao mesmo tempo que não as elide por completo. Sustentar esse nado à contracorrente de uma totalidade harmônica instaura um cenário trágico, em que o “eu” *gauche* debate-se constantemente contra a desmedida de seu ser diante do mundo: “atitude vital trágica e drummondiana se definiria, em consequência, por um sintético não-sim ao mundo [...], por ‘um não estar-estando’ no mundo” (CORREIA, 2002, p. 112). Por isso, as figuras do “outro” em sua poética são figuras que oscilam entre o inacessível que se quer próximo e a identificação que não quer, assim mesmo, atropelar o lugar de peça individualizada e, portanto, limitada do “eu”.

O fato que o eu lírico drummondiano se sente não-pertencente ao mundo a que pertence se reescreve na ambiguidade de uma relação em que o mundo aparece como “torto”, problemático em sua constituição, por isso ilegível, e, no entanto, constitutivo da própria intimidade. Ou seja, a exterioridade estranha, incompreensível e, às vezes, revoltante, é a mesma que funda o sujeito. A poética *gauche* trabalha essa deformidade compartilhada que ora faz soar “o

mundo” como irremediavelmente apartado do “eu” e ora faz soar “o mundo” dolorosamente próximo, numa violação do princípio da identidade. Nesses momentos em que o eu torto se reconhece como produto do mundo torto, a angústia se articula com o vislumbre da possibilidade de que “seu” desencaxe *gauche* não seja simplesmente “individual”: “Isto não aplaca a inquietude, mas favorece a noção de que o eu estrangulado é em parte consequência, produto das circunstâncias; se assim for, o eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto” (CANDIDO, 1977, p. 108).

Sentimento do mundo

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desfiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer

esse amanhecer
mais noite que a noite.

(ANDRADE, 1940/2015)

Esse poema materializa o continuum dramatizado pela poética drummondiana entre a subjetividade e a sua forma social. O “sentimento do mundo” é, de certa forma, um trabalho sobre a memória e sobre como essa não se deixa circunscrever “individualmente”, nem “socialmente”: “minhas

lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor” (versos 4, 5 e 6). O enclausuramento de um pronome possessivo, de repente, faz-se fluído e o que seriam lembranças “pessoais” desembocam em um corpo que quer se costurar com a diferença, que anseia pela alteridade. O eu lírico transita de forma constante entre aquilo que lhe seria próprio e aquilo que formaria sua alteridade e, nesse jogo, a subjetividade emerge como o próprio batimento conjunto: “quando me levantar, o céu/ estará morto e saqueado/ eu mesmo estarei morto,/ morto meu desejo, morto/ o pântano sem acordes” (versos 7-11). Um mesmo período se estratifica entre cinco versos de uma mesma estrofe; o *enjambement* marca a partilha dessa morte entre o eu lírico e o mundo. Ressoa, de “Poema de sete faces”, os versos “A tarde talvez fosse azul/ Não houvesse tantos desejos” (versos 6 e 7); agora, o céu desaba, morto e saqueado, as contradições do mundo encerram-se em destruição e, assim, destrói-se o desejo dessa subjetividade que, diante da catástrofe, sente-se, enfim, silenciar.

Diante dos camaradas que querem construir um mundo novo, de novo emerge a culpa: “Sinto-me disperso,/ anterior a fronteiras,/ humildemente vos peço/ que me perdoeis.” (versos 16-19). Se não se identifica plenamente com o mundo, portanto questiona a forma social da modernidade e de seu lugar nessa estrutura, ao mesmo tempo sente-se terrivelmente parte dela, incapaz de construir uma coletividade outra, mesmo que impulsionado por ela. Esse estar preso no “eu”, no entanto, não o impede de desejar ser, ao menos, uma testemunha daqueles que lhe foram apartados, uma testemunha dos pequenos outros das massas silenciadas – “do sineiro, da viúva e do microscopista” (verso 23) – que são atropeladas pela História.

Antonio Candido caracteriza o caráter militante de certa poesia drummondiana nessa mesma direção, que aponta para a ânsia do testemunhar:

Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificado por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade inteira. A poesia consistiria em trazer em si os problemas do mundo, manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente as fixações individualistas do “eu todo retorcido”. (CANDIDO, 1977, p. 106-107)

O sujeito drummondiano não se deixa levar por certo voluntarismo e, se reconhece o teor problemático de sua individuação, não aposta que, por reconhece-la, poderia então se livrar dela por um puro ato de vontade. O *gauche* vive sua individualidade como inquietude, anseia por uma transformação, mas reconhece que nos limites do “eu” não há forma de realiza-la. Por isso, sua poética se limita a dramatizar essa impossibilidade, a colocar questões, a fomentar problemáticas, ou seja, a testemunhar as contradições da história encarnadas em sua constituição subjetiva.

A flor e a náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

(ANDRADE, 1945/2015)

O poema constrói a imagem da pequenez do eu lírico. A capital do país, sua melancolia, suas mercadorias, parecem engolir o transeunte que, por mais ódio que sinta, sente-se, interpelado em sua individualidade, incerto de suas possibilidades de reagir ao mundo torto que o cerca: “Devo seguir até o enjoo?/ Posso, sem armas, revoltar-me?” (versos 4 e 5). Se sua desidentificação com a forma social que o engendra lhe permite tomar uma distância relativa do que vive, os outros ao seu redor lhe parecem inalcançáveis, falando outra linguagem: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos.” (verso 11). São os jornais que dão os sentidos, informam para a paralisia, conformam a formação social para que essa permaneça como está, para que essa tome o caráter de uma naturalidade, mesmo com seus horrores, intransponível: “Todos os homens voltam para casa./ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem.” (versos 19, 20 e 21).

É esse tempo pobre que constitui o próprio poeta: “O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.” (versos 9 e 10). Por isso, sua poesia lhe aparece como um crime, um crime suave que ajuda viver, porque não pode mais do que estar ancorado em um mundo sentido como decadente. “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim” (verso 20): esse é o *modus operandi* da poesia militante de um *gauche*. Desidentificar-se com a modernidade capitalista e colocar-se como poeta, é, na poética drummondiana, dar vazão às contradições, fazer queimar a ilusão de autonomia do “eu”, violar o princípio que separa radicalmente a exterioridade da interioridade, e, na forma de um poema, por mais precário que seja, concentrar esse desejo anárquico de romper com a dureza e a secura do existente, minimamente apontar para uma outra possibilidade ao não se deixar

performar tal qual a consciência moderna: “Uma flor nasceu na rua!/ [...] / É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (versos 34 e 48).

Falar em historicidade da poesia de Drummond é, então, não cair na tentação de imaginar que forma poética e tema e eu lírico e “mundo” são imunes uns aos outros. Assim não nos deixamos levar por análises redutoras que condenam a poética *gauche* por um suposto individualismo, ou, em seu exato paralelo, condenam a poética *gauche* por seus flertes com o engajamento político. Como, a meu ver, delimita muito bem Alcides Villaça: “Devemos à inteligência e ao lirismo da poesia de Drummond essa particularíssima projeção da afetividade singular nos quadros da vida social permanentemente avaliada” (VILLAÇA, 2006, p. 142). É da singularidade da torção *gauche* da forma da subjetividade moderna que surgem essas flores in-significantes sócio-historicamente:

Desse ponto de vista, se redime de algum modo o gesto individual, solitário, do trabalho poético, como a orquídea que se alça por fim, “sozinha”. Aparentemente, insignificante e ridículo diante da barreira que o oprime, mostra-se eficaz e adquire significação social, apesar de seu isolamento, pois é capaz de produzir mudança mesmo em face do maior bloqueio. Ainda que mínimo, o ato poético participa na criação do destino humano, faz história. Para tanto, ele deve ser fiel, contra toda dificuldade, à sua própria natureza de *poder ser*, pois cria assim uma imagem nova – o poema –, abrindo uma possibilidade inscrita em sua forma: a saída para o sentido. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 100-101)

3.2 Os limites opacos da linguagem e o impossível da poesia

O encadeamento que nos leva do *eu gauche* ao mundo torto e, por último, à poesia não é por acaso. A poética drummondiana, alocando-se particularmente no interior de toda uma tradição moderna que faz da poesia matéria de poesia, não está imune de colocar em estado de crise o próprio fazer poético. A partir da lógica *gauche*, que é a lógica da torção e da desidentificação, a poesia não pode ser tratada como um dado sem necessidade de problematização. A historicidade própria da poética de Drummond, que dramatiza a insustentabilidade das formas sociais modernas e capitalistas, exige que se recoloca a questão do lugar possível, na vida social e íntima, para essa prática literária: “A sua poesia é em boa parte uma indagação sobre o problema da poesia” (CANDIDO, 1977, p. 113).

Manifesta-se nesse questionamento a consciência de uma situação de crise da poesia, que se vê ameaçada pela civilização industrial e cultural de massas, e pelo domínio político-social da burguesia, regida por valores pragmáticos. O poeta sente-se condenado à marginalização, na medida em que a poesia lhe parece carecer de sentido e prestígio nesse contexto que transforma tudo em mercadoria e tudo hierarquiza pela escala da utilidade imediata. (CORREIA, 2002, p. 44)

As limitações da poesia fundem-se com as limitações do sujeito poético *gauche* que se sente pequeno e incapaz diante do mundo torto que testemunha: “há um mal-estar da expressão que nasce, portanto, de sua já assinalada insuficiência, do próprio sentimento de não poder do Eu, mas esse mal-estar é paralelo e análogo ao outro que marca o sentimento do poeta no mundo” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 51-52). Essa dissonância fundante do sujeito drummondiano instaura um lugar para poesia que é ao mesmo tempo um espaço de impedimento, de fracasso continuado, e um espaço excitante, motor de um desejo de “querer ir além”, de querer, através da linguagem, enriquecer as coisas, investiga-las em profundidade (ARRIGUCCI JR., 2002). Essa condição paradoxal impulsiona o poeta ao “problema de dar forma ao informe” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 48).

O elefante

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos

num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
As pernas não ajudem
E seu ventre balofo
Se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos.
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,

as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.

(ANDRADE, 1945/2015)

A precariedade desse elefante, animal imponente e desengonçado, mostra-se mais uma face do sujeito *gauche* – “Ele não encontrou/o de que carecia,/o de que carecemos,/ eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me” (versos 87-91) que sintetiza sua relação com o fazer poético. Fazer um poema, no interior da poética drummondiana do desencontro, é esse artifício curioso e frágil que se esforça por agrupar os materiais cotidianos (“Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos.” – versos 1 e 2) que tem em mãos o poeta na tentativa de fazer desses “algo mais” passível de alcançar a alteridade: “Eis meu pobre elefante/ pronto para sair/ à procura de amigos/ num mundo enfastiado/ que já não crê em bichos/ e duvida das coisas.” (versos 24-29). A tarefa parece de partida impossível já que os símbolos que decoram o elefante, cheio de formas que aludem “a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais.” (versos 36-38), contrapõem-se enfaticamente, como vimos, à forma como a poesia drummondiana retrata o mundo em que está inserida.

O gesto de enviar esse elefante ao mundo, então, parece, com o desenrolar do poema, menos manifestação da crença, de fato, na possibilidade de uma mudança através da poesia do que uma forma de elaboração da carência do próprio sujeito poético. O elefante, assim como o eu lírico que vaga na capital movimentada em “A flor e a náusea”, esses “corpos sensíveis”, essas “fugitivas imagens”, é prontamente ignorado pelo laço social, mas o que lhe serve de motivo para continuar seu trajeto pela indiferença é sua fome de “seres e situações patéticas” e de “encontros ao luar”, sua procura por “sítios”, “segredos”,

“episódios” “não contados em livros”, ou seja, sua ânsia por reconhecer aquilo no mundo que também é ignorado, como o próprio elefante, aquela alteridade escanteada que relembra a possibilidade de um mundo outro que, enquanto exceção, tensiona a ordem. Ao final do expediente, quando o elefante-poema retorna ao poeta e dilui-se outra vez, mostra-se que muito pouco se encontrou e que a tentativa de recolocar o mito em dia fracassou. No entanto, o poeta, mesmo cansado, insiste: “Amanhã recomeço.” (verso 100).

Podemos pensar que esse impossível de ser dito que assombra a poesia *gauche* manifesta-se no entrelaçamento de duas tendências principais: aquela que vê no mundo existente uma fonte de isolamento, que não permite que o poeta alcance a sua alteridade, e aquela, talvez mais estrutural, que explora os pontos cegos da linguagem, a sua paradoxal incomunicabilidade. Nessa segunda tendência, o caráter metapoético de alguns textos de Drummond se torna mais intenso e torna a poesia um jogo privilegiado para desdobrar as regras opacas da linguagem e dos próprios limites da poesia.

A autoconsciência do processo criador se define como projeto básico da poesia de Carlos Drummond de Andrade, continuamente voltada sobre si mesma, questionando-se como ser e fazer. Manifesta ou sub-repticiamente, o pensar-se enquanto Forma impregna a sua obra, marcada pelo elevado índice de poemas que têm como referência explícita a própria poesia, pela possibilidade de leitura metapoética da linguagem-objeto, pela frequente inserção em outros espaços temáticos de reflexões sobre a natureza e exercício da palavra social e artística, pelo equacionamento entre o universo conteudístico e problemas de expressão-comunicação. (CORREIA, 2002, p. 116)

Aí reside a sustentação do famoso mote drummondiano da “luta com as palavras”:

O lutador

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.

Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

[...]

(ANDRADE, 1942/2015)

O poeta não “domina” a linguagem, muito pelo contrário, o poeta é refém da linguagem, de seu labirinto sem saída e de sua opacidade: “Não me julgo louco./ Se o fosse, teria/ poder de encantá-las.” (versos 8-10). Foi-se o tempo mítico em que uma relação mágica com o sentido permitia que alguns carregassem o poder de usar as palavras ao seu bel prazer. Aqui o exercício, muito mais trabalhoso, é tentar se aproximar cuidadosamente dessas figuras verbais imprevisíveis que se aproximam e se distanciam como querem: “Deixam-se enlaçar, tontas à carícia/ e súbito fogem/ e não há ameaça/ e nem há sevícia/ que as traga de novo/ ao centro da praça.” (versos 16-22). O poeta, condenado a querer-dizer, repete esse ciclo ingrato pois tem necessidade vital de agarrar minimamente algumas palavras todo dia que lhe permitam significar sua condição: “apareço e tento/ apanhar algumas/ para meu sustento/ num dia de vida.” (versos 12-15). Não por acaso, essa luta com palavras assume tons *eróticos*, o que antecipa o entrelaçamento entre a criação poética e Eros que desdobraremos mais adiante:

[...]

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.

[...]

(ANDRADE, 1942/2015)

O alimento vital fornecido ao poeta pelas palavras torna-se uma sede implacável de alcançar essa alteridade sem rosto da língua. Amor e ódio parecem se entrelaçar negando uma dicotomia fácil; o combate com as palavras é também signo de desejar alcançar e possuir *um* corpo alheio: “Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate.” (versos 38-41). A palavra, no entanto, parece gozar com a tortura do poeta que desesperado a busca e se humilha oscilando entre a submissão e a revolta: “Preferes o amor/ de uma posse impura/ e que venha o gozo/ da maior tortura” (versos 47-50). Posse *impura* porque não há “pele clara” (verso 46) e “descampado” (verso 43) da linguagem – essa surge marcada por um *impossível* que fomenta angústia. Villaça comenta exatamente como “Drummond é um poeta que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva” (VILLAÇA, 2006, p. 70). As suspeitas destacadas por Villaça são suspeitas maiores da arte moderna e Drummond, ao dramatizar a própria forma precária e instável do “ser” na modernidade, faz com que essa torção que é própria de sua poesia não deixe escapar seu próprio ofício.

Uma boa pista do estatuto problemático que a poesia terá na obra do poeta pode ser vista no clássico poema “No meio do caminho”, do livro *Alguma poesia* (1930), que, apesar de não ser explicitamente metapoético, pode ser lido como tal, fazendo reverberar interpretações interessantes para pensar o estatuto da poesia em sua poética.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, 1930/2015)

Esse poema pode funcionar como uma espécie de mantra do fazer poético *gauche*. Com pouquíssimos elementos, constrói-se a relação insistente do sujeito *gauche* com aquilo que lhe é barrado. O caminho é uma promessa irrealizada, um horizonte que se entrevê, mas não se concretiza por completo. Interessante perceber, no entanto, que a pedra, o entrave, é aquilo que, de fato, obceca o transeunte: a pedra é um acontecimento, algo que irrompe abalando as evidências da normalidade, e que não se deixa esquecer, como apontam os primeiros versos da segunda estrofe. É sobre a pedra que o eu lírico girará em falso: “a pedra é o que move o poeta à reflexão e à procura da poesia, que ela, entretanto, barra, obrigando-o ao círculo infernal da busca sem fim, a retornar indefinidamente” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 73). A dureza da pedra, mesmo não superada, é insistentemente reinvocada.

A repetição é sintomática de um mal resolvido que não pode vir à tona enquanto tal. Talvez essa seja uma boa metáfora do fazer poético *gauche*: a pedra “como sinal de uma autobiografia poética traumatizada e dramatizada por contínuos questionamentos, tensões e desconfianças” (CORREIA, 2002, p. 40). Há nessa torção própria da poética *gauche* uma produtividade profunda e paradoxal. A criatividade da poesia *gauche* surge dessa insistente problemática do mesmo, assim como o “fracasso do eu”, típico do sujeito *gauche*, instaura o vislumbre de uma outra forma subjetiva que não aquela dominante na modernidade. “No meio do caminho” também exemplifica muito bem essa produtividade por mais que pareça que o poema não sai do lugar – ou exatamente porque o poema não sai do lugar. O entrave se torna motor.

Trata-se então de trabalhar sobre as *formas* da língua em sua zona de risco acidentada, mas não em um exercício formalista que esgota a prática poética na montagem de versos – há através desse drama também uma tomada de consciência do próprio fato de que a linguagem não é um meio de expressão de uma subjetividade dada de antemão, mas o próprio meio em que o sujeito poético surge. Lutar com palavras é também lutar consigo mesmo e, de certa forma, Drummond já antecipa essa tomada de consciência em seu primeiro livro com o texto sumariamente nomeado “Poesia”:

Poesia

Gastei uma hora pensando em um verso

que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(ANDRADE, 1930/2015)

A instauração de uma sensação de interioridade previamente estabelecida através da menção do eu lírico a esse espaço “cá dentro” (versos 3 e 5) que se pressupõe ser o guardião do verso ainda não escrito parece subvertido pelo próprio desenrolar do poema: “Ele está cá dentro/ e não quer sair./ Mas a poesia deste momento/ inunda minha vida inteira.” (versos 5-8). A identidade dividida do sujeito poético drummondiano e o fazer poético aqui se costuram e se dramatizam juntos. A poesia não é um antes e nem um depois do sujeito, é esse espaço presente e precário de articulação significativa que permite a emergência do sujeito no próprio momento em que esboça uma tentativa de dizer o indizível, no momento em que escreve um poema sobre a impossibilidade de se escrever um poema. Assim, ao final do texto, poesia remete-nos a uma força simbólica muito mais profunda que, por isso, “inunda” a “vida inteira” do eu lírico e que consegue pôr em palavras algo do mal estar dessa emergência conjunta do poema e do sujeito poético na busca por sentido.

A poética drummondiana soa ao mesmo tempo próxima, cotidiana por sua matéria, e inquietante, pela forma transformadora pela qual recria o mundo com as palavras, instaurando um estado de crise, sem nunca cair em certo obscurantismo poético, como em outras tendências modernas. A lógica *gauche* impossibilita que tomemos as coisas como dados. Sua poesia *torce* com as palavras o senso comum para fazer escorrer o que até então estava silenciado, inexprimível:

O poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, - mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo. (CANDIDO, 1977, p. 119)

Para alcançar o silêncio, fazer dizer o não-dito a partir do lugar comum, as táticas são muitas, construindo-se uma poética que mobiliza seus leitores a também estarem em constante movimento, mesmo que não saindo do lugar.

Nesse pluriestilismo configura-se uma prática da linguagem como espaço de tensão e lugar de drama – o que distingue a obra de Drummond, no processo da poesia brasileira, como de radical modernidade. Nele se concretiza uma poética que induz o público a um comportamento caracterizado pela antiinércia que lhe impede a aquisição de hábitos de leitura e lhe impossibilita um consumo tranquilo e passivo. O percurso de cada texto e/ou o caminho pelos vários textos, por seu conflito de dicções e dissonância de estilos, mobilizam-no em direções diversas e contrárias, obstruindo-lhe uma fruição pautada no repouso e na distensão. (CORREIA, 2002, p. 51)

Esse tratamento poético da poesia em Drummond, apesar de sua singularidade, vincula-se a toda uma tradição especialmente moderna. De certa forma, aliás, pode-se dizer que a própria modernidade instaura esse jeito peculiar de pensar a poesia que tende sempre por elaborar o seu próprio fazer, como se, nas sociedades modernas, a poesia precisasse reavaliar o seu próprio lugar social. Hugo Friedrich (1978) ressalta, por exemplo, que se constata, em linhas gerais, um caráter “dissonante” da poesia moderna, como se essa produção tendesse ao conflito, ao incomodo, à ruptura, seja tensionando a “forma” ou o “conteúdo”. Desenha-se aí um movimento que indica a construção de uma certa aura de isolamento em contrapartida com a tendência arcaica da poesia de buscar uma harmonia maior com a coletividade: “a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 17), adquirindo, então, “o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). A poesia parece se isolar em seu próprio exercício de feitura, transmitindo a experiência do ser social pelo desejo contraditório de voltar-se apenas para seu próprio interior.

Essa metamorfose da poesia modernidade que aponta para o autoisolamento evidente nos discursos que envolvem tal prática literária não podem enganar, como aponta Theodor Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, o estudioso da cultura preocupado com tais questões. É perigoso o falso entendimento de que o lirismo, por se apresentar como manifestação máxima da subjetividade ou da individualidade, esteja apartado do social. Afinal, “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da

humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67), visto que “a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individualização.” (ADORNO, 2003, p. 67) – dessa forma, o singular e o social se encontram em tensão na poesia moderna: “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade” (ADORNO, 2003, p. 76). O suposto desvencilhamento da lírica da objetividade dura da vida real é, na verdade, uma manifestação social: “implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica” (ADORNO, 2003, p. 69).

Em linha interpretativa similar da poesia moderna, Walter Benjamin lê Charles Baudelaire, poeta francês do século XIX, como ícone da manifestação lírica no capitalismo. Sua leitura do poeta simbolista marca um certo *topos* da experiência do fazer poético no grande centro urbano industrial:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto flâneur, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. (BENJAMIN, 1989, p. 121)

Na inquietante obra baudelariana reside um certo sentimento de descompasso entre o sujeito sufocadamente cercado pela multidão, mas, ao mesmo tempo, angustiado pelo sentimento de estar sozinho no mundo. Convivem uma entrega constante aos prazeres da carne (como na falência de um sistema moral absoluto) e a busca de algo indeterminado – uma melancolia, uma tristeza sem um objeto claro – que proporcionam a tônica de muitos de seus versos, tingindo o mundo da cor do *spleen*, esse tédio quase místico pela vida que faz enxergar as coisas como vazias de um sentido maior. Esse é o olhar introduzido na poesia por Baudelaire, “o olhar carregado de distância como um olhar familiar” (BENJAMIN, 1989, p. 142), um olhar que cria a experiência do

fazer poético na modernidade e que aponta assertivamente para o fato de que: “o lírico de auréola tornou-se antiquado” (BENJAMIN, 1989, p. 143). Em síntese:

Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. (BENJAMIN, 1989, p. 145)

Trata-se de uma postura diante do mundo desencantado do capitalismo que perpassa, segundo Alfredo Bosi, as mais diversas manifestações da poesia moderna, em suas variadas vertentes. No ensaio “Poesia-resistência”, Bosi deixa claro como a lírica é a transfiguração da linguagem poética no capitalismo que se aloca exatamente na tensão latente entre a incapacidade de ser, como antigamente, a experiência estética mítica de dizer e de significar o mundo – visto que “as almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status” (BOSI, 2000, p. 164) - e o desejo utópico de projetar um outro lugar em que a experiência humana seja reinventada por valores menos utilitários. A poesia sempre tendeu a apontar para o incômodo do existir no interior das relações sociais capitalistas:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2000, p. 169)

Dessa forma, a suposta “suspensão do mundo” propiciada pela poesia é uma suspensão aparente, um transcender simbólico, através da linguagem lírica potencialmente provocante e responsável por desacomodar os lugares comuns do nosso imaginário, mas que possui seus pés devidamente fixos na base contraditória de nossas relações sociais. Para Octavio Paz, a poesia carrega consigo um ímpeto por transformação que se apresenta em todas as eras, mas que se torna muito mais evidente com a modernidade: “A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de um modo explícito” (PAZ, 1984, p. 11). Na verdade, como defende o poeta e teórico mexicano, é da natureza do moderno, em geral, tornar o desejo por ruptura como sua própria condição de ser – a modernidade

parece buscar se definir não pelo que é, mas pelo que não é, seja afirmando o romper com a tradição, seja com a vontade obsessiva de alcançar o “novo” - “a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão [...]. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” (PAZ, 1984, p. 19). Incorporada pela literatura, levando a uma tendência do objeto literário de voltar-se a si mesmo na busca de escancarar suas próprias contradições, a paixão seria a de um fazer artístico crítico do próprio fazer artístico:

Nada mais natural, na aparência: a literatura moderna, correspondente a uma idade crítica, é uma literatura crítica. [...] Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores: a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos, a literatura moderna se nega, e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade. (PAZ, 1984, p. 53)

O crítico literário brasileiro Marcos Siscar (2007) faz pensar provocativamente que mais do que entender “a crise da poesia” como um dado sócio histórico deve-se entender “a crise da poesia” como um *topos* discursivo, uma estratégia discursiva própria da poesia moderna:

Dando por perdida a suposta harmonia de sua relação com o espaço social, mostrando-se marginalizada culturalmente, lamentando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à acumulação (ou “materialismo”, como prefere Baudelaire), à predominância de uma outra visão de linguagem (a “universal reportagem”, como dirá Mallarmé), e articulando com isso um *discurso da crise*, a poesia dá forma a um certo modo de estar no mundo, expresso geração após geração, independentemente da verdade sociológica dessa crise. [...] A energia de afirmação do heroísmo moderno está diretamente ligada à capacidade que a poesia tem de reconhecer essa crise, ou seja, de reconhecer-se em crise, de reconhecer seu espaço como lugar esvaziado, “marginal”, “maldito”, em ruínas. (SISCAR, 2007, p. 176-177)

Nesse sentido, o mal-estar poético seria o próprio programa da poesia moderna que se realiza através de um dispositivo sacrificial: “consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima e, deste modo, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima” (SISCAR, 2007, p. 177). Um sacrifício sem redenção e vivido com impostura (SISCAR, 2007), de que o poeta Baudelaire segue sendo um arquétipo, cujo o eco não é difícil perceber nas faces do *gauchismo* poético de Drummond. Na verdade, em muitos sentidos, a poética drummondiana é devedora dessa tradição e a reencena no Brasil, ao mesmo tempo que a

reencena também da forma mais moderna possível, como paródia da paródia, crítica da crítica. O sujeito *gauche*, como vimos, vai e volta da postura do mais romântico poeta, incomodado com a modernidade ao ceticismo quanto as suas próprias capacidades, do moderníssimo ao interiorano memorialístico, daquele que canta a revolução ao poeta minimalista que lamenta sua individualidade desajeitada.

A meu ver, o exemplo mais potente da poética drummondiana e de sua relação ambígua com toda essa tradição do fazer poético moderno, está no longo poema do livro *Claro enigma*, “A máquina do mundo”. Do pequeno sujeito *gauche* que vaga pelo interior de Minas somos levados ao encontro com o sentido enigmático de todo universo, trazido pela máquina do mundo que interpela o eu lírico:

[...]
assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“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 retraindo,

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 agasalha-lo”.

(ANDRADE, 1951/2015)

O caráter profético dos versos sinaliza essa dramatização do ser poeta moderno reencenada no interior de um país periférico como o Brasil. Em um mundo torto, desolado de sentido, o poeta cansado é o único que insiste em qualquer tipo de transcendência, o que faz a ponte com um passado mítico de sentido para sempre perdido e tenta, igualmente, relacionar-se com o próprio

fazer. E na consciência drummondiana, em “A máquina do mundo”, o eu lírico itabirano finalmente encontra a resposta, a possibilidade de vislumbrar, de modo diferido, o lugar do mito. A sua reação, no entanto, extremamente séria à primeira vista pode fazer repercutir um sorriso silencioso em cada leitor:

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que 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;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(ANDRADE, 1951/2015)

A seriedade absoluta do acontecimento é rejeitada e o tom grave da proposta se torna uma recusa singela e mesmo banal. No interior da mesma poética que se desdobra ao infinito em busca de extrapolar o dado e encontrar, por entre os limites da linguagem, a possibilidade da diferença, o Absoluto que se apresenta fácil demais é ridicularizado. Talvez esteja aí bem demonstrado como a inquietude com o presente da poesia *gauche* não é, em última análise, nostálgica – por mais que o passado retorne insistentemente nos versos de Drummond. O incômodo com a forma moderna de sociedade e de subjetividade

não subentende a necessidade de um puro e simples retorno ao mito, mas sim a necessidade de insistir ainda mais no estado de crise para que novas mutações ocorram, que não se rendam às totalizações. O fazer poético drummondiano, nessa torção constante, se quer exemplo desse exercício de não esgotamento das questões, de buscar abertura para o novo, por mais exaustivo e independentemente dos percalços que se encontrem no caminho.⁹

3.3 O amor *gauche*: giros em falso em torno do desencontro humano

Para encerrar este capítulo e dar um aceno mais concreto em direção à análise de *O amor natural*, gostaria de tratar de algumas faces do amor *gauche*; quero pensar como o amor se constrói nessa poética e como *O amor natural* se costura com a teia de contradições desse amor drummondiano. Aproximar-se desse objetivo é antes tentar esboçar os traços dessa subjetividade poética e de sua relação com a linguagem e seu fazer poético, pois é somente tendo essa problemática como pano de fundo que podemos explorar em sua complexidade o singular do erótico drummondiano.

Para ler o coração de Drummond, sua forma sentimental, é preciso antes dar-se conta do lugar desalinhado que essa subjetividade poética constrói para si. Como vimos, o sujeito *gauche* desfaz as coordenadas cotidianas de transparência e de harmonia com o Outro sem se livrar da angústia de querer dizer, de querer alcançar sua alteridade. A poesia dramatiza o próprio drama da poesia moderna sem se deixar cair na tentação (não por muito tempo, ao menos)

⁹ Antonio Cicero (2003) enfocando especialmente o poema “Máquina do mundo” chama atenção para como esse texto condensa a modernidade drummondiana de que antes tratávamos: está aí a postura absolutamente moderna de negar o Absoluto e de resistir em se manter em um estado de crise: “Claustrofóbico, o homem moderno não consegue consentir em regressar a um mundo essencialmente fechado, nem mesmo quando o fechamento se apresenta como a condição de alguma ‘abertura’, a fechadura a condição de alguma ‘chave’, ou o segredo a condição de alguma ‘revelação’. Sem abrir mão da sua liberdade e ironia sequer para recuperar o encanto perdido, ‘avaliando’, o que perdeu, ele recusa todo encanto e todo encantamento e segue o seu caminho [...]” (CICERO, 2003, p. 29) – Drummond realiza essa posição moderna poeticamente em tercetos decassilábicos nesse poema, enfatizando que sua modernidade, sua crítica, sua ironia e sua negatividade não dependem *necessariamente* do discurso da destruição formal *modernista/vanguardista* (não que a poética drummondiana não se use *também* desse discurso e dessa estratégia poética em outros textos).

do mito. É no cerne dessa estrutura que emerge o coração perdido dessa poética, o lugar da falta (da falta que ama).

o sentimento traz consigo a contradição. É conflitivo em si mesmo e tem a ver com o trabalho, com o esforço reflexivo que está implicado na ideia do coração que se mede com o “vasto mundo” e se considera ainda mais vasto: ele parece movido pelo desejo de ir além, pelo senso de infinitude inerente à própria reflexão, esse debruçar-se inesgotável do pensamento sobre si mesmo. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 44)

Dessa desmedida da sentimentalidade *gauche* é feito o caráter problemático do amor em sua poética: “o amor de Drummond é um amor contrariado, não amor cordato; em seu coração pensativo, a paixão é também o ardente desejo de inquirir friamente a razão da discórdia” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 137). O desencontro estrutural da poética drummondiana faz com que o sujeito *gauche* metaforize Eros como um desejo de saber, um desejo de alcançar esse inalcançável Outro que se atualiza em diversos seres. Não é difícil perceber, portanto, como essa problemática associa-se com a problemática anteriormente comentada do fazer poético.

Amar e escrever se unem em um esforço infinito de dizer o indizível, de dar conta de um enigma, sem esgotá-lo ou banaliza-lo com as palavras. No artigo “A dialética do amor”, Edson Santos de Oliveira, ao analisar o poema “Destruição” do livro *Lição de coisas*, demonstra, nesse sentido, como a problemática do amor, trabalhada sempre de forma tensa em Drummond, incluindo a relação com a morte, acaba por ser um representante desse problema maior da poética do desencontro que é a negatividade da linguagem e a provisoriedade do sentido:

Ao focar o amor como algo fugidio, que dialoga com a morte, Drummond nos aponta para um projeto bem mais amplo de sua poesia. Desse modo, o lirismo filosófico de *Lição de Coisas* traz, na dialética amorosa, um problema maior, sintonizado com a natureza da linguagem que, juntamente com o desejo, tem na negação a sua marca: as palavras, como o amor, são fugidias, constroem e destroem sentidos. A falta está tanto na palavra quanto no amor. (OLIVEIRA, 2011, p. 53)

Em análises análogas, Angélica Soares, estudando tensões eróticas e existenciais em Carlos Drummond de Andrade, enfatiza que, na obra do poeta mineiro, “o amor e a poesia, constantemente poematizados juntos, são também conjuntamente problematizados; o que confere aos versos e aos entreversos drummondianos um caráter crítico, diante da vida e em meio a ela; diante da

palavra e em meio à palavra” (SOARES, 2002a, p. 263). Essa luta com as palavras pode ser pensada, inclusive, ela própria como digna de um conteúdo erótico quando observamos todo o ciclo de ambição e frustração que envolve o ato criativo através da palavra: “na criação literária projeta-se, assim, a mesma dinâmica de abundância e insuficiência, que configura a vigência de Eros”. (SOARES, 2002a, p. 262). É o sentido erótico da criação que explicita que o amor é mais do que mero tema na poesia de Drummond, pois torna-se também fonte pulsional de uma poética do desencontro.

Já vimos ao longo do primeiro capítulo como os dois primeiros livros de Drummond, *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), estão permeados de poemas que colocam em cena as desventuras do amor e do desejo. O caráter acentuadamente modernista dessas obras recoloca formulações românticas da forma ambígua que o Modernismo tende a trabalhar sua relação com o Romantismo como nos diz Mirella Vieira Lima (1995). Especialmente no primeiro livro, o registro coloquial e os entraves do *gauche* elaboram ironicamente o descarrego emocional. Com os pés no chão duro da existência e com os olhos para as promessas ideais amorosas, a subjetividade *gauche* se desdobra em tentar encontrar formas de dizer essa contradição: “Torcendo-se sobre si mesmo, o poeta se inquieta e se pergunta uma forma de dizer o que sente, quando atingido pelo amor, pela perda e pela falta de amor” (LIMA, 1995, p. 32).

Junta-se a essa angústia de estar entre dois planos, terrenal e espiritual, a particular tendência dos poemas de *Alguma poesia* de encontrarmos um eu lírico em busca de uma amada encarnada fisicamente, de corpo presente. No entanto, essa manifestação material da amada é sempre de alguma forma barrada e nunca parece se concretizar por inteiro. Observamos algo parecido no “Poema de sete faces”, quando o *gauche* observa o bonde cheio de “pernas”. Uma outra variação possível desse amor entre planos é o poema “Cantiga de viúvo”:

Cantiga de viúvo

A noite caiu na minh'alma.
fiquei triste sem querer.
Uma sombra veio vindo,
veio vindo, me abraçou.
Era a sombra de meu bem
que morreu há tanto tempo.

Me abraçou com tanto amor
me apertou com tanto fogo
me beijou, me consolou.

Depois riu devagarinho,
me disse adeus com a cabeça
e saiu. Fechou a porta.
Ouvi seus passos na escada.
Depois mais nada...
acabou.

(ANDRADE, 1930/2015)

Uma imagética bastante romântica na construção do quadro de um eu lírico que se lamenta da ausência física definitiva de sua amada. O sentimento amoroso aparece como algo em vias de se esvaír, como algo que escorre das mãos. A segunda estrofe, breve e como que esmagada pelas soturnas primeira e terceira estrofe, concretizam o amor através do contato corporal – não se trata de um bem estar etéreo e, sim, do abraço, do aperto, do beijo. O contraste dessa materialidade física, que dá concretude ao sentimento do eu lírico diante da forma de sombra da amada, dá a tônica da falta própria do sentir *gauche*. A risada da amada que se vai (outra vez), como que numa provocação carinhosa, é o acento irônico final dado ao quadro pintado pelo poema – a condição do sujeito *gauche* diante do horizonte amoroso é risível, pois é incapaz e pequeno diante desse mais além que se deixa entrever, mas sempre de forma passageira e insuficiente.

Brejo das almas parece acentuar essas tendências já presentes em *Alguma poesia*. Nesse segundo livro, Drummond constrói um verdadeiro purgatório do amante *gauche*. Também são os poemas de *Brejo das almas* que se entregam mais abertamente à sexualidade, no entanto, como decorrência disso, se entregam mais abertamente à culpa: “assim, predomina em *Brejo das Almas* uma proposta de entrega à própria carnalidade, sendo preservado o código moral de fundo religioso que situa esta entrega como degradação” (LIMA, 1995, p. 54). O corpo retorna com cada vez mais contornos, como matéria impura, tentadora por fazer dissolver o indivíduo, mas ao mesmo tempo insuficiente, por vezes aparecendo como uma prisão (LIMA, 1995).

É incrível perceber quantos poemas desse livro são hoje clássicos da poética drummondiana, comumente lembrados, e são todos poemas que dramatizam esses conflitos amoroso-eróticos da subjetividade *gauche*. Podemos listar vários exemplos, como “O amor bate na aorta”, “Em face dos últimos acontecimentos”, “Convite triste”, “Não se mate”, “Necrológio dos desiludidos do amor” e entre outros. É difícil encontrar um poema nesse livro que não toque, de alguma forma, em desilusões amoroso-eróticas e, por isso, esse acaba sendo um verdadeiro paralelo com *O amor natural*, que analisaremos em detalhes no próximo capítulo. Fiquemos com a análise mais detida de apenas um poema de *Brejo das almas*, talvez não o mais conhecido, mas extremamente sugestivo:

Sombras das moças em flor

À sombra doce das moças em flor,
gosto de deitar para descansar.
É uma sombra verde, macia, vã,
fruto escasso à beira da mão.
A mão não colhe... A sombra das moças
Esparramada cobre todo o chão.

As moças sorriem fora de você.
Dentro de você há um desejo torto
que elas não sabem. As moças em flor
estão rindo, dançando, flutuando no ar.
O nome delas é uma carícia
disfarçada.

As moças vão casar e não é com você.
Elas casam mesmo, inútil protestar.
No meio da praça, no meio da roda
há um cego querendo pegar um braço,
todos os braços formam um laço,
mas não se enforque nem se disperse
em mil análises proustianas,
meu filho.

No meio da roda, debaixo da árvore,
a sombra das moças penetra no cego,
e o dia que nasce atrás das pupilas
é vago e tranquilo como um domingo.
E todos os sinos batem no cego
e todos os desejos morrem na sombra,
frutos maduros se esborrachando
no chão.

(ANDRADE, 1934/2015)

Neste poema, Drummond dá vazão a um jogo erótico voyeurístico de desejar, olhar e não poder. As moças em flor soam quase como que uma miragem do eu lírico excitado e o fazem desafiar os limites do corpo. “Fruto

escasso à beira da mão” (verso 4), mas a mão da subjetividade *gauche* assim mesmo não o alcança e, mais uma vez, a sombra – esse duplo insuficiente do corpo – aparece como símbolo de uma tentação escorregadia. Os versos que abrem a segunda estrofe enfatizam como o erotismo bagunça as fronteiras do interior e do exterior: “As moças sorriem fora de você./ Dentro de você há um desejo torto/ que elas não sabem [...]” (versos 7-9) O querer abre uma fissura no “eu” que se sente impelido a algo que lhe escapa.

O riso e a dança mágicos das moças em flor fazem pressentir um eu lírico ressentido com o desprezo, ou pior, com a indiferença do seu objeto de desejo. Essa leitura se reforça quando o eu lírico parece sentenciar a si mesmo: “As moças vão casar e não é com você. / Elas casam mesmo, inútil protestar” (versos 13 e 14). “Você”, o eu lírico, não se entende, portanto, como objeto possível de reciprocidade amorosa. A figura do cego, aparentemente observada de longe, poderia ser interpretada como uma espécie de metonímia do eu lírico. Tudo que vínhamos debatendo sobre a forma *gauche* de subjetividade parece se costurar com esse cego que tenta alcançar as moças e se inebria com as migalhas dadas pela proximidade com seu objeto de desejo. A divisão constitutiva do sujeito *gauche* dá margem para que o eu lírico se fantasie como esse outro que o relembra de sua precariedade diante do mundo.

Em muitos sentidos, a poesia erótico-amorosa de Drummond parece sustentada por uma posição marcadamente masculina. Cardoso (2011), ao estudar as metáforas eróticas de Drummond, analisa que: “na visão de mundo drummondiana, cabe ao homem passar pelos obstáculos, chegar ao lugar mais profundo e obscuro para atingir o prazer, passando por sensações táteis, visuais e gustativas. Se, por um lado, para Drummond há ausência total de luz no sexo da mulher, por outro há uma explosão de cores que o leva ao prazer” (CARDOSO, 2011, p. 246). Sem querer adiantar as tendências que são próprias ao livro *O amor natural*, de Drummond, vale observar como o poema aqui analisado também não está alheio ao movimento de posicionar o feminino em um lugar místico de realização a ser alcançado como uma dádiva pelo eu lírico homem.

A forma como Mirella Lima explica a relação da poética drummondiana com seu “desejo torto” nos primeiros livros parece se encaixar bem aqui:

Em princípio, Drummond defende-se do seu desejo torto, e da condenação que nele está implícita, através de uma dramatização do conflito, encaminhada no sentido de apaziguar tanto a necessidade sexual, quanto o movimento que a “castiga”. Pela dramatização, um fragmento do eu consegue escapar do domínio exercido pela própria libido, alcançando o saber punitivo. (LIMA, 1995, p. 58)

A sexualidade *gauche* movimenta-se, via de regra, como uma expurgação constante, especialmente em *Brejo das almas*, e, sem dúvida, é tentador ler esse tratamento do sexual como uma forma de dramatizar as contradições de uma poética que se movimenta do espaço da tradição interiorana moralista para a exibicionista modernidade urbana.

No que normalmente se entende como a fase “social” da poesia drummondiana, a partir da década de 40, em livros como *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), as problemáticas amorosas e eróticas dos dois primeiros livros deixam de ter tanto protagonismo. Como explica Lima, “a inquietação afetiva e a frustração sexual que orientaram os poemas de amor dos livros anteriores devem ser superadas, para que uma sensibilidade voltada para problemas mais gerais seja traduzida nos poemas” (LIMA, 1995, p. 67). A ênfase no senso de coletivo e nas problemáticas do “mundo torto” dada por esses livros, fazem com que a temática amoroso-erótica ganhe ares de uma sentimentalidade fraterna pelos outros-vítimas que o eu lírico testemunha e que se solidariza através de sua poesia.

Em contrapartida aos livros dos primeiros anos da década de 40, *Novos poemas* (1948) e *Claro enigma* (1951) reinstauram a ênfase dada à problemática amorosa. No entanto, esse “retorno ao amor” se dá em um plano estético diferenciado daquele que analisamos nos primeiros livros de Drummond. O senso de degradação do existente persiste, como é típico da poética *gauche*, mas o amor aqui ganha asas e não se rende tão facilmente aos limites impostos pela história: “se as sombras advêm sobretudo da história, o poeta busca no mito amoroso uma revelação luminosa, capaz de o libertar da sequência temporal” (LIMA, 1995, p. 96). Assim, experiência e mito se contrapõem de forma mais enfática e o amor aparece como um horizonte metafísico de dissolução das contradições que assolam o sujeito *gauche* em sua vida humana. Claro, como é de se esperar da poética do desencontro, esse horizonte é sitiado,

continuamente posto em dúvida quando o real histórico intercepta os devaneios amorosos.

Amar

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

(ANDRADE, 1951/2015)

“Amar”, de *Claro enigma*, à diferença de outros poemas analisados nesta dissertação até então, que se preocupavam em dramatizar a experiência amorosa no cotidiano ou nos devaneios frustrados do sujeito *gauche*, eleva o amor à condição de tema tal qual do discurso poético. Não se deduz a face do amor a partir do drama amoroso do eu lírico; questiona-se diretamente o amar e, mais, coloca-se o amar no cerne da condição humana: “Que pode uma criatura senão,/entre criaturas, amar?” (versos 1 e 2). O desencaixe *gauche* toma proporções cósmicas e ascende à uma postura metafísica e universalizante, em que a solidão de cada um requer a busca da alteridade: “Que pode, pergunto, o ser amoroso,/ sozinho, em rotação universal, senão/ rodar também, e amar?” (versos 7-9). Amar torna-se resultado de uma pulsão de vida que atravessa a todos, uma sina de várias faces, entrega ao esquecimento da história que se desdobra em encontros felizes e também frustrados: que pode o ser humano

senão “amar e esquecer,/ amar e malamar,/ amar, desamar, amar? sempre, e até de olhos vidrados, amar?” (versos 3-6).

Nessa rotação universal, amar também soa como fruto do acaso, de um jogo de relações que submetem o eu lírico. A sensação de pequenez da subjetividade *gauche*, antes posta em relação às contradições sociais que o “indivíduo” não dá conta de superar, visto que é ele também produto dessas, atualiza-se nesse quadro mais amplo existencial em que os elementos naturais surgem no poema como forças maiores do que o eu lírico e que o impulsionam a esses encontros e desencontros com o amor: “amar o que o mar traz à praia,/ o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,/ é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?” (versos 10-12). Essa submissão ao amor, esse não poder reagir a essas forças senão amando-as, redefinem a experiência amorosa no interior da poética drummondiana, ultrapassando o plano da existência.

As últimas três estrofes enformam esse mistério da inquietação amorosa. Por não se sabe qual razão humana, o eu lírico ressalta essa particular tendência de amarmos mesmo aquilo de mais árduo e difícil, como também aquilo de mais inusitado em nossa experiência com a vida: “e amar o inóspito, o áspero,/ um vaso sem flor, um chão de ferro,/ e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.” (versos 15-17). É isso que faz do amor um destino que, como nas grandes tragédias gregas, surge como um caminho incontornável e imprevisível e de final irremediável. Outra vez na poética do desencontro a falta se encadeia com a falta sem que, por isso, o eu lírico entreveja algo além da necessidade da insistência nessa mesma falta: “Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa/ amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita” (versos 23 e 24). Amar é busca humana permanente de algo que não se sabe muito bem entre todas as pequenas coisas ingratas do mundo.

Os próximos livros de Drummond, *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo* (1958), seguem a mesma tônica da tensão entre mito e existência, no entanto, expandem esse tratamento do amor em uma direção que muito nos interessa: “os poemas de amor desses livros tendem a refletir sobre a experiência erótica como se fosse ela portadora de uma revelação de natureza mítica, revelação que em si mesma transcendesse os limites da existência” (LIMA, 1995, p. 125). Mais uma vez o erotismo ganha ênfase na poética

drummondiana; o desejo torto dos primeiros livros, oriundo de uma subjetividade atormentada pela sua timidez e incapacidade de alcançar seus objetos de desejo, desagua em um vislumbre de Eros como êxtase supremo, revelação e saída de si através do corpo outro.

Escada

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

O caprichoso esquema
unia formas vivas, entre ramas.

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

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

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

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

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

E se este lugar de exílio hoje passeia
faminta imaginação atada aos corvos
de sua própria ceva,

escada, ó assunção,
ao céu alças em vão o alvo pescoço,
que outros peitos em ti se beijariam
sem sombra, e fugitivos,
mas nosso beijo e baba se incorpora
de há muito ao teu cimento, num lamento.

(ANDRADE, 1954/2015)

Neste poema, o ato sexual não é mais fantasia irrealizável de um tímido, mas, talvez mais doloroso, é ato sexual realizado e perdido com a passagem do tempo: “Lembras-te, carne? Um arrepio telepático/ vibrou nos bens municipais, e dando volta/ ao melhor de nós mesmos/ deixou-nos sós, a esmo, / espetacularmente sós e desarmados,/ que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.” (versos 5-10). A transitoriedade do gozo mantém a precariedade da subjetividade *gauche*, mas a liberta da condição anterior de testemunha, de paralisia. A escada em espiral onde os amantes se encontram (“nesta curva barroca nos perdemos.” – verso 2) acusa movimento, inclusive a forma do poema, com seus versos deslocados, reenfatiza essa atividade que faz imaginar a intensidade da paixão dos corpos durante a relação sexual.

A metáfora da escada também constrói a imagem de ascensão e queda que nos remete à tensão entre mito e experiência que está na base de grande parte dos poemas amorosos e eróticos de Drummond desta fase. A terceira estrofe traça um paralelo possível entre a escada drummondiana e o mito bíblico, posto às avessas, da Torre de Babel: “[...] que restava/ das línguas infinitas/ que falávamos ou surdas se lambiam/ no céu da boca sempre azul e oco?” (versos 13-16). Os amantes, quando juntos através do ato sexual, suspenderiam a já debatida problemática *gauche* da incomunicabilidade e, com línguas infinitas, realizariam o caminho ao céu – aqui o poeta explora a ambiguidade das palavras “língua” e “céu” para fazer do corpo uma via de superação das contradições humanas. O que resta ao esboço de transcendência através do corpo outro é, no entanto, o encontro com o limite real da existência, a passagem do tempo que derruba a subida dos amantes à glória após o coito: “Aqui se esgota o orvalho,/ e de lembrar não há lembrança. [...]” (versos 27 e 28). O que resta é memória desgastada e insuficiente diante da plenitude do que foi.

“Escada” é representativo do que Oliveira (2011) identifica como uma dialética de amor e morte na poética drummondiana. A temática amorosa em

Drummond é profundamente marcada por antíteses e contradições, que oscilam entre o que pesquisador nomeia como um polo da construção e um polo da destruição: “o amor, se apresentando através do processo de construção e destruição, é uma tônica na poesia de Drummond. Se por um lado esse sentimento é marcado pela instabilidade, como o tempo que também é destruidor, por outro, o poeta o vê como fonte de vida, mas num constante estar a morrer” (OLIVEIRA, 2011, p. 52). No caso desse poema, o teor memorialístico na abordagem da experiência sexual faz o erótico oscilar entre o prazer e a falta, o ganho e a perda, o momento e a eternidade...

É esse o movimento de ascensão e queda no tratamento do amor por Drummond que Lima explicita bem:

O salto para o mito é dado a partir das circunstâncias e toda ascensão, amorosa e estética, incorpora um retorno ao limite, de modo que, introduzido em *Novos Poemas* e consolidada em *Claro Enigma*, essa noção do mito lírico-amoroso vai sofrendo maiores abalos em *Fazendeiro do Ar* e *A vida passada a limpo*, até que se configura em *Lição de Coisas* um retorno da ênfase dada ao amor situado no plano da existência e uma certa aceitação de seus limites. (LIMA, 1995, p. 158)

“Escada”, poema de *Fazendeiro do ar* (1954), prenuncia, portanto, um desenvolvimento da poética drummondiana que culmina no livro *Lição de coisas* (1962), em que o mito amoroso volta a se desgastar em relação aos livros anteriores e recolocar seus pés no chão quebradiço da existência humana. “Sem ti não somos mais o que antes éramos”: como na construção das últimas duas estrofes do poema, o voo erótico dos amantes desemboca outra vez no pouso, a rosa fina que aflora da relação sexual está, invariavelmente, presa à terra. A fluidez e o calor do beijo e da baba dos amantes se esmorecem ao se tornarem não mais do que lembranças presas à materialidade da escada: “mas nosso beijo e baba se incorpora/ de há muito ao teu cimento, num lamento.”.

É de se esperar que, em uma poética do *desencontro*, a temática amorosa, historicamente símbolo máximo em poesia da busca da alteridade, ocupe um lugar importante e dramático. De maneira geral, o amor, em Drummond, é uma experiência trágica por se situar na tensão entre o material e o ideal, a existência e o mito. Podemos dizer, com o risco de certo simplismo,

que, a depender do desenvolvimento da poética drummondiana, o tratamento do amor está situado mais próximo de um polo ou de outro, sem que se possa fazer desses modelos puros e sem que se possa ignorar o fato de que uma tendência sempre está em relação a outra nas mais diversas facetas de sua poesia. O sujeito *gauche* torna-se, diante do amor, tímido *voyeur* cheio de desejos, mas sem forças de concretizá-los, melancólico que se deixa perder nas lembranças de experiências que se foram com o tempo, sonhador que se alimenta de fantasias e mais fantasias de um encaixe perfeito com o Outro para além das frustrações de sua vida cotidiana... Agora espero que seja possível perceber como essas personas líricas estão associadas aos conflitos identitários e linguageiros de base na poética do desencontro: há entre o fazer poético e a experiência de amar, na obra de Drummond, um paralelo que sintetiza muito bem a relação entre uma subjetividade que quer “sair de si” e de seu mundo e essas práticas que materializam esse querer e apontam caminhos, mesmo que tumultuados, para realizá-lo, a busca de novas formas de estar com o outro.

O erotismo se situa nesse pano de fundo. De fato, como vimos, na obra de Drummond não podemos dissociar facilmente um amor sentimental de um amor sexual – dado importante para pensar depois a especificidade de *O amor natural*. O ato sexual, em toda sua multiplicidade, no entanto, surge em grande parte dos livros da obra drummondiana de forma não tão explícita. Por mais que Drummond seja conhecido por sua poesia “impura” no sentido de bagunçar as distinções consolidadas entre os gêneros literários, o caráter narrativo de muitos poemas de sua obra não implica em uma representação detalhada do sexo. Como constata Lima, é somente mais ao final de sua obra, nos anos setenta, que “a poesia drummondiana deixa de apresentar apenas reflexões sobre a experiência erótica, passando a representá-la em uma cena” (LIMA, 1995, p. 161).

Quanto mais o erótico torna-se explícito com o decorrer da obra poética de Drummond, mais as fronteiras tradicionais que buscam isolar o sentimental do físico se tornam insuficientes para a interpretação de seus poemas. Como diz o pesquisador Francesco Jordani Rodrigues de Lima, tratando especificamente de *O amor natural* que é o ponto culminante desse desenvolvimento, “o amor toma corpo e o corpo, sexo” (LIMA, 2006, p. 99):

Nessa noção de amor, desprivilegia-se a bipartição do pensamento racional que secularmente levou o homem a pensar a vida por meio do estabelecimento lógico-matemático de dicotomias. A cisão do pensamento poético – que harmoniza opostos, compreendendo-os como componentes de um núcleo germinador da vida – distorce a natureza primária do humano: complexo em ser, ao mesmo tempo, corpo e alma, linguagem e silêncio, razão e loucura, vida e morte. Devolver a aura perdida ao sexo e o corpo subtraído ao espírito é parte importante das reflexões e objetivos da obra. (LIMA, 2006, p. 99)

Vemos o tema amoroso se transformar ao decorrer da obra de Drummond e aos poucos dar liberdade para que tendências antes “recalcadas”, mas, contudo, já existentes desde o início, tomarem a frente das elaborações poéticas drummondianas: “deparamo-nos com a explosiva e sublime conversão de amor e sexo, de almas e corpos, sentimentos e suores em Amor maiúsculo, enigmáticamente terreno e transcendente, concreto e místico” (LIMA, 2006, p. 96).

Como dito, mesmo que o sujeito *gauche* em grande parte de sua poesia não encare o sexo de frente, isso não significa que as elaborações poéticas sobre os prazeres da carne não estejam permeando diversos textos de Drummond. De novo, é preciso pensar o amor, na poética do desencontro, não como um simples “sentimento”, ou uma “ideia”. O corpo está presente de diversas formas, mesmo que de maneira fragmentada, nessa poesia amorosa e é objeto de um adensamento da mesma vontade de transcendência e também da frustração insistente que é resultado dessas experiências. Levando isso em conta podemos melhor encaminhar a análise de *O amor natural*:

Na poesia de *O Amor Natural*, o poder mítico, o Éden procurado, o céu são localizados no corpo, são sensações da carne. O que se busca aqui e o que aqui efetivamente se encontra, e se descreve, é o poder do corpo auto-revelando-se. O céu da boca é o céu único, o espaço apocalíptico está na carne e a intemporalidade mítica é uma sensação da matéria: “Já sei a eternidade: é puro orgasmo.” (LIMA, 1995, p. 182)

Aparentemente mito e experiência se reencontram. O sexo toma o tempo presente e o prazer pode transbordar dos versos sem ser anulado. Veremos se a subjetividade *gauche* se dilui por inteiro nesse gozo, ou se as contradições que analisamos aqui continuam se manifestando em *O amor natural* mesmo que metamorfoseadas pela dança dos corpos.

4 O AMOR NATURAL: O RETIRO DRUMMONDIANO E O FANTASMA DA FALTA

4.1 Adentrando o jardim das delícias terrenas de Drummond

No primeiro capítulo desta dissertação, busquei pensar a forma tensa como o livro *O amor natural* (1992), de Carlos Drummond de Andrade, apresenta-se discursivamente no espaço social levando em consideração o peso imaginário de sua autoria. Uma das problemáticas desdobradas foi o esforço de Drummond de distanciar sua obra do que ele categorizava como uma pornografia generalizada e de baixa qualidade estética na poesia contemporânea brasileira. Dessa forma, *O amor natural* seria a antítese potencialmente incompreendida de um rebaixamento estético, quem sabe até moral, de Eros. É nesse quadro de buscar recolocar a “verdade” ou a “pureza” da sexualidade em toda as suas formas e em toda potência de sua inquietação que os poemas eróticos drummondianos se alocariam.

Sem dúvida o esforço de um autor de enquadrar sua própria obra está de antemão condenado a ter sua legitimidade questionada pela leitura. De certa forma, pode-se pensar o quanto as interpretações possíveis de uma obra surgem dessa relação tumultuada entre a zona de sentidos possíveis mais ou menos estabilizadas pelo peso imaginário da autoria (e de tudo que esse imaginário carrega historicamente, como debatemos também no primeiro capítulo) e esse inescapável deslocamento que se produz quando uma subjetividade outra entra em contato com os textos e os recoloca em outra cadeia significativa. Desenrolar esse movimento sem elidir suas contradições me parece o caminho mais produtivo de analisar criticamente um objeto cultural. É o que pretendo fazer aqui.

Para tal, acho pertinente, antes de adentrar propriamente os poemas de *O amor natural* neste capítulo, dar um passo atrás que, na verdade, já significa uma incursão primeira no livro pensado em sua totalidade: tomar o livro *O amor natural* não como uma rede textual que se esgotaria em ser um “conjunto de poemas”. Olhemos com cuidado para os sentidos que o título da obra e suas cinco epígrafes iniciais (um número considerável) produzem quando analisados comparativamente. Tomemos o campo de força paratextual como uma parte

desse projeto imaginário de enquadramento que produz o livro e a autoria enquanto instituições discursivas, observando como esse campo produz direcionamentos interpretativos, estabelece encadeamentos entre a obra e uma tradição e, por consequência, também busca negar certas leituras. Assim poderemos ter uma visão mais detalhada de onde se aloca discursivamente essa obra e como ela própria pode se contradizer na continuidade de sua extensão.

Começemos pelo título: “O amor natural” – um sintagma nominal que nomeia e sintetiza aquilo que em entrevistas e nas orelhas das edições dessa obra se reescreve como “os poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade”. Em uma primeira aproximação, acredito ser digno de ressaltar que o núcleo do sintagma que forma o título, “amor”, marca um esforço de distanciamento de uma suposta banalidade pornográfica. A ênfase dada ao que comumente se lê como um sentimento e, diga-se de passagem, em uma sociedade que tem em uma de suas raízes ideológicas mais profundas no cristianismo como código moral, um sentimento tido como elevado e puro, além dos questionamentos, alinha a obra com uma longa tradição lírica que aspira à universalidade ocidentalista. Afinal, o Amor é tido como um “grande tema” da história da literatura, um tema por qual todo escritor que se quer reconhecido deveria tratar e que, como sabemos, não foi pouco trabalhado pela poética drummondiana. Ou seja, enfatizar o amor insere a obra nesse espaço de tradição de prestígio, que a “pornografia aberta” apenas pertence enquanto elemento heterólogo, e reforça o vínculo do livro póstumo com o restante da poesia de Drummond.

É claro, essa interpretação é apenas um primeiro efeito do título que fica em suspenso quando o costuramos com a sua forma de adjetivação que modaliza os sentidos desse amor. A *naturalidade* do amor evocado abre para diversas derivas significativas. De certo modo, a ideia de “natural” reforça a pureza e a elevação simbólica pretendidas ao se convocar o amor. De um ponto de vista histórico e crítico, obviamente não tomaríamos o amor como disposição natural, mas, novamente, imergindo na sustentação ideológica do título que nos remontou, por exemplo, ao cristianismo, mas que pode muito bem nos fazer lembrar das críticas românticas à sociedade moderna, tanto o amor como a naturalidade podem nos fazer pensar em uma espécie de ponto de fuga perdido, ideal de harmonia e de humanidade.

Por outro lado, essa aproximação sintática entre o amor e sua adjetivação como natural também pode produzir um efeito de subversão de certos ideais amorosos, o que não invalida a interpretação anterior, mas, de uma forma bastante sofisticada, faz com que esses dois sentidos se aproximem inesperadamente. “Natural”, nessa linha de significação, apela para o corpo e para a sexualidade. Com certeza, há menos naturalidade no corpo e na sexualidade do que se supõe cotidianamente (e voltaremos a isso algumas vezes neste capítulo), mas há uma relação histórica que sustenta um discurso da busca do prazer como reflexo do instintivo, da animalidade em nós que resistiria à domesticação da civilização. A subversão do amor presente no título reside exatamente aí. O amor, enquanto sentimento ideal e puro, estaria como uma contraparte moral dessa animalidade, muitas vezes caracterizada como inferior, do descontrole dos sentidos e do corpo. Aproximar as duas ideias, portanto, questiona essa antítese simplista e recoloca o discurso cristão em outros termos. O amor e a busca do prazer corporificada unificam-se ao mesmo tempo colocando em xeque a ideia moralista de que o sexual viola o amoroso e, ironicamente, afastando-se (de forma moralista?) do sexo enquanto sexo sem ser remetido ao amor.

Na orelha da edição de 1992, publicada pela editora Record, lê-se:

O Amor Natural é uma obra inquietante, pois revela uma face nova, mais despojada, porém extremamente fascinante, do poeta. São textos repletos de vida e sensualidade, onde o autor se introjeta ao mesmo tempo em que se expõe, desbravando o corpo enquanto busca, na fluidez e sensualidade da linguagem, a própria nudez da alma. (Orelha do livro *O amor natural*, 1992)

A orelha do livro citada faz ecoar essas interpretações que se desdobram do título. *O amor natural* seria um espaço onde o autor desbrava o corpo e busca “a própria nudez da alma” através da linguagem. O corpo nu é espaço simbólico de sobreposição do pecado e da pureza no mundo em que vivemos. O título vislumbra um caminho bastante particular da obra de atravessar esse espaço. A nudez dos poemas eróticos drummondianos, à primeira vista, superaria essa contradição moral ao ser elevado, pelo estatuto do amor, a um observatório da *alma*, ou mesmo ao experienciar direto dessa. Desbravar o corpo, portanto, não acarretaria em culpa, mas sim em uma prática que se sustenta entre o mítico e a recusa do metafísico. Não se sairia da materialidade do corpo para encontrar

a alma, pois a forma *natural* do *amor*, a sexualidade humana, traria a alma à superfície corporal.

Deter-se dessa maneira no título do livro de Drummond já nos permite complexificar a interpretação da obra. Eliana Scotti Muzzi, em seu ensaio “Paratexto: espaço do livro, margem do texto”, chama atenção, por exemplo, para a naturalização do modo de apresentação dos textos publicados em nossa cultura: “uma convenção cultural determina, por uma pressuposição tácita, que o processo de leitura de um livro inicia-se na primeira linha do texto principal, apagando ou tornando excessivamente natural e transparente todo o aparato textual que o precede e sucede” (MUZZI, 2015, p. 59). Ao contrário dessa visão a qual estamos acostumados, observar os efeitos de sentido do objeto-livro como um todo e de suas margens textuais enriquecem a forma como lemos, pois fazem pensar criticamente como os poemas de *O amor natural* são exibidos, apresentados e encenados para nós (MUZZI, 2015): “essa função, publicitária, pragmática e estratégica, visa a situar o leitor no espaço social da leitura, a determinar uma atitude de leitura, e a instituir o texto como lugar de investimento fantasmático” (MUZZI, 2015, p. 59).

O título, nessa rede paratextual, guarda, de certo, uma função de vanguarda nesse investimento:

O elemento do paratexto que desperta maior interesse é o título, pela sua posição de fronteira avançada, de limite extremo entre o texto e o extratexto; por sua função antecipadora de signo precursor do texto; por sua virtualidade; pela latência que faz dele, segundo Barthes, uma “nebulosa de significações” onde se condensa, sob uma forma vaporosa, a massa extensa e compacta do texto. Derrida compara o título ao lustre do teatro, elemento suspenso, “em suspensão”, isolado, mas integrado, cuja função é iluminar e refratar a luz em suas múltiplas facetas. Há ainda a função pragmática e autoritária do título, que desencadeia e orienta toda a atividade de leitura. (MUZZI, 2015, p. 60)

Analisamos brevemente como o título de *O amor natural* cria derivas possíveis de significação para obra. No meu entendimento, para enriquecer essas interpretações devemos agora nos atentar para como esse título se costura com as cinco epígrafes que constam desde a primeira edição da obra como uma antecipação dos poemas drummondianos. Foi discutido como a evocação do amor como temática nuclear insere a obra em questão em uma extensa e legitimada tradição literária, assim como sua forma de adjetivação

constrói uma maneira peculiar de modalizar essa tradição. Podemos pensar que as epígrafes são mais uma forma de dar materialidade a essa cadeia histórica e lírica que o título de *O amor natural* nos remete. A escolha de cinco epígrafes para constituir o pórtico da obra não pode ser tomada como passível de indiferença. Elencar cinco poetas diferentes como musas que encaminham a inspiração dos poemas de Drummond é uma forma de explicitar ao leitor as relações intertextuais que sustentam a criação poética drummondiana neste livro e por consequência legitimá-la.

Quando questionamos o caráter teológico da figura do Autor no primeiro capítulo, remetemo-nos a Roland Barthes e seu paradigmático texto “A morte do autor”. Podemos retornar ao crítico mais uma vez neste momento, agora para destacar como Barthes, questionando a autoridade da autoria, enfatiza a prática da escritura enquanto costura textual:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente: [...]. (BARTHES, 2012, p. 62)

Julia Kristeva, em linha teórica semelhante, enfatiza o quanto a sincronia textual que se apresenta a nós depende da transformação de um rastro diacrônico intertextual: “a única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração através de uma escritura-leitura, isto é, através da prática de uma estrutura significante em função de, ou em oposição a, uma outra estrutura” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Inspirando-se na teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, Kristeva ainda afirma: “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Esse processo de remissão textual retira a obra de seu aparente isolamento e a recoloca na

história, produzindo incessantemente sentidos que podem ser desfiados por nós leitores dessa colcha de retalhos realizada pelo escritor.

Em uma sociedade centrada no fetiche do indivíduo e ainda dependente do mito romântico do gênio criador, essa perspectiva suspende a injunção ao monólogo e enfatiza o esforço coletivo que sustenta qualquer produção da cultura, inclusive aquela que se quer mais singular. Como nos diz Tânia Franco Carvalhal, o reconhecimento adequado da intertextualidade modifica radicalmente o próprio conceito de texto: “Isto posto, temos o texto como ‘diálogo de várias escrituras’, e o que era antes entendido numa relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos.” (CARVALHAL, 2003 p. 73). Na própria gênese da escrita está a alteridade, esteja o escritor consciente ou não dessas palavras outras que lhe interpelam e lhe direcionam. Nas palavras roubadas de Ricardo Piglia: “para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales” (PIGLIA, 1992, p. 62)

O poeta renascentista francês Ronsard inaugura a teia de referências intertextuais explicitadas nas epígrafes de *O amor natural*: “Vivre sans volupté c’est vivre sous la terre”. A antítese aqui é clara e não poderia ser mais bruscamente determinada: o prazer sexual traça o limite entre a vida e a morte. Construir essa relação de validação necessária da existência através do gozo é elevar a sexualidade ao estatuto de uma potência que sustentaria o próprio porquê de se estar vivo. Está aí imbricada a ideia de que se pode também viver em negação, viver-se como se se estivesse morto, e, portanto, a exploração da sexualidade envolve coloca-la de fato em prática. Há algo de uma ética, de um questionamento sobre como se deve viver, sendo colocada em causa. Problemática nada estranha às inquietudes drummondianas sobre a existência e sobre por qual motivo se deve sustenta-la. Aqui, o corpo e a sensualidade apresentam-se como respostas.

Ainda situados no século XVI, somos levados a um único verso de outro poeta renascentista, agora português, Camões: “O que deu para dar-se a natureza”. Verso retirado do Canto IX de *Os lusíadas*, o canto que nos leva, não por acaso, de certo, ao refúgio do episódio camoniano da Ilha dos Amores,

quando, já retornando de sua missão heroica, a frota portuguesa é agraciada por Vênus por abrir caminho até às Índias. Em uma ilha mística, espaço bucólico e paradisíaco, os portugueses se deparam com as filhas de Nereu, ninfas feridas de amor por Cupido. O episódio carregado de sensualidade coloca as personagens mitológicas em um jogo de sedução. As ninfas banham-se nuas, brincam de esconder e aparecer, simulam repulsa, provocam os portugueses, fazem-nos desejar.

O verso específico que consta enquanto epígrafe de *O amor natural* é proferido durante a perseguição de Leonardo a Efire. Leonardo, português mal afortunado em seus casos de amor, corre atrás da ninfa Efire e lhe implora por atenção; assim se dá a estrofe 76 do canto IX:

Quis aqui sua ventura, que corria
Após Efire, exemplo de beleza,
Que mais caro que as outras dar queria
O que deu para dar-se a natureza.
Já cansado correndo lhe dizia:
“Ó formosura indigna de aspereza,
Pois desta vida te concedo a palma,
Espera um corpo de quem levas a alma.
(CAMÕES, online, s/p)

Aqui, a *natureza*, que ressoa do título da obra drummondiana, toma uma forma atrelada ao sexo feminino – uma associação que atravessa os séculos ligando o corpo da mulher a uma posição de entrega ao Outro. A forma reflexiva do verso constrói uma relação dialética entre parte e todo: a natureza dá forma ao sexo para que através do sexo possa dar-se aos homens. Há uma associação entre o prazer sexual e as outras formas de providência que a natureza garante aos seres humanos. A marcação de gênero não deve ser ignorada. Não somente natureza e entrega sexual estão costuradas ao corpo feminino, como a posição de Leonardo, o português, na referência intertextual, constrói o masculino na posição ativa de perseguição dos prazeres. Chama atenção, quando aproximamos a caracterização do personagem aos dramas drummondianos, que a masculinidade frustrada de Leonardo, que persegue desesperado a ninfa, remete-nos ao desejo torto do *gauche* em sua incapacidade de realizar suas vontades.

Em um salto temporal de dois séculos, reencontramos, na rede paratextual de *O amor natural*, o sexo como força vital e natural sob a pena do

poeta americano Walt Whitman em um dos poemas, “A woman waits for me”, que compõem *Leaves of grass*, livro também descrito como obsceno e controverso em seu tempo:

Sex contains all, bodies, souls,
Meanings, proofs, purities, delicacies, results, promulgations,
Songs, commands, health, pride, the maternal mystery, the seminal
[milk,
All hopes, benefactions, bestowals, all the passions, loves, beauties,
[delights of the earth,
All the governments, judges, gods, follow'd persons of the earth,
There are contain'd in sex as parts of itself and justifications of itself.

Há algo de um “panteísmo” sexual nos versos de Whitman que eleva o sexo à condição primeira de tudo, Ser absoluto que compõe tudo. Outra vez, como no verso de Ronsard, a sexualidade está atrelada ao sentido de expansão da vida, como uma manifestação de poder do existente. É importante perceber que essa visão holística faz diluir dicotomias como corpo e alma, assim como nas interpretações que fizemos do título de *O amor natural* observamos o quanto a forma de adjetivação do amor como natural fez com que demos corpo material ao que vulgarmente se entende como um sentimento. O suposto isolamento da experiência sexual das contradições do mundo, que pode ser evocado quando se pensa na epígrafe anterior em que A Ilha dos Amores constrói um espaço idílico separado para a descoberta da sexualidade, aqui é posto em xeque. Governos, juízes e deuses – a política, a história e a religião – são atreladas ao sexo, à busca do prazer, ao encontro tenso entre os corpos que constituem uma sociedade.

“Faire danser nos sens sur les débris du monde”. A citação do escritor vanguardista francês, Guillaume Apollinaire, na epígrafe seguinte, prolonga a questão da relação entre a exploração da sexualidade e as tensões do mundo. A dança dos sentidos dos amantes que constitui o ato sexual reforça a experiência encarnada, o turbilhão corporal, que norteia a forma de conceber o erótico nessa rede paratextual. Se os sentidos apontam para essa vivência do corpo, a dança apela para o caráter lúdico e belo das relações possíveis que se estabelecem entre os sujeitos durante o sexo. Em paralelo negativo, os *escombros* do mundo revelam a miséria persistente do pano de fundo social do provisório isolamento propiciado pela experiência erótica. Dançar sobre os escombros do mundo não é tanto sobre a ilusão de que tudo está bem para além

da bolha erótica, mas, quem sabe, uma estratégia de sobrevivência e resistência a essas contradições.

A última epígrafe a inaugurar os sentidos de *O amor natural* é uma citação do poeta espanhol Pedro Salinas, do livro *Poesía junta*:

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

A experiência sexual, de forma mais intensa do que em qualquer outra das epígrafes, surge aqui como sinônimo de *descoberta*. O senso de posições ativas e passivas dos sujeitos em relação parece se dissolver nos versos de Salinas e os corpos tornam-se objeto e meio de investigação conjunta dos amantes. Podemos nos perguntar sobre o que, afinal, investiga-se durante o ato sexual. Assim, a epígrafe nos leva a pensar no desdobrar dos prazeres como forma de pesquisar e aprofundar-se sobre os limites da experiência de viver. A intimidade exigida pela sexualidade também se mostra um caminho possível de investimento: é como se os amantes, expondo e fundindo seus corpos, buscassem adensar o conhecimento e a experiência da subjetividade, própria e alheia. Soma-se a isso o ritmo demorado da relação sexual cantada pelo poeta espanhol: há o apreço por uma lentidão que prioriza o desenvolvimento do sexo em si em detrimento do seu suposto objetivo, o gozo final.

São essas as cinco epígrafes de *O amor natural* que já instauram por si só um clima inquietante e propício à descoberta, por parte dos próprios leitores, da sexualidade nos termos de Drummond. Quando recolocamos esse livro em relação ao seu contexto polêmico de publicação, percebemos que os cinco grandes poetas evocados logo de início sem dúvida propiciam não somente caminhos simbólicos possíveis para adentrarmos, enfim, os poemas eróticos drummondianos, como também legitimam o intento do poeta mineiro. À diferença do que Drummond entendia como simplório na poesia de seu entorno na década de 80, *O amor natural* estaria poeticamente trabalhando com a sexualidade dessa “outra tradição” que se pressupõe entendida como mais valorosa. Como bem enfatizou o crítico literário Gérard Genette, a epígrafe é em si mesma o

vestígio de um desejo de consagração e de antecipação do reconhecimento das instituições literárias:

The epigraph in itself is a signal (intended as a *sign*) of culture, a password of intellectuality. While the author awaits hypothetical newspaper reviews, literary prizes, and other official recognitions, the epigraph is already, a bit, his consecration. With it, he chooses his peers and thus his place in the pantheon. (GENETTE, 2001, p. 160)

O primeiro poema de *O amor natural*, uma espécie de manifesto que se soma ao pórtico paratextual do título e das epígrafes, corrobora essa leitura, convocando o amor em tons altissonantes que fazem reverberar os cantos elogiosos dos poetas citados na abertura do livro de Drummond:

Amor – pois que é palavra essencial

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(ANDRADE, 1992/2013)

Uma espécie de manifesto, pois toma a frente dos poemas de *O amor natural* exatamente legitimando a aventura poética deste livro. A conjunção explicativa “pois” no primeiro verso do texto demarca esse movimento de prestação de contas do uso desta palavra, entendida como essencial, que, como vimos, compõe o título da obra. O “amor” é a inspiração do gesto criativo de *O amor natural* e esse poema enfatiza isso ao limite: “Amor guie o meu verso, e enquanto o guia/ reúna alma e desejo, membro e vulva.” (versos 1-4). Na primeira estrofe, Eros é evocado como uma musa e quase como que numa pequena oração o eu lírico poeta pede por sua inspiração. Parte dessa inspiração envolve o anseio por superar certas divisões. Primeiro, a separação entre sentimento e sexualidade, buscando uma forma amorosa que manifesta a conjunção do que se divide como espírito e corpo, algo que reforça nossa interpretação do título do livro. Em segundo lugar, a própria diferença sexual e o corte que impõe a separação dos seres humanos, reunir membro e vulva é buscar superar o isolamento dos sujeitos.

As estrofes seguintes prolongarão o tratamento dessas divisões e do potencial da experiência amorosa em superá-las. “Quem ousará dizer que ele é só alma?” (verso 5) – o questionamento do eu lírico surge no sentido de colocar em xeque a suposição de que o amor pode ser apartado do corpo, de sua forma “natural”. É na materialidade do corpo que a alma se manifesta e o orgasmo seria a prova concreta dessa relação que, nos limites estreitos de nossa substância, proporciona um “instante de infinito”, uma expansão momentânea do horizonte da mortalidade que pode ser nomeada como alma. Como expressa Octavio Paz, em seu livro *A dupla chama*, sintetizando perfeitamente a relação aqui capturada pela poesia: “sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (PAZ, 1994, p. 34).

Remeter ao banquete platônico, na terceira estrofe, e ao mito da unidade primitiva narrado por Aristófanes nessa obra é, ainda, enfatizar a experiência amorosa e do encontro dos corpos como forma de retornar à origem ideal de uma harmonia que se perdeu. Como narra Aristófanes no conhecido diálogo de Platão (2017), na origem, todo indivíduo humano era um todo andrógino – um todo circular, com quatro mãos, quatro pernas, duas faces, quatro orelhas, dois sexos... Anatomia original que, devido ao ser prepotente que sustentava, foi fragilizada por Zeus, como um castigo, tornando o ser humano mais fraco, dependente e desesperado por sua alteridade: “então, desde que a anatomia original de cada ser humano foi cortada em duas, cada uma das partes desejava a outra metade de si mesma e a ela buscava se unir. Uma jogava os braços em volta da outra, enlaçando-se mutuamente, num desejo de permanecerem para sempre juntas” (PLATÃO, 2017, p. 48). Foi assim que o *amor*, este “desejo e procura do todo” (PLATÃO, 2017, p. 51), tornou-se inato aos seres humanos:

É um amor restaurador de nossa antiga anatomia, ao mesmo tempo que tenta fazer uno o que é duplo e curar a natureza humana. Cada um de nós é, portanto, uma peça partida de um ser humano, uma vez que cada um de nós foi cortado como as partes dos peixes que são talhados ao meio: uma metade de um todo. Cada peça partida está constantemente procurando, portanto, sua outra metade. (PLATÃO, 2017, p. 49)

A experiência amorosa nos concederia então uma espécie de retorno à origem, à unidade do passado, além de nos dar a esperança de que, no futuro, “se nos mantivermos piedosos com os deuses, seremos reconduzidos a nossa verdadeira natureza e, depois de nos curar, ele nos fará abençoados e felizes” (PLATÃO, 2017, p. 52). Tornar-se Um a partir de dois parece o lema desse poema que, quando contraposto à poética do desencontro drummondiana, enfatiza o contraste entre a experiência traumática e fragmentada do sujeito moderno e a experiência de completude momentânea proporcionada pelo erótico.

As formas de expressão dessa integração pela experiência amorosa enfatizam um sentido cósmico para esse tipo de relação, atribuindo ao erótico a capacidade de significar a existência de uma maneira mais profunda e ampla. “Integração na cama ou já no cosmo?/ Onde termina o quarto e chega aos astros?/ Que força em nossos flancos nos transporta/ a essa extrema região,

etérea, eterna?” (versos 13-16) – questiona o eu lírico, apontando para o fato de que na máxima intimidade do sexo abre-se outra vez a máquina do mundo, mas, agora, o eu lírico drummondiano parece disposto a vivenciá-la. Há nesse poema um esforço de união também do abstrato e do concreto. O amor, como construído nesse texto, realiza uma síntese de ambos, pois o coito, enquanto corporificado no existente, ao mesmo tempo aponta para uma transcendência, assim como a penetração, na sexta estrofe, que rompe nuvens e devassa sóis nunca antes suportados pela vista humana. A própria ideia do gozo goza, diz-nos o último verso da sétima estrofe, materializando, de forma bastante atípica na obra drummondiana, uma resolução positiva da enunciação do vivido no poema.

Assim como o poema se desenvolve unificando amor e sexualidade e fazendo dessa união uma forma de explorar a existência e seus significados, o final do texto faz progredir esse exercício de transcendência distendendo, através do coito, as fronteiras do que é humano. Na oitava estrofe, por exemplo, vemos o ímpeto do gozo fazer dissolver palavras em sons, arquejos, ais... Esse “regresso” na capacidade de articulação simbólica reacende a animalidade do sujeito poético. Curiosamente, essa suposta queda propulsiona um salto ao divino. A experiência do orgasmo representado como uma montanha russa que de forma muito rápida e intensa bagunça as bases banais de nosso cotidiano. A resolução desse jogo extremo do amor corporificado é a morte, uma pequena pausa dos sentidos, através do outro que instaura uma paz momentânea e torna o profano em sagrado: “Então a paz se instaura. A paz dos deuses,/ estendidos na cama, qual estátuas/ vestidas de suor, agradecendo/ o que a um deus acrescenta o amor terrestre.” (versos 37-40).

Não é difícil perceber, agora, que o campo paratextual analisado, o título e as epígrafes, está em uma relação bastante simbiótica com o primeiro poema de *O amor natural*. É o que venho chamando de o *pórtico* dessa obra. Essa combinação constrói todo um terreno discursivo em que o restante dos poemas do livro surgirão, seja para reforça-lo ou mesmo para questioná-lo, expandindo seus sentidos possíveis. Tanto no título, como nesse primeiro poema, há um esforço de recolocar a significação da palavra “amor”, atribuindo a ela uma centralidade na trama semântica do livro, mas essa evocação surge como forma

de redimensionar o tratamento poético da sexualidade. A partir de agora amor e desejo, alma e corpo, deveriam se remeter mutuamente quando convocados.

Da mesma forma, o erótico de *O amor natural* se quer distante de uma banalização do sexo. Como na epígrafe de Whitman, o sexo contém tudo. No poema “Amor – pois que é palavra essencial”, observamos a paráfrase dessa premissa, quando a *essencialidade* do amor se manifesta na tendência a remeter ao cósmico, dando ao coito o potencial de expandir a experiência humana. Como em Ronsard e Apollinaire, citados nas epígrafes, o poema também explora a ideia de que o prazer sexual aprofunda a existência, torna-a intensa, animal ou sobre-humana. Como em Salinas e sua temporalidade demorada no intuito de fazer da sexualidade uma investigação, cada pequena parte do corpo serve de fonte para uma descoberta: “Em pequenino ponto desse corpo,/ a fonte, o fogo, o mel se concentraram.” (versos 19 e 20).

4.2 A ilha dos amantes e os naufrágios ao redor

Temos analisado, especialmente no segundo capítulo desta dissertação, como a poética drummondiana, nomeada aqui como uma poética do desencontro, tem como seu principal motor criativo a expressão de um descompasso entre o sujeito e o (seu) mundo torto. A solidão *gauche* engloba tanto um mal estar identitário, um constante desidentificar-se consigo mesmo, como a frustração de não conseguir alcançar uma alteridade que lhe renove, seja pelos impedimentos impostos pela forma social, cenário dessas relações, ou pela não transparência da linguagem que faz da comunicação um esforço fadado ao fracasso. Esse desencaixe estrutural produz sintomas variados que, se podem parecer se anular uns aos outros à primeira vista, quando postos em relação, demonstram-se as muitas faces de uma mesma problemática base: o sujeito drummondiano oscila da melancolia e da autoironia ao idealismo metafísico que aspira a uma comunhão inexistente.

Como nos diz Dietrich, “o poeta em seus poemas procura mostrar como a solidão atinge o homem. Homem que nasce para o encontro e ao mesmo tempo está condenado à solidão” (DIETRICH, 1987, p. 14). Drummond atualiza o percurso do sujeito moderno, especialmente quando desloca o *gauche*

interiorano para o espaço urbano, onde a multidão parece não conseguir produzir um senso de coletivo e por isso reforça a falta de comunhão com o outro: “é o isolamento do homem que está cercado de gente por todos os lados e por isso mesmo cercado de solidão por todos os lados” (DIETRICH, 1987, p. 15). O amor é a face singular de cada um desses desencontros cotidianos que tentam produzir algo a mais do que uma solidão compartilhada. Aqui, o mote de Octavio Paz se encaixa perfeitamente: “[...] o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de *outridade*” (PAZ, 1994, p. 20).

Uma forma de enfatizar analiticamente o vínculo entre *O amor natural* e a poética drummondiana, portanto, dá-se a partir dessas contradições para ler seus desdobramentos no livro póstumo. Como vimos, em muitos poemas de Drummond, em diferentes momentos de sua obra, o amor surge como um ideal inalcançável de completude. A lógica de ascensão e queda de muito desses poemas está baseado no fato de que o vislumbre desse ideal pela subjetividade *gauche* ao mesmo tempo que pode representar uma esperança, via de regra, leva o eu lírico a sentir a vertigem da distância instaurada entre o que se anseia e o real, visto como marcado pela insuficiência. Os poemas eróticos de *O amor natural* logo se apresentam ao leitor de Drummond como a derradeira realização desse anseio de estar com o outro que renova os sentidos de estar consigo mesmo e, dessa forma, presentificam, de fato como nunca antes na poesia de Drummond, a conquista do bem estar em meio à existência:

Era manhã de setembro

Era manhã de setembro
e
ela me beijava o membro

Aviões e nuvens passavam
coros negros rebramiam
ela me beijava o membro

O meu tempo de menino
o meu tempo ainda futuro
cruzados floriavam junto

Ela me beijava o membro

Um passarinho cantava,
bem dentro da árvore, dentro
da terra, de mim, da morte

Morte e primavera em rama

disputavam-se a água clara
água que dobrava a sede

Ela me beijando o membro

Tudo que eu tivera sido
quanto me fora defeso
já não formava sentido

Somente a rosa crispada
o talo ardente, uma flama
aquele êxtase na grama

Ela a me beijar o membro

Dos beijos era o mais casto
na pureza despojada
que é própria das coisas dadas

Nem era preto de escrava
enrodilhada na sombra
mas presente de rainha

tornando-se coisa minha
circulando-me no sangue
e doce e lento e erradio

como beijara uma santa
no mais divino transporte
e num solene arrepio

beijava beijava o membro

Pensando nos outros homens
eu tinha pena de todos
aprimonados no mundo

Meu império se estendia
por toda a praia deserta
e a cada sentido alerta

Ela me beijava o membro

O capítulo do ser
o mistério de existir
o desencontro de amar

eram tudo ondas caladas
morrendo num cais longínquo
e uma cidade se erguia

radiante de pedrarias
e de ódios apaziguados
e o espasmo vinha na brisa

para consigo furtar-me
se antes não me desfolhava
como um cabelo se alisa

e me tornava disperso

Chama muita atenção a forma quase antitética que assume essa subjetividade lírica em relação ao *gauchismo*: “O capítulo do ser/ o mistério de existir/ o desencontro de amar” (versos 45-47) transformam-se de repente em “ondas caladas” que “morrem num cais longínquo” (versos 48 e 49) – é como se Drummond relesse a contrapelo sua própria poesia, redimensionando as angústias fundamentais de sua obra poética diante do encontro dos corpos. Encontro esse que representa uma verdadeira diluição de fronteiras, em que a prática de sexo oral, o “presente de rainha” (verso 30) ofertado pela amada, torna-se coisa do eu lírico, circula no seu próprio sangue, como enunciado na décima terceira estrofe. É essa conquista grandiosa do prazer que se apresenta como um “império” do eu lírico, uma cidade “radiante de pedrarias” e de “ódios apaziguados” que se ergue por toda a “praia deserta” (versos 54, 53 e 42). Imagens e mais imagens de vastidão, de retiro e de riqueza. Uma vitória contra o rebaixamento da vida mundana: “Pensando nos outros homens/ eu tinha pena de todos/ aprisionados no mundo” (versos 38-40).

E o gozo, ao final da relação sexual, vem como uma brisa que leva consigo o eu lírico, leve de não carregar mais suas contradições, universo afora, dispersando-o, fundindo-o com o cosmos. É essa a tônica de muitos outros poemas de *O amor natural* que afirmam o potencial da sexualidade em diluir a própria diferença entre o “eu” e o “outro”, a subjetividade e o mundo, como se a poética drummondiana encontrasse agora um antídoto para as divisões constitutivas de nossa subjetividade e de nossa sociedade. Em “A língua girava no céu da boca, por exemplo, a própria divisão em versos se suspende para demarcar visualmente o encadeamento dos seres que se costuram através do sexo:

A língua girava no céu da boca. Girava! Eram duas bocas, no céu único.

O sexo desprendera-se de sua fundação, errante imprimia-nos seus traços de cobre. Eu, ela, elaeu.

Os dois nos movíamos possuídos, trespassados, eleu. A posse não resultava de ação e doação, nem nos somava. Consumia-nos em piscina de aniquilamento. Soltos, fálus e vulva no espaço cristalino, vulva e fálus em fogo, em núpcia, emancipados de nós.

A custo nossos corpos, içados do gelatinoso jazigo, se restituíram à consciência. O sexo reintegrou-se. A vida repontou: a vida menor.

(ANDRADE, 1992/2013)

Outra vez, encontramos a infinitude do firmamento como paralelo da expansão do sujeito proporcionada pela experiência sexual em *O amor natural*. Mais do que isso, o corpo humano, o céu da boca, materializa esse próprio espaço de infinitude que parece se dar apenas quando os dois sujeitos se encontram em um beijo. Os pronomes pessoais marcam criativamente o movimento de diluição dos corpos nessa infinitude. Da mera aproximação, “elaeu”, de “ela” e “eu”, temos, no terceiro parágrafo, o surgimento de uma forma nova que apenas emerge a partir do rompimento dos limites da individualidade até então representada pelos pronomes isoladamente: “eleu”. Não se trata da lógica matemática e racional da soma das partes, mas sim do próprio aniquilamento da suposta unidade individual.

A radicalidade da transformação proporcionada por essa experiência resulta em uma emancipação do próprio ato sexual dos limites estreitos da vida humana: “Soltos, fálus e vulva no espaço cristalino, vulva e fálus em fogo, em núpcia, emancipados de nós”. Há um descolamento da relação sexual de seus próprios atores, como uma obra de arte que, quando realizada, se descola de seu próprio criador e se torna maior e mais importante do que seu artista. Interessa, no entanto, notar o movimento de pouso do último parágrafo que, de forma custosa, faz retornar o sexo aos corpos depois do aniquilamento divino dos sujeitos e sinaliza a provisoriedade dessa experiência elevada ao assinalar, no fim do poema, o recomeço do dia a dia, da “vida menor”. Nessa oscilação que faz terminar a experiência poética em uma posição de repouso podemos identificar ainda o eco da dialética entre o ideal e o real que encontramos em outros poemas da poética do desencontro.

Nortes importantes para interpretação de *O amor natural* que foram postos pela leitura das epígrafes e do primeiro poema do livro ressoam no esforço dominante entre os poemas dessa obra em fazer da experiência erótica um espaço de exílio a dois. Primeiro, a modalização do amor como natural, no sentido de invariavelmente atrelado ao corpo e à sexualidade, impossibilitando uma divisão simplista entre físico e espiritual e, em segundo lugar, o amor, assim entendido, como potência “panteísta” de vida. Os poemas “Sugar e ser sugado pelo amor” e “Sob o chuveiro amar” são dois delicados quadros de cenas sexuais

que, quando analisados comparativamente, dão-nos mais pistas do teor da experiência erótica proporcionada pelo livro póstumo de Drummond, costurando esses elementos que já residiam no pórtico da obra.

Sugar e ser sugado pelo amor

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

(ANDRADE, 1992/2013)

Sob o chuveiro amar

Sob o chuveiro amar, sabão e beijos,
ou na banheira amar, de água vestidos,
amor escorregante, foge, prende-se,
torna a fugir, água nos olhos, bocas,
dança, navegação, mergulho, chuva,
essa espuma nos ventres, a brancura
triangular do sexo – é água, esperma,
é amor se esvaindo, ou nos tornamos fonte?

(ANDRADE, 1992/2013)

Os dois poemas evocam o *amor* logo em seus primeiros versos, mas o fazem tão somente para instaurar cenas sexuais – o primeiro poema representa a prática de sexo oral *simultâneo* e *mútuo* chamada “sessenta-e-nove” e, o segundo poema, subentende uma relação sexual sob o chuveiro, ou na banheira. Portanto, amor e sexualidade reescrevem-se, são nomes para uma mesma temática literária. Ambos os poemas trabalham a sexualidade de uma forma rara no interior da poética de Drummond. Como vimos, a realização dos desejos sexuais na poética do desencontro tende a ser frustrada, autoirônica, semi-realizada, fragmentada, representada em uma visada memorialística e por vezes melancólica, ou vislumbrada como uma fantasia futura e irrealizada no agora. Nesse caso, temos dois textos que causam a sensação de imersão no ato sexual dos amantes sem intromissões da falta – eu lírico e leitor diluem-se na temporalidade *presente* do prazer.

Há um efeito metafórico de base na construção dos dois poemas que remete o gozo sexual ao eixo das coisas aquosas, líquidas, que se diluem e se fundem, sem que se possa definir limites claros entre os seres – mais claramente no segundo poema, “Sob o chuveiro amar”, mas também subentendido no primeiro poema em que a prática sexual oral remete à saliva, ao úmido, aos fluidos do corpo. A aproximação entre o líquido, especialmente a água, e o simbolismo da vida é bastante explorada na história da cultura. Nesse mar primordial reinstaurado por Drummond, os amantes demonstram a ligação quase mística existente entre a sexualidade, o gozo e a produção criativa da vida.

No primeiro poema, a prática de “sessenta-e-nove” torna-se uma espécie de ícone, imagem privilegiada, da fusão dos amantes através da experiência erótica, devido a forma como os corpos obrigatoriamente se encaixam nessa posição sexual gerando como que um ser novo, atípico à cotidianidade da vida: “o corpo dois em um o gozo pleno/ que não pertence a mim nem te pertence” (versos 3 e 4). No segundo poema, os corpos que se apertam no espaço restrito que reside embaixo do chuveiro, ou de uma banheira, também parecem unir-se entre as águas: “Sob o chuveiro amar, sabão e beijos,/ ou na banheira amar, de água vestidos,/ amor escorregante, foge, prende-se,/ torna a fugir, água nos olhos, bocas,/ dança, navegação, mergulho, chuva,/ [...]” (versos 1-5). De novo, o sentimento de completude e de diluição da problemática do “eu” através do erotismo. A novidade desses poemas é, no entanto, perceber o caráter criativo dessa diluição. Em ambos os casos, a fusão dos corpos dos amantes possibilitam o surgimento de algo maior do que eles: o gozo pleno que não se deixa limitar pela lógica da propriedade e, em “Sob o chuveiro amar”, os amantes tornando-se *fonte* ao final do poema. Se grande parte dos conflitos da poética do desencontro se dão exatamente pela dificuldade de lidar com as imposições do real que *limitam* a liberdade do sujeito poético drummondiano, aqui o entregar-se ao outro faz com que da existência surja um algo-a-mais, um *novo* sentido.

Cabe também na construção dessa ilha amorosa, uma ênfase importante dada para a intimidade do casal. Voltaremos ainda para a questão da sexualidade como prática de investigação e de descoberta, mas, como um prelúdio a esse aspecto do discurso erótico de *O amor natural*, vale ressaltar

que, devido a redoma de vidro amorosa que separa os amantes dos escombros do mundo, como dizia Apollinaire em uma das epígrafes da obra, o leitor muitas vezes assume uma posição-intrusa, por mais que os amantes de *O amor natural*, imersos em suas relações, pareçam indiferentes a esse olhar que os espreita de fora do livro, frente à complementariedade harmônica do casal em cena nos poemas que se entregam ao perscrutar um ao outro. O que se passa na cama, como nos sussurra um dos textos, é segredo de quem ama:

O que se passa na cama

(O que se passa na cama
é segredo de quem ama.)

É segredo de quem ama
não conhecer pela rama
gozo que seja profundo,
elaborado na terra
e tão fora deste mundo
que o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis.

Ai, cama, canção de cuna,
dorme, menina, nanana,
dorme a onça suçuarana,
dorme a cândida vagina,
dorme a última sirena
ou a penúltima... O pênis
dorme, puma, americana
fera exausta. Dorme, fulva,
grinalada de tua vulva.
E silenciem os que amam,
entre lençol e cortina
ainda úmidos de sêmen,
estes segredos de cama.

(ANDRADE, 1992/2013)

A intimidade dos amantes engendra um universo próprio que possibilita a abertura para a experiência diferenciada do erotismo. Nesse poema, a intensidade do gozo, calcado na existência corporificada, mas transcendente, como vínhamos analisando, “elaborado na terra/ e tão fora deste mundo” (versos 6 e 7), dá margem para expressão da *mansidão* descoberta pelo eu lírico e sua amada quando juntos navegam um no outro: “[...] paz de morto,/ nirvana, sono do pênis” (versos 10 e 11). Toda a tensão que se constrói gradativamente durante a relação sexual se dissolve em uma *paz* extraordinária e que apenas

compete à singularidade da dinâmica privada do casal em cena. Não por acaso, o texto, na última estrofe, torna-se uma canção de ninar. O sono compartilhado é prova da confiança mútua entre os amantes em sua ilha de intimidade que desemboca no caráter infantil da música cantada para dormir que nos remete à calmaria e especialmente ao cuidado.

A amada é representada como uma fera selvagem que, após o coito, em que a animalidade dos amantes, seu ardor sexual, ganha liberdade, é como que acariciada e acalmada pelo amante: “dorme, menina, nanana,/ dorme a onça suçarana,/ dorme a cândida vagina,/ dorme a última sirena/ ou a penúltima... O pênis/ dorme, puma, americana/ fera exausta. [...]” (versos 12-18). Interessante perceber que, nesse poema, o ato sexual se dá como que subentendido para o leitor. Não temos acesso, como em outros textos, às práticas dos amantes em cena. O que podemos compartilhar com o eu lírico e sua amada é o *depois* do sexo, quando os dois jazem vitoriosos na cama. E o fim do poema leva consigo, com a chegada do sono, a possibilidade de adentrarmos a experiência singular e íntima dos amantes em seu exílio: “E silenciem os que amam,/ entre lençol e cortina/ ainda úmidos de sêmen,/ estes segredos de cama” (versos 21-24).

Quase como uma contraparte ao poema “O que se passa na cama”, “O chão é cama”, em apenas cinco versos, condensa a intensidade do desejo que torna a amada uma onça suçarana, como posto pelo último texto:

O chão é cama

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.

E, para repousar do amor, vamos à cama.

(ANDRADE, 1992/2013)

Frente a urgência do chamado do amor, que aqui, mais uma vez, confunde-se com o sexual, a prática dos amantes é deslocada do espaço “tradicional” da cama, assinalando tanto a intensidade do erotismo, como dito, mas também sua inventividade. A “úmida trama” da sexualidade, costura das diferenças, proporciona a instauração um universo todo seu, um espaço e uma temporalidade próprias.

É essa força quase mitológica do erótico em *O amor natural* que faz com que os eu líricos dos poemas encontrem, através de suas amadas, um refúgio para contradições que assolam a poética drummondiana. Por exemplo, em “A castidade com que abria as coxas”, o corpo feminino é passagem para um lugar outro em que as problemáticas humanas se anulam:

A castidade com que abria as coxas

A castidade com que abria as coxas
e reluzia a sua flora brava.
Na mansuetude das ovelhas mochas,
e tão estreita, como se alargava.

Ah, coito, coito, morte de tão vida,
sepultura na grama, sem dizeres.
Em minha ardente substância esvaída,
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,
primeiro gesto nu ante a primeira
negritude de corpo feminino.

Roupa e tempo jaziam pelo chão.
E nem restava mais o mundo, à beira
dessa moita orvalhada, nem destino.

(ANDRADE, 1992/2013)

O poema, com toda a força formal classicizante de um soneto, explora em primeiro plano referências ao mundo natural, algo recorrente em muitos outros poemas desse livro. O corpo feminino, como voltaremos a analisar, é tomado, em *O amor natural*, por apelos à fauna e especialmente à flora: “A castidade com que abria as coxas/ e reluzia a sua flora brava./ Na mansuetude das ovelhas mochas,/ e tão estreita, como se alargava.” (versos 1-4). Esse efeito *bucólico*, que aqui se costura com a evocação da *castidade* da amante, constrói um sentido de prazer ligado à entrega do corpo desprovida de culpa. A natureza e suas delícias são áreas livres de exploração, especialmente para o eu lírico masculino que encontrará nesse jardim amoroso uma zona privilegiada para a dissolução de sua identidade e para uma morte silenciosa que o fará ascender ao esquecimento do mundo e a uma unidade mística primordial: “Ah, coito, coito, morte de tão vida,/ sepultura na grama, sem dizeres./ Em minha ardente substância esvaída,/ eu não era ninguém e era mil seres/ em mim ressuscitados (versos 5-9). [...]” .

A mitologia cristã é subvertida de seu interior e a busca do prazer, o pecado primordial, faz com que, na verdade, o eu lírico retorne ao momento anterior ao começo das coisas, a ser Adão, à primeira nudez: “Roupa e tempo jaziam pelo chão./ E nem restava mais o mundo, à beira/ dessa moita orvalhada, nem destino.” (versos 12-14). Para o eu lírico drummondiano se despir do tempo e do destino, quando retomamos o cerne das problemáticas da poética do desencontro, marca, sem dúvida, um salto subjetivo que atribui ao erótico uma capacidade incomparável de dissociação *momentânea* do que há de mais traumático na obra de Drummond, a provisoriedade da vida. Como enuncia outro poema de *O amor natural*, a amada torna-se um relógio de esquecer as horas:

Você meu mundo meu relógio de não marcar horas; de esquecer-las. Você meu andar meu ar meu comer meu descomer. Minha paz de espadas acesas. Meu sono festival meu acordar entre girândolas. Meu banho quente morno frio quente pelando. Minha pele total. Minhas unhas afiadas aceradas aciduladas. Meu sabor de veneno. Minhas cartas marcadas que se desmarcam e voam. Meu suplício. Minha mansa onça-pintada pulando. Minha saliva minha língua passeadeira possessiva meu esfregar de barriga em barriga. Meu perder-me entre pelos algas águas ardências. Meu pênis submerso. Túnel cova cova cova cada vez mais funda estreita mais mais. Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai ui nhem ahah minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso.

(ANDRADE, 1992/2013)

Esse poema em prosa sintetiza perfeitamente o movimento de construção de uma ilha amorosa que isola os amantes em cena tão recorrente em *O amor natural*. O sentimento do mundo torna-se enfaticamente “você meu mundo”, ou seja, é a imersão no outro da amada que produz um universo de referência próprio para o eu lírico e que se esgota em si mesmo, suprindo todas necessidades do amante e oferecendo-lhe um prolongamento de si: “Você meu andar meu ar meu comer meu descomer. Minha paz de espadas acesas. Meu sono festival meu acordar entre girândolas. Meu banho quente morno frio quente pelando. Minha pele total” (linhas 2-5). Essa pausa nas horas, através da submersão no outro, gradativamente possibilita o desarticular da angústia própria da linguagem e de sua opacidade estrutural: “Meu perder-me entre pelos algas águas ardências. Meu pênis submerso. Túnel cova cova cova cada vez mais funda estreita mais mais. Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai ui nhem ahah minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso” (linhas 9-13). A problemática da comunicação se desfaz juntamente na

problemática do tempo, ambas tornadas fundamentos da subjetividade *gauche*, pois, no ato sexual, perdem-se as diretrizes cotidianas e o eu lírico como que regressa imaginariamente a um estado anterior à cultura, em que se pode mover-se apenas pela busca do prazer, o que desagua no gozo final da suspensão dos sentidos, ou seja, na morte.

A filosofia de Georges Bataille (2020), especialmente suas elocubrações sobre o erotismo, está em grande sintonia com a forma de apresentação do erótico em *O amor natural* e por isso nos ajuda a aprofundar nossas interpretações. Na obra *O erotismo*, o filósofo francês aposta na radicalidade do erótico exatamente como forma de tensionar aquilo que é mais próprio da condição humana, a compulsoriedade do estado descontínuo em relação a outros seres humanos que todo indivíduo precisa suportar. Em uma linha de raciocínio não tão distante daquela apresentada no diálogo platônico *O banquete*, Bataille encontra no desejo erótico a nossa busca e a nossa provisória realização da superação da descontinuidade:

Somo seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precíval que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse precíval, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente o ser. (BATAILLE, 2020, p. 39)

As práticas eróticas teriam a potencialidade de subverter o estado apartado em que nos encontramos cotidianamente: “toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2020, p. 41). Exemplo maior disso é o esforço da nudez. O gesto de tirar a roupa é a própria expressão de romper com esse estado fechado de individualidade, da existência descontínua, e por isso pode trazer consigo o sentimento de obscenidade, exatamente por ser um ato desafiador que quer perturbar a “posse de si” a que somos condenados:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão,

semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. Essa despossessão é tão completa que, no estado de nudez que a anuncia, que é seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, com a mais forte razão se a ação erótica, que acaba de a desapossar, segue a nudez. (BATAILLE, 2020, p. 41)

Como nos demonstram os amantes de *O amor natural*, a obscenidade e a fascinação pelos corpos nus andam juntas, pois quando atravessam o desafio de se mostrar em sua descontinuidade abrem margem para, através do erotismo, destituir as formas consolidadas da vida social: “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2020, p. 42). A ilha dos amantes, seu exílio, proporciona “no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz” (BATAILLE, 2020, p. 42).

Essa primeira abordagem do livro *O amor natural*, discursivamente preparada pelo próprio póstico paratextual da obra, como vimos, constrói, com certeza, um estranhamento para os discursos cristalizados em torno de Drummond. Como busquei demonstrar, ler esses poemas em paralelo a aspectos centrais da poética drummondiana do desencontro fazem ver nos poemas do livro póstumo uma verdadeira reviravolta no tratamento do amor e do erótico. Se essa sensação de estranhamento carrega seu grau de verdade, por mais que, como revisto no último capítulo, Drummond, mais ao final de sua obra, já tenha dado pistas dessa outra faceta de sua poesia, frente às tendências estéticas e ideológicas que saltam aos olhos em grande parte de seus poemas, não podemos nos deixar cair na tentação de nos cegar para a complexidade da relação traçada entre o livro aqui analisado e o restante da poética drummondiana – como é objetivo central desta dissertação.

A morte é ponto nevrálgico em *O amor natural* que, por sua ambiguidade, revela-nos mais da complexidade da relação entre o livro póstumo e a poética do desencontro e encaminha-nos para analisar não apenas o que surge como rupturas em torno da autoria de Drummond, mas também o que nos aparece como ecos desse imaginário. O que entendi como *gauchismo*, estendendo uma face da poesia drummondiana a toda uma lógica da torção que estrutura a poesia drummondiana, continua funcionando em *O amor natural* e é a partir da

observação da continuidade dessa lógica que podemos ao mesmo tempo rereer a poética do desencontro, enriquecendo a leitura do livro póstumo.

No mármore de tua bunda

No mármore de tua bunda gravei o meu epitáfio.
Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence.
Tu a levaste contigo.

(ANDRADE, 1992/2013)

O amor natural é cheio de referências ambíguas à morte como a concentrada neste poema-miniatura. A experiência sexual de muitas maneiras no livro póstumo desemboca no morrer, seja da pequena morte do orgasmo à dissolução de si encontrada na união com o outro. A morte sintetiza uma cadeia de problemas fundamentais para a poética do desencontro, visto que representa a fragilidade da condição humana e na fissura que abre na existência faz a experiência de estar vivo uma experiência vazada, de onde se escorre angústia. Quando, nos poemas eróticos do livro póstumo, a morte ressurgue atrelada à paz, ao retiro, ao descanso e à vitória sobre a vida, temos uma ressignificação da temática, em que o sujeito drummondiano apropria-se do simbolismo da morte para experimentá-lo de forma controlada, em uma pequena dose que inusitadamente está atrelada ao máximo prazer.

Para Octavio Paz, o fato de que o amor e o erotismo estão imbricados quando não deixam a experiência humana dissociar corpo e alma, como é próprio do projeto discursivo de *O amor natural*, leva-nos a ter que situar o amor em suas origens terrenas: “O amor é amor não a este mundo, mas sim deste mundo; está atado à Terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. [...] Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida” (PAZ, 1994, p. 185). Essa posição precária intensifica a experiência amorosa e erótica exatamente porque ela sinaliza os limites da vida, sua fugacidade e sua relação com o fato de que todo corpo possui limites. Portanto, o amor paradoxalmente faz vislumbrar a eternidade e nos força a lidar com fato de que somos tempo, constante desfazer-se que desemboca na morte:

O amor não vence a morte, mas a integra na vida. A morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se; ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo

e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal. O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é a mãe universal. (PAZ, 1994, p. 130)

Drummond, que nunca esteve, em sua poesia, alheio a esse limite, como vimos no capítulo anterior, radicaliza essa conexão em *O amor natural*. Em “No mármore de tua bunda”, por exemplo, o corpo se faz lápide e a prática de sexo anal subentendida no breve poema serve como trajeto para o fim, feitura de um último testamento. O efeito inquietante do poema talvez resida no fato de que os poucos versos abrem margem para que não se possa dizer ao certo se o eu lírico rememora melancolicamente um gozo fugaz e que deixou de lhe pertencer ou se houve através da experiência sexual uma espécie de libertação do eu lírico da mortalidade, uma superação da angústia da morte, através da dissolução de algo de si no corpo do outro.

Em uma tônica parecida, o poema “Era bom alisar seu traseiro marmóreo” brinca também com o encontro dos limites da existência na exploração do corpo alheio:

Era bom alisar seu traseiro marmóreo

Era bom alisar seu traseiro marmóreo
e nele soletrar meu destino completo:
paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se
em alvos esponsais numa curva infinita.

Era amargo sentir em seu frio traseiro
a cor de outro final, a esférica renúncia
a toda aspiração de amá-la de outra forma.
Só a bunda existia, o resto era miragem.

(ANDRADE, 1992/2013)

Nos dois poemas, algo na forma esférica e nas curvas das nádegas evoca o simbolismo da completude e do esgotamento em si que, como em um paralelo, faz pensar no furo produzido pela morte no existir. Em ambos os poemas, o traseiro é feito de mármore como os túmulos e, em encará-lo e no interagir sexualmente com ele, há um vislumbre do destino inteiro do eu lírico: “paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se/ em alvos esponsais numa curva infinita.” (versos 3 e 4). A experiência sexual resume de maneira radical e provisória todas as intensidades da existência humana. Por isso, na brevidade dos dois poemas que metaforiza a brevidade da própria prática sexual, salta-se abruptamente do alívio do prazer sexual a um certo sentimento de ausência produzido pelo o que

logo se esgota. No segundo poema, a “bunda” concentra tudo e na epifania que proporciona faz redimensionar todo o restante do vivido: “Só a bunda existia, o restante era miragem.” (verso 8).

Se na parte anterior deste capítulo analisamos, juntamente ao título e às epígrafes, o primeiro poema de *O amor natural*, cabe aqui ler o último poema do livro que, como um outro lado da mesma moeda que compõe o pórtico da obra, faz reavaliarmos os sentidos do erótico drummondiano no livro póstumo, complexificando sua significação nos caminhos que já estamos desbravando a partir do simbolismo da morte:

Para o sexo a expirar

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

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

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

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

(ANDRADE, 1992/2013)

Se lemos o primeiro poema do livro como um poema-manifesto que abre as questões pertinentes a *O amor natural*, é justo que leiamos “Para o sexo a expirar” como uma espécie de testamento que, após as aventuras eróticas contidas na obra, esboça um balanço final das potencialidades e dos limites do amor e do sexo. A primeira estrofe faz reverberar o discurso amoroso analisado até aqui e produzido desde o primeiro poema da obra. Amor e sexo se entrelaçam e juntos reconstróem a máquina do mundo drummondiana, porém agora definitiva e abraçada com disposição pelo eu lírico: “Amor, amor, amor – o braseiro radiante/ que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.” (versos 3 e 4). Essa capacidade propulsora e significativa do amor, no entanto, apenas ascende a tal posição, como nos demonstra as próximas estrofes, devido ao

lugar que passa a ocupar em relação às velhas problemáticas da poética do desencontro.

A condição precária do humano é recolocada no restante do poema para que o erotismo possa justificadamente assumir o seu valor; a morte aqui ressurgue como contraponto, motivo de revolta que impulsiona a busca do amor: “Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,/ a minha se rebela ante a morte anunciada.” (versos 5 e 6). O eu lírico, entendendo-se como matéria frágil e provisória, inquieta-se e coloca-se em busca da superação dos limites de sua própria subjetividade. Como indica os primeiros versos do poema, não apenas o eu lírico tem data incontornável da expiração, mas mesmo o sexo-amor é puro instante sempre a se expirar e, talvez devido a essa fugacidade, é que guarda tanto peso simbólico: “Amanhã, nunca mais. Hoje mesmo, quem sabe?/ enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer/ antes que, deliciosa, a exploração acabe.” (versos 9-11). O prazer absoluto proporcionado pela exploração dos corpos em relação apenas dura o momento presente e se esvai. É vontade do eu lírico se dissolver junto a esse instante de prazer e que assim, ao menos, possa vivenciar o irremediável através do gozo: “Pois que o espasmo core o instante do meu termo,/ e assim possa eu partir, em plenitude o ser,/ de sêmen aljofrando o irreparável ermo.” (versos 12-14).

É essa provisoriedade da completude, portanto, que assola grande parte dos poemas de *O amor natural*, intensificando o vínculo do livro póstumo com a poética do desencontro. O acesso à ilha amorosa é tumultuado e não imune a naufrágios. De certa forma, o que torna o exílio dos amantes algo de tão valioso é exatamente a consciência do mal estar que o cerca:

Coxas bundas coxas

Coxas bundas coxas
bundas coxas bundas
lábios línguas unhas
cheiros vulvas céus
terrestres
infernais
no espaço ardente de uma hora
intervalada em muitos meses
de abstinência e depressão.

(ANDRADE, 1992/2013)

A forma inusitada dos primeiros versos faz amontoar partes do corpo humano, dissolvendo identidades e focalizando os prazeres da carne em si. Não se trata de uma divagação sobre o sexo, trata-se de vivenciá-lo, da experiência corporificada que se expressa poeticamente da maneira mais crua possível. É este o isolamento erótico dos amantes durante a prática sexual. A escatologia drummondiana da ascensão e da queda então se refaz. Em meio à “muvuca” dos corpos, surge o “céu”, representação fugidia e imensurável dos prazeres alcançados, que, logo após o “espaço ardente de uma hora” (verso 7), intervalo breve e intenso, retorna à queda da terra ao inferno que o sujeito lírico deve voltar a encarar como preço a ter acesso a todas delícias que lhe são cotidianamente negadas: “intervaladas em muitos meses/ de abstinência e depressão.” (versos 8 e 9). A falta se reinstaura produzindo uma busca contínua, um vício, uma dependência, por mais momentos de infinitude e de gozo que abafem o sofrimento diário da subjetividade *gauche*.

Essa contradição entre a intensidade e a provisoriedade explicam porque a carne é triste depois da felação:

A carne é triste depois da felação

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

(ANDRADE, 1992/2013)

Aqui temos um paralelo evidente com o poema “Sugar e ser sugado pelo amor”, em que a prática sexual do sessenta-e-nove, antes símbolo de completude e encaixe perfeito dos corpos, representa agora um ponto de referência melancólico. Segue sendo um representante da forma como, através do sexo, dois amantes se tornam Um, é verdade, ao menos do ponto de vista de um eu poético masculino, mas a construção deste poema em específico desloca a temporalidade presente do ato sexual em si e nos apresenta um eu lírico que compartilha suas inquietações conosco – especialmente sob a ótica de um leitor masculino - em um *depois* do gozo: “É areia, o prazer? Não há mais nada/ após

esse tremor? Só esperar/ outra convulsão, outro prazer/ tão fundo na aparência mas tão raso/ na eletricidade do minuto?” (versos 3-7). Como podemos ver, a suspensão do tempo e do espaço analisada em outros poemas não pode se manter para sempre e todo o valor do prazer sexual é relativizado, em “A carne é triste depois da felação”, da perspectiva de como se desfaz rapidamente no plano da lembrança: “Já se dilui o orgasmo na lembrança/ e gosma/ escorre lentamente de tua vida.” (versos 8-10).

Isso demonstra como o “caráter solar” de muitos poemas de *O amor natural* não impede que o gozo seja trabalhado em sua forma paradoxal dentro da cadeia de contradições típicas da poética do desencontro: intenso porque breve, completude que gera falta. Nesse sentido, o teor memorialístico de outros poemas de *O amor natural* é iluminado e se costura com a tendência já conhecida de Drummond em remoer o passado.

No pequeno museu sentimental

No pequeno museu sentimental
os fios de cabelo religados
por laços mínimos de fita
são tudo que dos montes hoje resta,
visitados por mim, montes de Vênus.

Apalpo, acaricio a flora negra,
e negra continua, nesse branco
total do tempo extinto
em que eu, pastor felante, apascentava
caracóis perfumados, anéis negros,
cobrinhas passionais, junto do espelho
que com elas rimava, num clarão.

Os movimentos vivos no pretérito
enroscam-se nos fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca deslizavam
para o abismo de flores e resinar.

Vou beijando a memória desses beijos.

(ANDRADE, 1992/2013)

O eu lírico drummondiano aqui tem em sua memória espaço simbólico de armazenar restos dos corpos e dos prazeres que lhe atravessaram em antigas experiências sexuais. A referência mitológica a Vênus para se referir ao monte pubiano da amada não mais presente transforma o corpo feminino em um local de adoração e o pequeno museu sentimental do eu lírico, as lembranças, um

lugar sagrado, ritualístico, de re-viver o momento holístico do sexo. O resgate do passado neste poema não é simplesmente um gesto melancólico de lamentar o que passou e que não alcança mais o presente. Pode-se dizer, na verdade, que há, no relembrar, algo de uma prática sexual, sádica talvez, mas prazerosa. A fronteira entre passado e presente não está assim tão bem delimitada e o eu lírico, na segunda estrofe, por exemplo, presentifica o corpo da amada mais uma vez e como que se perde em sua “flora negra” novamente, apalpando-a e acariciando-a, através da janela que se abre entre a escuridão dos pelos que cobrem o púbis e a brancura “total do tempo extinto”.

A criação lírica, portanto, adquire esse potencial de materializar as cenas eróticas do passado, pendendo entre a falta e a satisfação em parte reconquistada. “Os movimentos vivos no pretérito”, como enuncia o primeiro verso da terceira estrofe, sinalizam a capacidade daquilo que se perde e, ao mesmo tempo, permanece de alguma forma enquanto memória: “Vou beijando a memória desses beijos” (verso 18). O que não significa, sem dúvida, que as lembranças não estejam sitiadas e sempre correndo o risco de apagar-se. Em um poema como “O que o Bairro Peixoto”, que curiosamente desafia a lógica do exílio amoroso a fazer confundir a experiência erótica dos amantes com o espaço *público* do ambiente urbano, os resquícios da descoberta transformadora do corpo alheio se mantêm no limiar da perda, como que escapando do controle do eu lírico:

O que o Bairro Peixoto

O que o Bairro Peixoto
sabe de nós, e esqueceu!

[...]

O calçadão na penumbra
andança que vai e volta
voltivai
a derivar para o túnel
em busca do hímen?

Volta:
banco de praça. Bambus.
Bambuzal de brisa em ais.

O bardo e a garota amavam-se
nas guerras da Dependência.
Seria brinco de amor
ou era somente brinco.

[...]

Menina mais sem juízo
rindo riso sem motivo
no jogo de diminutivos,
sabe o que estamos fazendo?
Amor.
Não é nada disso. Apenas
primícias cálidas. Calo-me.

Viajar nos seios. Embaixo.
Por trás.
Se vou mais longe, quem vai
me segurar?
Se fico por aqui mesmo,
quem vem
me resserenar?

Passo vinte anos depois
no mesmo Bairro Peixoto.
Ele que a tudo assistia,
nada lembra, no sol posto,
deste episódio canhoto.

(ANDRADE, 1992/2013)

As esquinas do Bairro Peixoto que presenciaram a exploração dos jovens amantes vinte anos atrás de certa forma cobram sua autoridade sobre as lembranças do eu lírico e, como um patrimônio escanteado, parecem abrir mão de manter por tanto tempo as experiências amorosas que presenciaram. O poema faz pensar na volatilidade das experiências afetivas na cidade moderna¹⁰, tema tão recorrente na poética do desencontro, em que sujeitos passam uns pelos outros de forma caótica e acelerada e deixam como que apenas marcas provisórias de suas intimidades. O teor memorialístico coloca em causa também a questão do envelhecimento do eu lírico que, como um contraponto ao caráter quase infantil das diferentes estrofes que poetizam as brincadeiras e os “amassos” dos jovens namorados, que podem ser vistos como possíveis adolescentes, parece como que se deliciando em rememorar as explorações juvenis de seu eu passado na magia única das “primeiras vezes”.

A manifestação da passagem do tempo se coloca também de outras formas em *O amor natural*, o que simboliza como o sujeito drummondiano

¹⁰ No capítulo anterior, tratamos da inspiração baudelairiana na poesia de Drummond, especialmente no que toca a caracterização do ser-poeta no mundo capitalista. Não por acaso, a multidão e o urbano são temas centrais em Baudelaire que também apelam para a experiência do choque entre o sujeito e a fugacidade, produzindo a ambiguidade do estremecimento, por vezes, erótico do corpo do eu lírico transeunte (BENJAMIN, 1989). Um exemplo possível, analisado por Benjamin (1989), é o cruzamento de olhares inesperado entre o eu lírico e uma viúva em meio à multidão em movimento em “A um transeunte”, poema de *As flores do mal*.

continua, neste livro, alvo de desgastes e de degradação. Em “Ó tu, sublime puta encanecida”, por exemplo, a velhice irrompe claramente como um conflito que, materializado no corpo-outro, torna-se fonte de desgosto e bloqueia o fluxo do erotismo que percorre outros poemas:

Ó tu, sublime puta encanecida

Ó tu, sublime puta encanecida,
que me negas favores dispensados
em rubros tempos, quando nossa vida
eram vagina e fálus entrançados,

agora que estás velha e teus pecados
no rosto se revelam, de saída,
agora te recolhes aos selados
desertos da virtude carcomida.

E eu queria tão pouco desses peitos,
da garupa e da bunda que sorria
em alva aparição no canto escuro.

Queria teus encantos já desfeitos
re-sentir ao império do mais puro
tesão, e da mais breve fantasia

(ANDRADE, 1992/2013)

O que analisamos em “O que o Bairro Peixoto” como a construção de um tipo de ideal erótico perdido nas primeiras descobertas sexuais da adolescência recoloca-se em termos mais diretamente voltados para expor as limitações da sexualidade na velhice. Sem dúvida, neste poema, o peso do envelhecimento recai sobre o corpo feminino¹¹, como se o corpo de fato erótico em *O amor natural* fosse o corpo *jovem* feminino. A segunda estrofe do poema marca essa caracterização do antigo objeto de desejo como rebaixado de seu interesse original. Interessante perceber como toda uma carga moral e, por que não?, cristã é utilizada para demarcar a insuficiência da mulher reencontrada pelo eu lírico. Se em muitos poemas de *O amor natural*, o corpo e sua exploração são sinônimos de práticas sobre-humanas, mesmo divinas, aqui, paradoxalmente, o “pecado” e a “virtude carcomida” são evocados para se referir ao resultado do trajeto de uma mulher que desbravou a sexualidade. Isso intensifica nossa interpretação de que o erótico de *O amor natural* preza pela completa suspensão do tempo e, por isso, quando o sujeito drummondiano, neste livro, recai na

¹¹ As questões de gênero são latentes neste livro e voltaremos a refletir especificamente sobre isso em parte posterior deste capítulo.

observação da transitoriedade, o amor e o sexo são profanados novamente pela história.

O poema funciona como uma ode satírica, deslocada no tempo. O próprio título concentra essa contradição ao aproximar um vocativo de tons dramáticos e elevados, “Ó tu”, de um curioso sintagma nominal que tem em seu núcleo a palavra pejorativa “puta” modalizada ao mesmo tempo por um adjetivo que sinaliza a velhice da ex-amada, “encanecida”, e por um adjetivo elogioso, “sublime”. Isso ocorre porque a mulher satirizada no presente como destituída de seu apelo sexual pela passagem dos anos já foi representante daquela união completa dos amantes que é insistentemente cantada por outros poemas do livro: “em rubros tempos, quando nossa vida/ eram vaginas e fálus entrançados,” (versos 3 e 4). Reencontrar essa mulher é também, através do que lhe falta no presente, do que se perdeu, ansiar por um reencontro verdadeiro com seu objeto de desejo perdido: “Queria teus encantos já desfeitos/ re-sentir ao império do mais puro/ tesão, e da mais breve fantasia” (versos 12-14). Este texto faz pensar nas condições de produção de *O amor natural*, livro escrito por um poeta que já alcançava as últimas décadas de sua vida e se interessava cada vez mais em cantar e em rememorar o erótico.

Como se pode ver, o esforço de construção e de expressão da ilha dos amantes em *O amor natural*, símbolo de exílio e de completude, finalmente enfatizada de forma positiva na obra drummondiana, não está imune de vislumbrar os naufrágios ao seu redor. Aliás, talvez devamos pensar que é exatamente por manter, no livro póstumo, essa tensão entre a entrega frutífera ao erotismo e a memória controlada dos desprazeres da existência que os cantares de amor e sexo se intensificam em expressar sua potência de vida e sua capacidade de transcender as limitações das relações humanas. A dialética da ascensão e da queda na escada amorosa se mantém, mesmo que renovada, em *O amor natural*.

Isso enfatiza o quanto as problemáticas centrais do sujeito drummondiano seguem produzindo efeitos no “livro erótico” de Drummond. A morte, a memória, a passagem do tempo, a degradação dos corpos, o sentimento de falta, o lamento e a depressão oriunda da insuficiência dos dias seguem enquanto traços da poética do desencontro que permanecem presentes em *O amor natural*,

demonstram que, apesar dos apelos místicos e holísticos ao sexo como uma válvula de escape ou como uma possibilidade de viver com máxima intensidade o instante presente, a tentação *gauche* não cede permanentemente e, portanto, as contradições da subjetividade moderna retornam aos versos de Drummond. Contudo, é inegável que, em muitos sentidos, as neuroses dessa subjetividade drummondiana encontram sossegos bastante atípicos nos poemas de *O amor natural* através da entrega e da diluição de si no *encontro* com o corpo alheio. A terapêutica do erotismo permite que o sujeito *gauche* use de sua falta em favor de um gozo mais profundo que lhe concede um momento de paz.

4.3 Os prazeres da língua

Uma das questões que apresentamos como centrais da poética do desencontro e da forma subjetiva da lírica drummondiana era o tratamento dado à questão da linguagem dentro da obra de Drummond. Debates extensamente sobre como uma grande quantidade de poemas drummondianos podem ser entendidos como “metapoéticos”, ou seja, demoram-se em desdobrar, através da poesia, os limites e as potencialidades do próprio fazer poético. Para não cairmos em uma conceitualização muito limitada de metapoesia, vale dizer que, em muitos poemas de Drummond, mesmo que a poesia não seja um tema, digamos, explícito, é possível depreender uma reflexão sobre os sentidos da prática lírica, ou de forma ainda mais abrangente, uma reflexão sobre a potência *criativa* da linguagem. Analisamos que essa tendência se materializa exatamente porque o caráter problemático da “consciência” e da “individualidade” na subjetividade drummondiana tem como uma de suas causas um certo entendimento da opacidade estrutural da linguagem e da impossibilidade da comunicação em uma sociedade dividida e decadente. A poesia surge no interior desse pano de fundo, na poética do desencontro, como forma ou de girar em torno desse impossível, ou de projetar maneiras de contorná-lo.

No mesmo espírito investigativo que venho investindo esta dissertação, de buscar ler *O amor natural* em uma relação tensa com o restante da poética drummondiana, não podemos ignorar qual o tratamento dado pelo livro póstumo

às questões da linguagem, da língua e da poesia. Mariana Quadros, no posfácio de uma edição recente da obra, sinaliza um dado objetivo que muito nos interessa e instiga a continuidade dessa discussão:

A diversidade métrica e formal chama a atenção: no volume, há sonetos, poemas em prosa, formas livres mas com versos regulares, versos livres em textos de dimensão variada, além de títulos que comprovam o aproveitamento espacial do papel. À diferença vocabular em relação ao conjunto da obra contrapõe-se, pois a reiteração das formas aprimoradas ao longo de décadas de exercício literário e de pesquisa estética. (QUADROS, 2013, p. 86)

O apontamento feito pela estudiosa de que, em *O amor natural*, persiste o ímpeto inventivo e inquieto de Drummond quanto às formas poéticas, demonstrado pela enorme diversidade estética dos poemas dessa obra, é um bom indicativo de que a angústia com a palavra e com o fazer poético seguem vivos no “livro erótico” do poeta. Resta analisar e pensar se isso se dá *apesar* do caráter “solar” dominante dos poemas de *O amor natural*, caráter esse que já colocamos em questão e que relativizamos, ou se dá *através* dessa maneira diferenciada da poética do desencontro de elaborar o amor e o sexo como exílio renovador dos naufrágios do mundo. A pergunta seria: como o erótico drummondiano com que estamos lidando no livro póstumo recoloca o ofício do poeta em fazer trabalhar a língua?

Uma primeira maneira de responder à questão é chamar atenção para algo que já analisamos de forma breve anteriormente: está atrelado à potência erótica, em *O amor natural*, a uma força criadora estética que proporciona ao poeta o encontro de novas formas significantes para expressar as descobertas feitas durante o sexo. Interpretamos, por exemplo, em “A língua girava no céu da boca”, a produção de um pronome novo, “eleu”, resultado dos encontros entre “ela” e “eu” – experimentação verbal que sinaliza a busca de uma forma subjetiva diferenciada que não se deixa limitar pelos entraves egocêntricos do “eu”. Em orientação análoga também presenciamos o surgimento da forma “boquilíngua” que encerra o poema “Sugar e ser sugado pelo amor” desfazendo os limites do corpo na prática sexual de sessenta e nove que metaforiza a fusão dos amantes. A experimentação com a linguagem, portanto, na poesia erótica de *O amor natural*, está em continuidade com a experimentação sexual dos amantes em cena e suas descobertas.

BUNDAMEL BUNDALIS
BUNDACOR BUNDAMOR

Bundamel bundalis bundacor bundamor
bundalei bundalor bundanil bundapão
bunda de mil versões, pluribunda unibunda
 bunda em flor, bunda em al
 bunda lunar e sol
 bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
arquibunda selada em pauta de hermetismo
 opalescente bun
 incandescente bun
meigo favo escondido em tufos tenebrosos
a que não chega o enxofre da lascívia
e onde
a global palidez de zonas hiperbóreas
concentra a música incessante
do girabundo cósmico.

Bundaril bundilim bunda mais do que bunda
bunda mutante/renovante
que ao número acrescenta uma nova harmonia.
Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo
o arco de triunfo, a ponte de suspiros
a torre do suicídio, a morte do Arpoador
 bunditálix, bundífoda
bundamor bundamor bundamor bundamor.

(ANDRADE, 1992/2013)

Este poema talvez seja a materialização mais significativa da tendência apontada. Os versos da última estrofe demonstram como o eu lírico, ao se deparar com a singularidade de uma parte do corpo-outro, é tomado por uma inspiração poética que lhe faz redizer um mesmo significante desgastado em uma multiplicidade de formas inventadas: “Bundaril bundilim bunda mais do que bunda/ bunda mutante/renovante/ que ao número acrescenta uma nova harmonia” (versos 17-19). A precisão numérica da bunda una que, como analisamos em outros poemas, é, em *O amor natural*, referência constante da completude, da perfeição, do Um, redimensiona o caráter da unidade que se encontra no erótico. A *mesma* bunda são *muitas*, proporciona uma superação da monotonia com qual constantemente lidamos com as coisas e com seus significados cristalizados e faz ver as muitas maneiras de se conceber os “objetos” do mundo: “bunda de mil versões, pluribunda unibunda” (verso 3).

O eu lírico, diante da bunda, “maga e plural” (verso 7), como que reencontra a força poética da linguagem e coloca em outros termos, dentro da poética drummondiana, a inquietude com a poesia. Assim como insistentemente na poética do desencontro o sujeito *gauche* torce a linguagem para tentar dar conta de dizer algo que supere o acinzentado das formas desgastadas de se dizer as coisas, aqui temos um eu lírico que torce a língua, torce especialmente a morfologia, para dar conta de apresentar a vastidão do universo simbólico. Dessa vez, no entanto, não parecemos encontrar frustração diante daquilo que foge do controle do eu lírico drummondiano; o eu lírico se delicia em explorar o inesgotável da língua e o hermetismo da “bunda além do irreal” com que se defronta: “meigo favo escondido em tufos tenebrosos/ a que não chega o enxofre da lascívia/ e onde/ a global palidez de zonas hiperbóreas/ concentra a música incessante/ do girabundo cósmico” (versos 11-16).

Toda a ambiguidade desse sujeito que se delicia com a *língua* sustenta o erotismo que se dá pela linguagem, mas também com a linguagem:

A língua lambe

A língua lambe as pétalas vermelhas
da rosa pluriaberta; a língua lava
certo oculto botão, e vai tecendo
lépidas variações de leves ritmos.

E lambe, lambilonga, lambilenta,
a licorina gruta cabeluda,
e, quanto mais lambente, mais ativa,
atinge o céu do céu, entre gemidos,

entre gritos, balidos e rugidos
de leões na floresta, enfurecidos.

(ANDRADE, 1992/2013)

Em um exercício morfológico análogo ao do poema anterior, a prática de sexo oral fornece material poético para que se *brinque* com a *língua*. Aqui, no entanto, a matéria da transformação lírica não é especialmente um objeto de contemplação como a bunda da amada, pois temos um foco na ação do eu lírico: o *lamber* da vulva, metaforizada como uma rosa “pluriaberta”. As novas formas vocabulares buscam dar conta de expressar os movimentos do gesto erótico do eu lírico diante da amada enquanto proporcionam o prazer ao leitor de movimentar sua própria língua ritmicamente envolvendo-o nesse ato erótico

através da sonoridade do poema: “E lambe, lambilonga, lambilenta,/ a licorina gruta cabeluda,/ e, quanto mais lambente, mais ativa/ atinge o céu do céu [...]” (versos 5-8) Assim, a forma rítmica proporciona a própria experimentação daquilo que antes é descrito na estrofe anterior: “[...] e vai tecendo/ lépidas variações de leves ritmos” (versos 3 e 4). Há uma dimensão própria a esses poemas, como podemos ver, que são da ordem de um gozo *estético*, como se Drummond encontrasse no erótico não apenas uma forma de reelaborar suas angústias com a existência e com a forma subjetiva dominante de sua poética, mas também com as limitações da linguagem que se tornam agora potencialidades.

Não por acaso, Octavio Paz aproxima o erotismo da poesia, colocando-os em uma relação indissociável:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nomes ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada; metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. Se Góngora diz *púrpura nevada*, inventa ou descobre uma realidade que, embora feita de ambos, não é sangue nem neve. O mesmo acontece com o erotismo. Diz, ou melhor, é alguma coisa diferente da mera sexualidade. (PAZ, 1994, p. 12)

O invencionismo verbal, mas também imagético, que nos proporciona O *amor natural* reforça o vínculo existente entre o erotismo e as práticas poéticas da linguagem. Os exercícios fonéticos, morfológicos e o jogo metafórico que descobre no sexo e no corpo feminino múltiplas formas de se dizer a existência humana, seus prazeres e seus limites, expõem o quanto o caráter crítico e metapoiético da obra drummondiana segue pulsante e vivo no livro póstumo. Agora, no entanto, à *flor da pele*, a linguagem e a poesia não são “temas”, mas são as próprias ondas do tremor da descoberta linguística e imagética na superfície textual dos poemas, geradas e postas em movimento pelo oceano agitado do erotismo posto em prática pelos amantes na cena poética.

Não somente no gesto de “inventar palavras” que podemos perceber como *O amor natural* atrela o fazer poético ao jogo erótico. O prazer estético está na criação, mas também nas muitas formas com que o uso da palavra pode servir como meio erótico de fazer relacionar os corpos dos amantes em cena. Vimos em “O que se passa na cama” um prolongamento do ato sexual através do uso estético da palavra, a “canção de ninar” do eu lírico que faz acalmar a amada após o orgasmo; assim, a linguagem produz música que gera beleza e prazer. Mas a palavra também pode servir como meio de produzir um gozo de ordem diferente, o da sedução, do silêncio, da palavra interdita e da expectativa que não necessariamente se concretiza, mas que, em seu próprio gesto de provocar tensão erótica, já gera uma espécie de prazer:

Eu sofria quando ela me dizia

Eu sofria quando ela me dizia: “Que tem a ver com as calças, meu [querido?”

Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo anestesiado e havia palavras impúblicas.

As cópulas se desenrolavam – baixinho – no escuro da mata do quarto [fechado.

A mulher era muda no orgasmo. “Que tem a ver...” Como podem lábios [donzelos

mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade o asqueroso monossílabo? a tal ponto

que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de um ânus.

A noite era maldormida. A amada vestida de fezes puxava-me, eu fugia, mãos de trampa escorregante acarinhavam-me o rosto. O pesadelo fedia-me no peito.

O nojo do substantivo – foi há trint’anos – ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem em anúncios, ruas, ônibus, tevês.

O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o, nudez conquistada, proclamada.

Estuda-se nova geografia.

Canais implícitos, adianta nomeá-los? esperam o beijo Do consumidor-amante, língua e membro exploradores.

E a língua vai osculando a castanha clitórida, a penumbra retal.

A amada quer expressamente falar e gozar gozar e falar

vocábulos antes proibidos

e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos, quando a língua é falo, e verbo a vulva, e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura a face intemporal de Eros, na exaltação de erecta divindade em seus templos cavernames de desde o começo das eras

quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a inocência de [viver.

(ANDRADE, 1992/2013)

A amada que subverte a moralidade de seu tempo através da sexualidade de seus atos e de suas palavras provoca o tímido sujeito *gauche* a sair da zona de conforto que sustenta sua masculinidade e lhe coloca em uma posição de insegurança diante de mulher que não se deixa *calar*, causando-o igualmente inquietude e excitação: “A mulher era muda no orgasmo. ‘Que tem a ver.’ como podem lábios donzelos/ mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha naturalidade/ o asqueroso monossílabo? a tal ponto/ que abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de um ânus.” (versos 5-8). O “cu” *pronunciado* pela amada, mas *silenciado* pelo eu lírico expressa a tensão erótica que se instaura através da língua – se há “palavras impúblicas” é porque há algo de potencialmente subversivo no dizer que na volúpia da inquietação que se produz entre os sujeitos e pode acarretar um desejo de realizar práticas que colocam em xeque a ordem social estabelecida.

Curiosamente, as condições de produção e de publicação de *O amor natural*, assim como as polêmicas em seu entorno, parecem ressignificar-se com esse poema do livro póstumo. A audácia de dizer aquilo que não deve ser dito, o pornográfico, o obsceno, cujo eu lírico, em um primeiro momento, não suportou lidar desemboca, com o desenrolar do texto, na progressiva libertação e exposição das práticas sexuais. O nojo se desfaz: “O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,/ nudez conquistada, proclamada./ Estuda-se nova geografia.” (versos 15-17). Uma nova relação com a sexualidade se instaura na cena espaço-temporal do poema, demarcando um tempo presente em que viver e dizer o sexo aparece como o gesto de livrar-se de certas coações. Contudo, se, como vimos, a publicação de *O amor natural* foi marcada pelos pronunciamentos de Drummond sobre a pornografia generalizada de seu tempo, no caso de “Eu sofria quando ela me dizia” sugere-se que o eu lírico drummondiano reavalia seu desconforto inicial e encontra na exibição e no pronunciamento do sexual um desenrolar positivo da história da sexualidade.

O fato de que agora “a amada quer expressamente falar e gozar/ gozar e falar/ vocábulos antes proibidos” (versos 22-24) produz, no poema, uma

renovação do erótico, assim como a poesia renova o mundo, ao redizê-lo e dessa forma expandi-lo. Dizer a sexualidade cada vez mais aberta e amplamente aproxima-se do potencial mítico do poeta de reinstaurar uma cena primeira em que a humanidade seria mais livre para viver os prazeres sem culpa. É nesse sentido que a última estrofe do poema atribui uma força erótica ao verbo: “Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos/ no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos, / quando a língua é falo, e verbo a vulva, / e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se restaura/ a face intemporal de Eros,” (versos. 26-30). A transa das palavras, sem vergonha de ser, é vista como caminho de libertação e de avanço na qualidade erótica da vida humana – e, desse modo, a relação de Drummond com o desbunde poético da poesia contemporânea pode ser então repensada.

Há também, como apontado, no dizer e no silenciar, um potencial de produzir o sentido de urgência do desejo, o que materializa outra forma em que o uso da língua se torna um jogo erótico:

À meia noite, pelo telefone

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

Concordo, calo-me.

(ANDRADE, 1992/2013)

A distância física entre os corpos não impossibilita, mas, pelo contrário, propicia um terreno fértil para que o simbólico incida como fator libidinal. Essa virtualidade propicia que a palavra proporcione a fantasia com o corpo do outro, o que excita o eu lírico. Não dizer tudo, negar “outras notícias”, constrói uma posição limite em que ao próprio eu lírico faltará palavras: “Concordo, calo-me.” (verso 9). Assim como o corpo da amada é subentendido através da meia-palavra, a continuação do jogo erótico poetizado também somente pode ser subentendida com a leitura do poema. Outra vez, o uso da língua funciona envolvendo o leitor e atribuindo à própria leitura um teor erótico. A amada seduz o eu lírico, o poema seduz o leitor. Ambos são mantidos em tensão sexual

através daquilo que é interdito. Parece então que a poética do desencontro encontra uma forma de alcançar o outro do poeta por meio exatamente daquilo que de forma estratégica a língua deixa de dizer.

Aliás, essa tensão entre o mostrar e o subentender é paralela à tensão entre o pornográfico e o erótico que analisaremos posteriormente. De qualquer forma, adiantar a questão favorece nosso entendimento de como as problemáticas da linguagem reaparecem em *O amor natural*. Ainda Quadros, no mesmo posfácio anteriormente citado, observa que o esforço de Drummond de não se deixar levar pela pornografia favorece um uso particular da linguagem que encontra na interdição das imagens através da palavra e na própria preocupação com a construção textual motores eróticos que barram a exposição “por inteiro” e “em si mesma” do sexual, fortalecendo o foco no ato da escrita:

A opacidade dos versos, decorrente da rica elaboração formal, também dificultaria o *trompe l'oeil* que faz apagar o significante pelas imagens sexuais suscitadas. Com efeito, a estrutura clássica de um soneto como “A castidade com que abri as coxas” ou de uma canção como “Amor – pois que é palavra essencial” exige tal atenção para os aspectos construtivos que fica barrado o efeito alucinatório da pornografia, ou seja, a substituição da palavra sobre o corpo pelo corpo bastante palpável - o próprio ou o da parceira – em que o leitor busca escapa para a excitação que o texto pornográfico pode fomentar mas não saciar. (QUADROS, 2013, p. 85)

Por mais que a “pornografia” encontre suas maneiras de questionar a ideia de um erotismo puro em *O amor natural*, de fato a preocupação formal do poeta reforça tendências já analisadas na poética drummondiana de manter a prática lírica sob um esforço reflexivo a respeito do próprio fazer poético que tem como objetivo a construção de textos que não se deixam esquecer de sua textualidade como também não se perdem em esteticismos – o erótico drummondiano apenas se apresenta sob a forma de poesia e, portanto, não se deixa dissociar da luta com as palavras que sustenta qualquer criação textual. Exemplo disso é, como apontou a pesquisadora citada, o fato de que no interior de uma mesma obra Drummond faz conviver poemas construídos através de formas clássicas já bem estabelecidas, como os sonetos mencionados, e poemas de teor mais “experimental” em que a linguagem também ganha primazia mas de forma diferente, como no “concretismo” de um texto do tipo “Coxas bundas coxas”, já analisado, em que o espaço da folha ganha um foco especial na forma curiosa em que as partes do corpo são amontoadas através das palavras.

Podemos nos lembrar agora da rede paratextual de *O amor natural* que se dá através das epígrafes da obra. Temos ali aproximados autores “clássicos” e “modernistas” convivendo no intuito comum de projetar uma ideia de erotismo que será retomada e revivida pelo livro póstumo de Drummond. A análise antes realizada dessas referências nos permite enxergar como há uma preocupação, aliás constante na poética drummondiana, de sustentar a posição paradoxal de fazer dialogar novas e velhas formas poéticas que se renovam e se enriquecem mutuamente. É nesse sentido que a referência a Platão e a evocação ao *cu* podem conviver em um mesmo livro, demonstrando que Drummond, nessa obra, não se rende a uma postura conservadora e passadista, mas também não projeta uma obra que se quer meramente destruidora do esforço poético que a antecedeu.

Um poema como “A língua francesa” se ilumina a partir da tomada de consciência dessa problemática de fundo quanto à tradição poética e sua inovação:

A língua francesa

À margem de *La Défense et*
illustration de la Langue
Française, de Jochaim Du Bellay,
e *De la Préexcellence du*
langage français, de Henri Estienne

A língua francesa
desvenda o que resta
(a fina agudeza)
da noite em floresta.

Mas sem esquecer,
num lance caprídeo,
de ler e tresler
a arte de Ovídio.

(ANDRADE, 1992/2013)

A “língua *moderna* do amor”, o francês, é evocada, assim como a referência a livros que fazem a defesa da excelência de tal idioma ao lado do autor latino clássico, Ovídio, e seu livro paradigmático, *Ars Amatoria*, em uma tentativa de equilibrar os achados consolidados e as novas descobertas expressivos do erotismo, colocando-os lado a lado. É como se a potencialidade encontrada na língua francesa de desvendar mais do que resta “da noite em floresta” (verso 4) apenas fosse estabelecida devido a uma base literária antes

posta. Note-se ainda que essa base literária que não deve ser esquecida e sim retomada para potencializar a ação moderna da linguagem não se assenta numa retomada servil e sim em um “lance caprídeo” que envolve a tresleitura, ou seja, a capacidade de ler o antigo de forma inovadora extraindo do clássico o que lhe faz de fato clássico: o fato de que não se esgota por conter em si em modo latente a possibilidade uma leitura que renove suas interpretações consolidadas.

Um último aspecto de *O amor natural*, que compete ao fato de como a linguagem é retrabalhada no livro póstumo diante da pretensão erótica dos poemas estudados, tem a ver com como, contrariamente a todas tendências que enfatizam a capacidade do amor de fazer enriquecer a linguagem e de impulsionar o trabalho formal do poeta, há no gozo também um caminho de desarticulação, de suspensão do verbal e da palavra. Essa ênfase na *animalidade*, que ressurge com o sexual e tensiona o estatuto simbólico na subjetividade humana, está atrelada a uma forma de sossego da nervura da palavra. Observamos isso na forma como se desenrola o poema “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas” em que a penetração dá vazão a um gemido cada vez mais livre da preocupação verbal articulada:

[...] Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai
ui nhem ahah minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso.
(ANDRADE, 1992/2013)

Ou na reação da amada, em “A língua lambe”, ao esmero do eu lírico de dar prazer a ela através do sexo oral:

[...]
e, quanto mais lambente, mais ativa,
atinge o céu do céu, entre gemidos,

entre gritos, balidos e rugidos
de leões na floresta, enfurecidos.

(ANDRADE, 1992/2013)

Em ambos casos, o trajeto para alcançar o orgasmo envolve um abandono do sentido e uma diluição da subjetividade e de sua relação com a linguagem nas reações orais mais automáticas e “selvagens”. De um lado a evaporação de si e de outro o perder-se na floresta dos prazeres aos “gritos, balidos e rugidos” (verso 9). Se uma problemática basilar da poética do desencontro era a impossibilidade da comunicação e de alcançar o outro através

da palavra, no gesto, de *O amor natural*, de render-se ao gemido desarticulado reside um abandono provisório da própria preocupação com essa impossibilidade. O que há de mais glorioso a comunicar não está no regime da linguagem. Assim como a morte, tão constantemente evocada ao lado do orgasmo, faz furo na nossa capacidade de significação, a entrega ao erótico é um ponto de fuga que leva a suspensão de todo esse esforço e dessa inquietude drummondiana com a palavra e suas costuras possíveis. A dialética entre a propulsão do gozo para a eternidade que contempla em si mesma um retorno à origem é muito bem sintetizada por Paz ao tratar do erotismo, que assim ilumina os versos drummondianos aqui interpretados e faz ver como a *natureza* desse amor do livro póstumo não cessa de se desdobrar em sentidos inusitados:

Felicidade solar: o mundo sorri. Por quanto tempo? O tempo de um suspiro: uma eternidade. Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão do paraíso. (PAZ, 1994, p. 28)

Mesmo assim, os outros poemas analisados nesta parte demonstram que a tentação metapoética da poesia drummondiana segue viva em *O amor natural*. O absoluto presente do momento do orgasmo suspende a linguagem, mas o erótico ainda depende de muitas formas da exploração das potencialidades poéticas da língua e, como vimos, muitas vezes confunde-se com próprio jogo poético. O amor drummondiano segue sendo um amor, prazeroso-doloroso, pela palavra. As descobertas dos amantes são também descobertas de novas formas significantes; os prazeres da carne são também os prazeres de usar a língua de muitas maneiras para interação entre os sujeitos; a transcendência e a renovação da subjetividade proporcionada pelo encontro com o corpo alheio também representam a transcendência e a renovação de velhas formas poéticas em novas formas poéticas.

As brincadeiras eróticas de Drummond, suas fantasias e sonhos diurnos, retomando agora ao texto “O poeta e o fantasiar”, de Freud, são contagiantes e podem ser compartilhadas exatamente porque são trabalhadas poeticamente, à diferença do que nos proporciona os usos “comuns” da linguagem:

Os senhores se recordam quando dizíamos que quem tem sonhos diurnos esconde suas fantasias cuidadosamente diante dos outros, porque sente que aí há motivos para se envergonhar. Eu acrescentaria que, mesmo que ele pudesse nos comunicar essas fantasias, não poderiam nos proporcionar, por meio de tal desocultamento, nenhum prazer. Se experimentássemos essas fantasias, ou nos livraríamos delas ou permaneceríamos distantes delas. Mas, se o poeta nos apresentasse previamente suas brincadeiras ou contasse para nós aquilo que esclarecesse seus sonhos diurnos pessoais, então, sentiríamos, provavelmente a partir de diferentes fontes, um grande prazer que flui conjuntamente. Como o poeta realiza isso, eis aí o seu segredo mais íntimo; na técnica da superação desta repulsão, que certamente tem a ver com as limitações existentes entre todo o eu individual e os outros, consiste, verdadeiramente, a *Ars poetica*. (FREUD, 1908/2020, p. 64)

Nosso narcisismo fraqueja diante da tentação estética. Os prazeres dos eu líricos drummondianos, através da magia da poesia, tornam-se nossos de algum modo. Prazeres esses que não somente vivenciamos enquanto compartilhados, mas que, realizados através da linguagem, possibilitam-nos ressignificar nossos próprios entraves subjetivos e potencialmente libertar-nos para o encontro com nosso próprio gozo; sem censura e sem vergonha como pensa Freud:

o poeta suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, o qual ele nos oferece na exposição de suas fantasias. Pode-se chamar este ganho de prazer, que nos é oferecido, para possibilitar, com ele, o nascimento de um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas, de um *prêmio por sedução* [*Verlockungsprämie*] ou de um *prazer preliminar* [*Vorlust*]. Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha. (FREUD, 1908/2020, p. 64)

Para o leitor da poética do desencontro, acostumado a compartilhar angústias e entraves com a vida, sem dúvida a proposição freudiana traz um suspiro de alívio.

4.4 Velhas novas faces drummondianas: um amor cômico, perverso e masculino

No capítulo anterior, ao nos determos nas faces do amor na poética do desencontro, levantamos diferentes questões que circundam à temática na obra drummondiana que, de uma forma ou de outra, já foram retomadas em nossas

análises de *O amor natural*. A forma como o amor constitui uma teia de problemas na poética do desencontro associada ao descompasso existente entre o sujeito *gauche* e o mundo torto reapareceu como um pano de fundo para as análises de como, no livro póstumo, o amor parece, pela primeira vez na obra drummondiana com tanta constância, como um lugar de sossego, de retiro e de realização de desejos e prazeres (com a ressalva feita de que não por isso a falta deixa de comparecer para assombrar a ilha dos amantes e produzir naufrágios ao seu redor). No mesmo caminho de reprodução/transformação dos sentidos do erótico na poética drummondiana, o fato de que Eros é a personalização de um desejo de alcançar a alteridade na poética do desencontro também, sem dúvida, segue um norte firme do tratamento do amor no livro póstumo, desde que entendamos que, em *O amor natural*, a alteridade é finalmente alcançada e através dela o *eu* lírico tem a chance de se desfazer de seu egocentrismo enquanto dilui no gozo divino dos amantes.

Na subparte anterior deste capítulo, a proximidade entre amar e a criação poética recolocou-se no “livro erótico” de Drummond dando continuidade a velhas problemáticas na obra do poeta mineiro. A busca ou a criação de um princípio de interação com o outro e com o mundo que seja renovador constitui a ambição que costura a experiência amorosa e a experiência da escrita. Ambas são artes, portanto, são meios de criação de algo que transcende seu criador, visando realizar a anulação sonhada da individualidade solitária do poeta. Se em grande parte da poesia drummondiana essa busca apresenta-se mais como um horizonte do que como um fato próximo e realizado, assim como a criação apresenta-se mais como um projeto interrompido e fracassado do que bem resolvido, em *O amor natural*, como vimos, o ímpeto criativo ganha espaço de forma muito mais positiva e leve, fazendo ele mesmo parte do jogo erótico e dos prazeres que se pode conquistar nesse jogo.

Essas análises constituem, em meu entendimento, dentro do escopo desta dissertação, o cerne das relações que podemos traçar e interpretar entre a poética do desencontro e *O amor natural*, mas isso não significa que não existem outras nuances relevantes na relação entre o livro póstumo e o tratamento drummondiano do amor, pensado como um todo. Na verdade, assentado nesses três pontos mais paradigmáticos, podemos ler com mais

sutileza outros detalhes, igualmente interessantes, a respeito das formas que assume Eros nesse livro. O humor retorna, por exemplo, em *O amor natural*, entregando-nos uma sensação curiosa de, em um livro póstumo, depararmos-nos com “o primeiro Drummond”, jovem e *modernista*, outra vez. Se o riso drummondiano sempre esteve atrelado de uma forma ou outra a uma ironia corrosiva e quase cínica diante da invariabilidade de uma perspectiva trágica, em um poema como “A bunda, que engraçada” o humor se apresenta de forma leve e despretensiosa:

A bunda, que engraçada

A bunda, que engraçada.
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai
pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora – murmura a bunda – esses garotos
ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas
em rotundo meneio. Anda por si
na cadência mimosa, no milagre
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte
por conta própria. E ama.
Na cama agita-se. Montanhas
avolumam-se, descem. Ondas batendo
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz
na carícia de ser e balançar.
Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda,
redunda.

(ANDRADE, 1992/2013)

Nesta verdadeira “ode à bunda”, todo o senso de completude e de bem-estar que dá o tom de *O amor natural* se concretiza através de um olhar curioso e divertido para uma parte do corpo que assume o papel de símbolo da capacidade do sexo de bastar a si mesmo e interromper, por um momento, a inquieta busca do sujeito drummondiano por *algo mais*. A afirmação de que a bunda “está sempre sorrindo, nunca é trágica” (verso 2) é, com certeza, uma reviravolta do tratamento do erótico em Drummond. Como comentávamos, há na poética do desencontro sempre um horizonte trágico que sustenta a

dramatização das questões mais importantes para essa obra. Aqui, no entanto, temos um objeto do mundo que “basta-se” em si mesmo, como já dito, que suprime a falta e que garante sentido para existência.

As terceira e quarta estrofes do poema dão continuidade a esse movimento de alcançar um sentido que, de certa forma, esgota a própria busca por sentido. As referências celestes, das duas luas que se tornam uma, como em um “milagre”, assim como as referências às grandes obras naturais, montanhas e praias infinitas, apontam para esse significado maior que adquire a bunda, como se essa pequena pérola cotidiana da vida humana guardasse em si, esse tempo todo, tudo aquilo que se precisava saber. Uma verdadeira entidade que não parece ligar em ser tão importante, ou que é tão importante por sua majestosa indiferença. A bunda simplesmente se diverte “por conta própria” e sorri feliz de “ser e balançar” (versos 12 e 18) sobre o caos. A tautologia que encerra o poema, “a bunda é a bunda” (verso 20), realiza a paz de ser e nada mais. E faz contagiar, “redunda” (verso 21), o eu lírico. Nada irônico nesse caso, o humor é pura manifestação de uma felicidade de poder fruir e testemunhar a vida como ela é.

Um tanto diferente desse humor é o que encontramos no poema breve “As mulheres gulosas”, em que a comparação cômica, mesmo boba, entre chupar picolé e praticar sexo oral dá margem para um certo senso de tragicidade inexistente no poema anterior:

As mulheres gulosas

As mulheres gulosas
que chupam picolé
– diz um sábio que sabe –
são mulheres carentes
e o chupam lentamente
qual se vara chupassem,
e ao chupá-lo já sabem
que presto se desfaz
na falácia do gozo
o picolé fuginte
como se esfaz na mente
o imaginário pênis.

(ANDRADE, 1992/2013)

A comparação feita entre a prática sexual e a cena banal e cotidiana de mulheres que chupam picolé produz humor pela sua irreverência que nos remete

ao humor modernista de Drummond de *Alguma poesia* e *Brejo das almas*. A aproximação das duas práticas ao mesmo tempo alivia, da prática de sexo oral, o seu pressuposto peso simbólico e moralizante, e erotiza as práticas cotidianas, construindo assim uma espécie de sobreposição entre ações que têm o potencial subversivo de provocar os leitores e bagunçar a escala social de valores. É relevante perceber, assim mesmo, que dessa leveza migramos de forma bastante brusca e inesperada para uma posição mais soturna e trágica ao final do poema: “e ao chupá-lo já sabem/ que presto se desfaz/ na falácia do gozo/ o picolé fuginte/ como se esfaz na mente/ o imaginário pênis.” (versos 7-12). Como que em um choque de realidade, o poeta relembra a provisoriedade e a fragilidade de nossas fantasias que se desfazem tão rápido como se desfaz o prazer de chupar um picolé.

A autoironia, mais corrosiva, ainda se faz presente no livro póstumo, inclusive dramatizando de forma cômica certas posições subjetivas comuns ao *gauchismo*:

Oh minha senhora ó minha senhora

Oh minha senhora ó minha senhora oh não se incomode senhora
minha não faça isso eu lhe peço eu lhe suplico por Deus nosso redentor
minha senhora não dê importância a um simples mortal vagabundo
como eu que nem mereço a glória de quanto mais de... não não não
minha senhora não me desabote a braguilha não precisa também se
despir o que é isso é verdadeiramente fora de normas e eu não estou
absolutamente preparado para semelhante emoção ou comoção sei lá
minha senhora nem sei mais o que digo eu disse alguma coisa? sinto-
me sem palavras sem fôlego sem saliva para molhar a língua e ensaiar
um discurso coerente na linha do desejo sinto-me desamparado do
Divino Espírito Santo minha senhora eu eu eu ó minha senh... esses
seios são seus ou é uma aparição e esses pelos essas nád... tanta
nudez me deixa naufragado me mata me pulveriza louvado bendito
seja Deus é o fim do mundo desabando no meu fim eu eu...

(ANDRADE, 1992/2013)

Este poema em prosa como que parodia uma cantiga de amor medieval; a hierarquia entre a posição do eu lírico e amada colocada em posição superior, “senhora”, típico em formas poéticas que se esgotam na declaração do amor e quase na autohumilhação daquele que ama por uma amada inalcançável se torna ironicamente em uma desculpa para que a mulher amada subverta sua posição subentendida de objeto de desejo e assuma o protagonismo de forma ativa de uma relação sexual. O sujeito *gauche* desajeitado, tímido e incapaz de concretizar seus desejos tortos aqui é pego de surpresa e levado a encarar

finalmente a realização de sua fantasia, o que causa hesitação. O humor se produz nessa quebra de expectativa de formas poéticas já consagradas e especialmente da perturbação das formas subjetivas que os leitores de Drummond estão acostumados a se deparar em grande parte de seus livros.

Complementa a graça do poema a forma como o homem ao abrir mão de sua inibição gradualmente cede ao seu desejo e entra em conflito com uma moral cristã que é, aliás, constantemente questionada nas diversas obras de Drummond. A culpa se apresenta como contraface do prazer de ceder à tentação e a régua moral de Deus vai como que perdendo peso conforme o eu lírico se depara com o corpo feminino e encontra nele o verdadeiro sentido de divino: “sinto-me desamparado do Divino Espírito Santo minha senhora eu eu eu ó minha senh... esses seios são seus ou é uma aparição e esses pelos essas nád... tanta nudez me deixa naufragado me mata me pulveriza louvado bendito seja Deus é o fim do mundo desabando no meu fim eu eu...” (linhas 11-16). A escatologia do fim do mundo se associa com a forma como os seios surgem como uma *aparição*; na Beleza do corpo descoberto o ciclo terrestre se encerra e o paraíso se reinstaura – felizmente longe de Deus.

O encontro e a descoberta do corpo representam também uma virada interessante no tratamento do erótico em Drummond. Como exposto no capítulo anterior, com exceção das obras finais do poeta, grande parte da elaboração da sexualidade e do sexo na poética do desencontro se dá a partir de um corpo físico negado ou parcialmente conquistado. O desejo torto do sujeito *gauche* não encontra realização e por mais que busque a materialização de suas fantasias, via de regra, não a obtém. No caso de *O amor natural*, como já podemos depreender das interpretações anteriores, finalmente pode-se falar de práticas sexuais realizadas, presentes, “inteiras”... Essa relação particular positiva com o corpo é que sustenta a plenitude do exílio dos amantes e o gozo que constroem juntos. Assim como “A bunda, que engraçada” aponta para essa plenitude que através de uma parte isolado do corpo que em si forma também um todo, outros poemas, além dos já analisados, colocam o sexo em ato:

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas
detêm a mão ansiosa: Devagar.

Cada pétala ou sépala seja lentamente
acariciada, céu; e a vista pouse,
beijo abstrato, antes do beijo ritual,
na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.

(ANDRADE, 1992/2013)

São flores ou são nalgas

São flores ou são nalgas
estas flores
de lascivo arabesco?

Sã nalgas ou são flores
estas nalgas
de vegetal doçura e macieza?

(ANDRADE, 1992/2013)

Nos dois poemas, temos um eu lírico que se perde no encontro do corpo-outro. O feminino aqui está atrelado a um imaginário floral que novamente faz ecoar a qualificação de “natural” dado ao amor trabalhado neste livro, bem como faz do espaço do sexo um jardim (metáfora por excelência do paraíso) em que ruma e explora o sujeito poético drummondiano. Estar “de corpo inteiro” aqui não exige de nós uma literalidade, visto que o corpo feminino apresentado nos poemas se concentra em algumas de suas partes, a vulva e as nádegas, mas, levando em consideração que nesse espaço poético e discursivo alma e corpo são um só, aponta-se para o fato de que os poemas constroem pura presença com eu lírico imerso no sexo a ponto da diferença entre o eu e o outro se anular. O eu lírico tem seus desejos realizados e está diante de seu objeto de desejo, contemplando-o e interagindo diretamente com ele. Se, no segundo poema, o eu lírico parece se inquietar com tanta beleza que admira de perto, no primeiro, insinua-se um gesto de masturbação e de sexo oral concedido à amada. E a valoração desse encontro pleno com o corpo é clara: “[...] e tudo é sagrado.” (verso 6).

Há exceções a essa tendência, no entanto, e um poema como “A moça mostrava a coxa” reforça, outra vez, a permanência, mesmo que em uma escala diferente, das problemáticas centrais da poética do desencontro em *O amor natural*:

A moça mostrava a coxa

A moça mostrava a coxa,

a moça mostrava a nádega,
só não me mostrava aquilo
- concha, berilo, esmeralda –
[...]
E torturando-me, e virgem
no desvairado recato
que sucedia de chofre
à visão dos seios claros,
sua pulcra rosa preta
como que se enovelava,
crespa, intata, inacessível,
abre-que-fecha-que-foge,
e a fêmea, rindo, negava
o que eu tanto lhe pedia,
o que devia ser dado
e mais que dado, comido.
Ai, que a moça me matava,
tornando-me assim a vida
esperança consumida
no que, sombrio, faiscava.
[...]

(ANDRADE, 1992/2013)

Diferentemente dos dois poemas anteriores que são pura realização do desejo do eu lírico em acessar o corpo da amada, temos neste poema a dramatização do movimento contrário: a “provocação” da amada que se nega a abrir mão de sua virgindade. Sem dúvida, vários problemas de gênero sustentam esse poema e que são compartilhados por muitos outros poemas do livro devido ao fato de que uma posição *masculina* sustenta os discursos eróticos de *O amor natural*, como a pressuposição de uma obrigação da amada em se entregar para o eu lírico, ou a própria lógica de que haveria uma “provocação que não cumpre com que deveria” por parte da mulher visada e voltaremos a debater essas questões em seguida. Mas, especificamente em torno da questão do desejo torto e do encontro com o corpo-outro, temos aqui um texto que faz ressurgir de forma bastante explícita o *gauchismo* e sua frustração estrutural com o desejo. O sujeito *quer* muito mais do que *pode* e se remói internamente por não ter acesso ao que busca para realização de seus prazeres; resultando em frustração e em um senso de insuficiência compartilhado entre si e a vida.

Cabe pensar também, nesta parte de nossa análise, que uma definição muito estrita de erotismo não é suficiente para conceber a forma de apresentação do sexo nos poemas de *O amor natural*. É claro que em muitos poemas, a carga metafórica, as escolhas lexicais e as estruturas sintáticas e rítmicas mais complexas atribuem um peso simbólico à elaboração do sexo que

exclui a banalidade pornográfica “realista”, o “mostrar tudo” “diretamente” sem mediações. Ou seja, trata-se de uma poética que não se deixa limitar pela “literalidade” do gesto obsceno em seu sentido “original” na tradição moderna: “a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque” (MORAES, 2003, p. 123-124).

No entanto, como Eliane Robert Moraes (2003) nos leva a pensar nas trilhas do escritor Henry Miller, essa divisão entre pornográfico e erótico é frágil, e, quando superada, nos permite um olhar menos rígido para o tratamento literário do sexual:

A tese de Henry Miller vem reforçar a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que, para ele, nada existe que seja obsceno “em si”. A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um “efeito”. Daí a dificuldade de delimitá-la neste ou naquele livro, nesta ou naquela convenção literária, o que seria confirmado não só pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época, mas ainda pelas divergências individuais acerca do que seria efetivamente imoral. Ora, ao esvaziar a pornografia de seus conteúdos e separá-la de suas formas, o autor de *Sexus* abre espaço para interrogarmos a palavra obscena naquilo que a torna distinta de todas as outras palavras, isto é, na sua condição de fetiche. (MORAES, 2003, p. 129)

Podemos questionar as teses representacionistas que pressupõem uma relação muito simples e transparente entre as palavras e as coisas e que foram por muito tempo hegemônicas na tradição ocidental. Quando enfocamos, em contrapartida a esse realismo, o que é o próprio ao funcionamento significante da linguagem e sua relação com o desejo, percebemos que a tensão sexual e a obscenidade não estão dadas de antemão aos poemas de *O amor natural*, mas se instauram a partir da relação de linguagem estabelecida entre o sujeito da obra drummondiana e a subjetividade leitora que a encontra: “À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma ‘realidade independente’ que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real” (MORAES, 2003, p. 130).

O sexual está presente em diferentes formas de intensidade nos poemas eróticos drummondianos; em ato, antevisto, fabulado... As práticas sexuais das mais diversas, inclusive algumas que violam o discurso moralista dominante

sobre o sexo, são trabalhadas por Drummond sem hesitação. O leitor corre o risco de ser colocado a participar, no aqui e agora, enquanto parte simbólica da relação sexual dos amantes e, com isso, está sujeito a ser violado em sua posição moral, assim como a ter seu próprio desejo despertado pela forma de apresentação do sexo nos poemas. Mais relevante do que, em um esquematismo puro e artificial, classificar poema por poema da obra como “erótico” ou “pornográfico” é nos atentarmos para a estrutura textual e para os efeitos de tentação e de repulsa que essa obra pode nos produzir, coletiva e singularmente.

Em muitos poemas analisados, vimos a recorrência em que práticas de sexo oral são trabalhadas poeticamente por Drummond em *O amor natural*. Esse é um exemplo de como a descoberta do corpo e sua exploração no livro póstumo desemboca em uma construção do sexo que não se deixa limitar pela lógica dos discursos dominantes: deparamo-nos com práticas sexuais diversas que não se esgotam na lógica do sexo genital para reprodução. *O amor natural* é um convite à *perversão* no melhor dos sentidos; o encadeamento entre amor e sexo que sustenta o livro não esvazia a sexualidade de sua riqueza e questiona moralismos e sentimentalismos que buscam delimitar muito estritamente o que é razoável ou não na busca por prazer.

Além das referências orais, essa tendência se manifesta mais fortemente através do apelo constante à zona anal. “A outra porta do prazer”, como nomeia Drummond, no título de um de seus poemas, é um convite para descoberta e para invenção:

A outra porta do prazer

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 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, 1992/2013)

Aqui a zona anal é uma fonte a ser desbravada, metaforizando o processo de exploração do corpo que envolve a sexualidade e que, para ser levado a cabo, em uma sociedade de moral tão restrita, exige o atravessamento daquilo que é tabu, daquilo que é negado socialmente, daquilo que é obscurecido: “Procura o estreito átrio do cubículo/ aonde não chega a luz, e chega o ardor/ de insofrida, mordente/ fome de conhecimento pelo gozo” (versos 7-10). O erótico torna-se então fonte de criação e de conhecimento: “Amor não é completo se não sabe/ coisas que só amor pode inventar” (versos 5-6); o que nos faz retornar a análises anteriores sobre a relação do erotismo com o poético em *O amor natural*. A experiência da dor que acompanha e intensifica em um segundo momento o prazer anal expressa o caráter contraintuitivo dessa descoberta do corpo; é necessário a coragem de desbravar e enfrentar o próprio corpo para acessar fontes mais profundas de prazer.

De forma ainda mais provocativa e subversiva, em *O amor natural* consta um poema que coloca em causa o tabu exemplar, segundo a psicanálise, o incesto:

De arredio motel em colcha de damasco

De arredio motel em colcha de damasco
viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto.
A morte, entre nós dois, tinha parte no coito.
O brinco era violento, misto de gozo e asco,
e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.

(ANDRADE, 1992/2013)

Em poucos versos, Drummond constrói uma relação extremamente intensa; intensa a ponto de gerar “gozo e asco” (verso 4) simultaneamente. É como se a descoberta sexual fosse levada ao limite. O encontro dos amantes cria uma margem para que *algo* de estranho e inquietante surja de repente, algo que faz pensar o quanto desejos velados e silenciados podem tomar forma no encontro com o corpo alheio, intensificando assim a ideia de que a experiência sexual foge do *controle* dos sujeitos envolvidos. O fantasma do pai morto da amada que se encarna no eu lírico coloca a morte não como um momento posterior ao orgasmo, mas como algo que se mistura com a própria positividade do sexo. Lembremos que o Pai é uma figura bastante problemática na poética do desencontro, figura de autoridade e de censura, que, neste caso, é violada.

O resultado é dramático: “e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.” (verso 5). A descoberta de certos desejos como que precisam morrer com sua realização; o que expressa a radicalidade do caráter dado ao sexo pela obra *O amor natural*.

Octavio Paz busca diferenciar o erotismo da sexualidade em termos que não são exatamente aqueles em que baseio minhas análises, mas que são mesmo assim interessantes para pensar o próprio da manifestação sexual nas relações humanas. O poeta e filósofo faz essa diferenciação apelando para a ideia de que o erótico seria uma propriedade de nossa espécie, animais políticos, ideológicos, simbólicos... Através do erotismo expressaríamos a nossa capacidade de fazer dobrar o sexual de seu percurso “natural”, ou melhor, de seu caráter exclusivamente reprodutivo entre animais não humanos; nos rituais eróticos, o prazer se torna um fim em si mesmo (PAZ, 1994), o que explicaria a criatividade e a carga imaginativa das práticas sexuais humanas:

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. [...] O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um. (PAZ, 1994, p. 16)

O amor natural como vimos *humaniza* a sexualidade no sentido desse diálogo com Paz. É muito curioso perceber que a classificação de “natural” dado ao amor por Drummond em seu livro póstumo deve ser interpretada com muito cuidado, pois guarda uma ambiguidade fundamental. Não estamos diante de um discurso normalizador que reduz nossa sexualidade às práticas genitais para fins reprodutivos sob a égide de um amor idealizado que consagraria a “magia da procriação”. A potência pro-criativa em *O amor natural* é figurada, metafórica, como é por essência o erotismo: faz com que os sujeitos e suas fantasias se encontrem e se metamorfoseiem produzindo novas formas de se relacionar e de se experimentar visando o prazer, a radicalidade do prazer em toda sua diversidade e imprevisibilidade, sempre. Não estamos no reino do *instinto* sexual, mas sim das pulsões e do desejo que, como extensamente demonstrou a psicanálise, assenta-se nos terrenos próprios da sociabilidade e da linguagem.

Um último aspecto da obra que perpassa a esmagadora maioria dos poemas é, como antes anunciado, a posição masculina que sustenta a visão erótica trabalhada e que produz no interior da representação da ilha dos amantes posições de gênero bem marcadas que se associam com as performances sexuais e que devem ser analisadas. O discurso da completude dos amantes não deve nos iludir sobre a cisão que se impõe a essa forma de apresentação do amor-sexo através da reprodução do sistema de gênero, o que também relativiza a subversão do discurso amoroso pelo erótico drummondiano, ainda muito centrada sobre a norma cisheteronormativa e patriarcal. Um poema como “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça” mesmo que não recorra abertamente aos constructos de homem e de mulher sem dúvida se sustenta a partir desses:

Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça

Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça
de magnificar meu membro.

Sem que eu esperasse, ficaste de joelhos
em posição devota.

O que passou não é passado morto.

Para sempre e um dia
o pênis recolhe a piedade osculante de tua boca.

Hoje não estás nem sei onde estarás,
na total impossibilidade de gesto ou comunicação.

Não te vejo não te escuto não te aperto
mas tua boca está presente, adorando.

Adorando.

Nunca pensei ter entre as coxas um deus.

(ANDRADE, 1992/2013)

O último verso que coroa a construção de uma hierarquia entre os amantes em jogo no poema, colocando a parceira sexual em posição de adoração de um membro-Deus, remete-nos a afirmação de Simone de Beauvoir, em seu *O segundo sexo*, de que “o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres” (BEAUVOIR, 2019, p. 21). De uma perspectiva já analisada sobre como, em *O amor natural*, o gozo sexual se propõe a ser uma suspensão das contradições humanas, a evocação da divindade poderia ser reduzida à interpretação de que ter entre as coxas um Deus aponta para o caminho de transcendência que proporciona o corpo. Contudo, em segundo movimento de análise, podemos pensar o quanto os mesmos versos do poema

fazem ressoar o imbricamento das performances sexuais com as performances de gênero.

A nudez dos amantes não os imuniza das contradições sociais e, portanto, não pode se despir do gênero; não na sociedade em que vivemos, ao menos - em uma forma social que correlaciona binariamente sexo e gênero, na qual o corpo nu não pode não estar atormentado pelos discursos sobre a distinção sexual que exige performances. Trata-se de performances definitivamente hierarquizadas, no sentido de inferiorização dos corpos marcados como femininos, visto que o sistema de gênero está historicamente ligado à estrutura patriarcal, no qual às mulheres, nessa lógica, cabe a submissão. Quando Beauvoir chama atenção para a urgência de questionar-se sobre o ser-mulher, temos um movimento essencial de desacomodar o lugar social dado aos homens que nunca foram levados a se questionarem sobre si mesmos, visto que sempre foram postos socialmente como universais. Assim, a anatomia sexual serve de base para construções ideológicas que constroem desigualdades. Por isso, o “corpo masculino” está em um patamar privilegiado de superioridade “natural” e o “corpo feminino” torna-se o Outro inferior, um corpo *marcado*, o *segundo* sexo:

É significativo que eu apresente esse problema. Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente. [...] O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos [...]. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 2019, p. 11-12)

Uma identidade remete a outra continuamente e, portanto, uma identidade exige a outra para manter sua existência discursiva. Por isso, o masculino e o feminino também podem se desestabilizar mutuamente quando analisados de forma crítica, pois a sua complementariedade é apenas compulsoriamente imposta e suposta através do sistema de gênero que os produz. Judith Butler, ao destacar o fato de que o gênero não é uma identidade estável, uma essência preexistente de qual se emana uma expressão, demonstra que essa ficção social de gênero somente pode se realizar na *prática* dos sujeitos, como marcas continuamente realizadas no espaço e no tempo de forma *dramática*, no sentido

teatral: “os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial” (BUTLER, 2019, p. 214). Butler entende o gênero como performance, “a contínua repetição estilizada de certos atos” (BUTLER, 2019, p. 214) orientada por “sanções sociais e tabus” (BUTLER, 2019, p. 214).

Guacira Lopes Louro aponta para o fato de que a socialização produz os discursos sobre o corpo a partir da hegemonia do sistema de gênero. A sexualidade, portanto, é uma invenção social, produzida indissociavelmente nos discursos sobre o binômio sexo-gênero: “as possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas” (LOURO, 2019, p. 12). Esse trabalho disciplinar, no entanto, reside sobre a “naturalização” do “corpo” e de práticas sexuais: “nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância” (LOURO, 2019, p. 16). Soma-se a isso o fato de que historicamente o sexo é associado ao íntimo e ao privado, o que promove a incorporação da censura e da culpa, limitando a nossa capacidade de questionar a política do prazer: “as perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle” (LOURO, 2019, p. 33). “Homens” e “mulheres”, então, constroem-se assim, historicamente sobre práticas e linguagens produtoras de “marcas” que supostamente “expressam” o feminino e o masculino e afetam a forma dos sujeitos se relacionarem sexualmente (LOURO, 2019).

Se o gênero é um roteiro imaginário a ser materializado, atuado, compulsoriamente por todos que vivem em nossa sociedade, pensar a presença de gênero na literatura não pode se limitar a textos que fazem do gênero seu “tema”. Os escritores, engendrados pela história, não estão imunes às coordenadas de gênero, por mais que possam encontrar no espaço ficcional uma forma de desorientar essas coordenadas. Mesmo quando não evoca vocábulos “diretamente ligados” às ideias de masculino e feminino, mesmo que o faça

constantemente, *O amor natural* reproduz discursos generificados em sua concepção de erotismo. Especialmente porque, como vimos, o corpo e a sexualidade, em nossa formação social, convocam o gênero. Há algo na forma como a relação sexual coloca em jogo a multiplicidade dos corpos e suas dobras impossíveis que convoca certos ditos de Beauvoir sobre a relação entre os sexos: homens e mulheres apenas se constituem enquanto uma tentativa de classificação binária dos corpos, de uma formação problemática de um par complementar a partir das diferenças.

Quando o eu lírico drummondiano canta seu gozo, constitui-se um lugar para si e um lugar imaginário do outro, do/a parceiro/a sexual, em suas fantasias que parafraseiam e/ou deslocam performances de gênero. Podemos nos atentar então para a forma histórica, descrita por Beauvoir em *O segundo sexo*, de como o masculino se coloca como régua humana ao posicionar o feminino em um espaço de inferioridade e observar como a gestualidade dos amantes em cena no poema drummondiano atualiza essa relação.

No poema “Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça”, não é difícil perceber o caráter de paráfrase dessa relação patriarcal. O texto gira em torno de uma prática de sexo oral e a forma como um eu lírico masculino simboliza essa prática. A parceira sexual, a mulher, está posta tão somente como “boca”, o seu corpo se reduz a isso através do olhar masculino. Nada se diz sobre o prazer da mulher nessa relação. A ênfase dada no pênis do eu lírico monopoliza a satisfação: “o pênis recolhe a piedade osculante de tua boca” (verso 7). Uma possível reciprocidade que poderia existir em alguma espécie de prazer oral ou visual, por exemplo, por parte da mulher não é cantada, elevada, pelo eu lírico masculino. A “piedade” e a “adoração” fazem ecoar uma forma de entrega religiosa e, é claro, a divindade sempre está acima daqueles que a cultuam – o prazer da mulher que pratica o sexo oral no homem aqui apenas pode ser dito como um prazer secundário, o prazer de entrega de si para o prazer de outro, o que definitivamente não é a única forma possível de pensar a lógica libidinal de uma prática de sexo oral.

Por outro lado, talvez até à revelia do eu lírico masculino, pode-se introduzir uma ambiguidade na escrita drummondiana. Por mais que explicitamente o signo máximo do binarismo sexo-gênero se manifeste

consagrando a masculinidade do eu lírico na elevação do pênis ao divino – “Nunca pensei ter entre as coxas um deus.” (verso 13) –, a performance da alteridade feminina no interior do poema, vista de uma leitura crítica, pode também deslocar certo lugar imposto às mulheres: a forma controversa como nossa cultura sacraliza a mulher e instaura assim uma barreira a mais para a exploração da sexualidade feminina. Quem sabe, no poema drummondiano podemos ver alguns sinais de desorientação dessa sacralização?

Apesar do falocentrismo que salta aos olhos no poema, a dicotomia “santa-puta” que historicamente sufoca os corpos classificados como femininos parece ser reinscrita com algum deslocamento. O sexo oral, uma prática sexual “perversa”, irrealizável por uma mulher “digna”, não corrompe o caráter da alteridade feminina no poema drummondiano – decerto, ainda limita e muito essa alteridade ao colocá-la em uma posição de adoração, mas não moraliza a prática. Trazer o religioso para o erótico é tanto um gesto narcísico da masculinidade do eu lírico como também uma forma controversa de fazer a exploração da sexualidade algo que está para além da retórica conservadora que impõe uma divisão rígida entre sagrado e profano – Deus está monopolizado pelo homem sim, mas Deus ainda está posto na relação sexual e não para além dela, como que julgando os “pecados” da mulher (nessa retórica, os pecados são sempre, primeiro, da mulher) e do homem.

De novo, à revelia do olhar masculino do eu lírico, dois versos impõem uma ambiguidade sobre a performance da parceira sexual: “Sem que eu esperasse, ficaste de joelhos/ em posição devota.” (versos 3 e 4). A mulher, no único vislumbre de agência feminina no poema, antecipa o homem na prática sexual e só então a fantasia masculina a categoriza com “devoção”. Para o eu lírico, resta apenas a boca presente, adorando, mas, quem sabe, para a mulher de corpo inteiro que não está mais lá (“Hoje não estás nem sei onde estarás,/ na total impossibilidade de gesto ou comunicação.” – versos 8 e 9), o gesto sufocado pela lógica masculina poderia ser o movimento inaugural de uma busca compartilhada de prazer que iniciaria por vontade da parceira.

Muitos outros poemas de *O amor natural* já analisados demoradamente nesta dissertação carregam traços significantes que demarcam o funcionamento dos discursos generificados no erótico drummondiano. Certamente não é por

acaso que diversos desses textos, como “As mulheres gulosas” e “Ó tu, sublime puta encanecida”, figuras femininas são objeto de humor ou mesmo de escárnio – o segundo desses poemas, como antes observado, demarca o perfil de mulher erotizado em *O amor natural*: uma mulher necessariamente *jovem*, como se o envelhecimento impedisse o feminino de preservar beleza e sexualidade. Apesar do esforço de transformar o erótico em uma ilha de isolamento dos amantes, nos poemas do livro póstumo encontramos uma insistente dramatização do sexo a partir da dicotomia ativo e passivo, sujeito e objeto, masculino e feminino. Tomemos como o exemplo o poema “Mulher andando nua pela casa”:

Mulher andando nua pela casa

Mulher andando nua pela casa
envolve a gente de tamanha paz.
Não é nudez datada, provocante.
É um andar vestida de nudez,
Inocência de irmã e copo d’água.

O corpo nem sequer é percebido
pelo ritmo que o leva.
Transitam curvas em estado de pureza,
dando este nome à vida: castidade.

Pelos que fascinavam não perturbam.
Seios, nádegas (tácito armistício)
repousam de guerra. Também eu repouso.

(ANDRADE, 1992/2013)

Temos aqui o olhar admirador de um homem, o eu lírico, que atribui significado ao corpo feminino a partir de diversos significantes que historicamente reforçam o lugar do Outro dado às mulheres: “paz”, “inocência”, “pureza”, “castidade” (versos 2, 5, 8 e 9)... O exílio dos amantes, seu retiro, exige, em *O amor natural*, que o feminino ocupe a posição de espaço acolhedor sob o qual o masculino pode descansar. Essa interpretação se reforça se pensarmos como, diversas vezes, ao longo desta dissertação, deparamo-nos com a aproximação simbólica do feminino com símbolos que nos remetem ao eixo semântico da flora, em poemas como “São flores ou são nádegas”, “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas”, “A língua lambe”... Mesmo quando o eu lírico masculino assume o protagonismo no esforço de *dar* prazer e é ele o agente direto, por exemplo, em uma prática de sexo oral, a vulva segue sendo representada como uma flor e o corpo feminino como um jardim; ou seja, a

mulher volta a ser construída como lugar de delicadeza, fragilidade e *fertilidade*, o que reforça a construção de um “corpo feminino” feito para “reprodução” e fragiliza a construção desmoralizante da sexualidade que outros poemas de *O amor natural* tentam realizar.

Como chama atenção a pesquisadora Marly Catariana Soares, ao analisar perfis de mulher na poesia de Drummond, a posição do feminino na poética drummondiana tende a ser descaracterizada; como se não se desse propriamente um encontro *entre* subjetividades. O eu lírico masculino objetifica a mulher (e na maioria das vezes, as mulheres, porque essa descaracterização dificilmente possibilita a personificação de uma mulher específica) para através dela vislumbrar o Amor ou dar forma ao seu desejo. Por isso, as mulheres são muitas e tendem a ser abordadas com intranquilidade:

A mulher é vista com certa intranquilidade pelo poeta. Desde aquelas que se doam por prazer ou por dinheiro às que parecem mais ingênuas, o poeta nos apresenta como representação do coletivo. São múltiplas numa só (Adalgisa), são marias que inundam, lavadeiras, dançarinas. Em nenhum dos poemas pode-se perceber a imagem particularizada de uma mulher, o objeto amoroso propriamente dito. O feminino entra na poesia de Drummond como objeto de desejo, desejável ou ainda sujeito desejoso. Não há musas inspiradoras, nem subjetivismos apaixonados. (SOARES, 2002b, p. 71)

Por mais que a intranquilidade aqui, em *O amor natural*, já não esteja mais tão presente, a indiferenciação em relação ao objeto feminino de desejo segue presente. Apesar de idolatrar o corpo feminino, ou melhor, porque idolatra o corpo feminino, idealiza-o, e não há espaço para que uma mulher desejante possa surgir em toda sua riqueza no erotismo de Drummond.

Enfatizar com cuidado esses aspectos de forma crítica nos ajuda, como tento fazer desde o início desta pesquisa, a não abraçar cegamente os discursos com os quais o efeito imaginário da autoria tenta produzir sua própria obra. Há furos na suposta completude proporcionada pelo Amor drummondiano. Não somente furos no fato de que a inquietude *gauche* não é e nem pode ser completamente silenciada e por isso segue a rondar e a produzir seus naufrágios em torno da ilha amorosa, como também no fato de que as contradições sociais seguem funcionando em *O amor natural*, apesar da boa vontade de sua autoria. As problemáticas de gênero na obra de Drummond, que não foram analisadas

com tanta exaustão nesta dissertação, seguem sendo uma seara urgente de se explorar para fazer avançar os estudos de sua poética.

5 A FALTA QUE AMA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1977, é publicado um livro heterodoxo: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trata-se de um livro-aventura de Roland Barthes que tenta recolher e costurar diversos gestos e figuras da história dos sentidos do Amor. A obra, misto de antologia e de ensaio filosófico, é introduzida por um apelo em favor da expressão amorosa em um mundo que parece cada vez mais avesso a sustentar esse tipo de verborragia:

A necessidade deste livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa. (BARTHES, 1981)

Em 1992, é publicado um outro livro heterodoxo: *O amor natural*. Obra póstuma do consagrado poeta Carlos Drummond de Andrade que, em um *encaixe quase perfeito*, poderia muito bem ser introduzido pelo mesmo apelo. Vimos que, desde as primeiras polêmicas que sustentaram a publicação dessa obra, a necessidade de afirmação do amor, ou do erótico enquanto intrínseco ao amor, constrói o terreno discursivo em que emerge por fim o erotismo drummondiano. Das entrevistas de Drummond realizadas na década de 80, escuta-se os ecos do desgaste do discurso amoroso que Barthes sinaliza, materializado no descontentamento do poeta mineiro com a “pornografia generalizada” de seu tempo e com a suposta decadência poética atrelada a essa pornografia. *O amor natural* é, então, ao final do século XX, um exercício deslocado da temporalidade presente, não passadista ou conservador, mas que tenta sustentar outra vez o discurso amoroso em um horizonte histórico não tão propício para tal.

Remeter *O amor natural* à poética do desencontro drummondiana que é o terreno que sustenta a emergência do livro póstumo, por mais que esse ocupe no sistema de obras que responde à autoria de Drummond um lugar que se pode dizer periférico, faz com que esse discurso amoroso fora de época também

reescreva antigas contradições da poesia do autor mineiro. A provisoriade da completude e a insistência do desencontro colocam em jogo forças contrárias estéticas e ideológicas no interior de um mesmo livro e, quando analisadas, fazem ver as reviravoltas e a riqueza de uma poética que atravessa o século XX testemunhando suas tensões e recriando-as através da literatura.

O nosso percurso de pesquisa reforça a ideia de que não se pode reduzir *O amor natural* a jargões e enclausurar seus sentidos na positividade de uma suposta solução das angústias históricas da poética drummondiana. O que enriquece o efeito de completude produzido pela experiência amorosa em alguns dos poemas desse livro é exatamente o fato de que essa completude é vazada. Enquanto insistentemente *O amor natural* nos surpreende pela sua inovação dentro do escopo da poética do desencontro, a obra igualmente surpreende pela forma que faz ressurgir, em meio à inovação, o fantasma da falta, velho conhecido de Drummond.

O que chamei de o *pórtico* de *O amor natural*, costura textual do título, das cinco epígrafes do livro e do primeiro poema-manifesto, produz o efeito discursivo de dar as coordenadas principais de sentido da obra e antecipa caminhos tentando orientar o leitor diante da “novidade” de se deparar com um “livro erótico”. O erótico aqui é enformado no sentido de um Amor, com “a” maiúsculo, que é pura positividade vital e símbolo de completude. Surge associado ao universo *natural*, intensificando o vínculo dessa concepção amorosa com o *corpo*, o *físico* e a *sexualidade*, além de evocar a força panteísta ou holística da natureza como fonte dos vínculos afetivos entre os amantes. Adentra-se *O amor natural* como se adentra em um espaço bucólico, apartado dos desgostos da vida. De fato, monta-se um jogo discursivo, que reforça o vínculo do livro póstumo com a tentativa de Drummond, enquanto vivo, de diferenciar seu erotismo da “banalidade pornográfica” pelo apelo à elevação amorosa, assim como demarca um afastamento da histórica teia de problemas que constitui o amor na obra drummondiana, via de regra marcada pela fantasia que não se pode realizar, pela insatisfação com o presente e pelo remorso com o passado.

Essas não são falsas impressões ou ilusões que o pórtico da obra constrói e que os poemas de *O amor natural* acabam por negar. Como vimos, grande

parte da poesia do livro póstumo também reforça esse horizonte. Como raramente encontramos na poesia de Drummond, muitos dos poemas de *O amor natural* tornam o ato sexual plenamente realizado; o leitor é convidado a testemunhar ou, quem sabe, participar das descobertas sexuais dos amantes em cena no tempo presente. Os corpos-alma fundem-se e fazem diluir a consciência precária da individualidade, formam Um de dois e produzem a partir daí um gozo que transcende às limitações da vida humana incansavelmente trabalhadas pela poesia do autor. O *encontro* com o prazer produz um exílio paradisíaco aos amantes em que o bom humor é compartilhado, o moralismo da vida social é suspenso e a linguagem ganha margem de sobra para inventar novas formas de dizer as maravilhas da existência.

A falta, porém, é insistente. Se a poética do desencontro é a poética *gauche* da torção, do incansável movimento de inquietar-se com o mundo e consigo mesmo, seria difícil supor que Drummond cairia pura e simplesmente no idealismo amoroso e não trabalharia as tensões da contínua insatisfação humana. No meu entendimento, dessas torções a mais relevante e presente é aquela que ao mesmo tempo aponta para a complementariedade do Amor, não deixa de sinalizar, por isso, sua provisoriedade.

Nos poemas de *O amor natural* somos levados a experienciar o ápice da amorosidade, o orgasmo, mas também, para compreender a que altura chegamos, vivenciamos a queda. O prazer superior é, em simultâneo, um contraponto à permanência da abstinência e da insatisfação. Não por acaso, vez ou outra somos deslocados da absoluta presença do sexo e levado aos ecos memorialísticos que tentam recolher o prazer antes conquistado a partir das migalhas das lembranças.

Outra forma de destacar os furos no Amor drummondiano é dar-se conta de como as contradições sociais seguem funcionando no exílio pretendido dos amantes. Como antes dito, há uma vestimenta colada à pele que não se pode facilmente despir: as performances de gênero. O eu lírico drummondiano, em todos poemas de *O amor natural*, pode ser subentendido como masculino através dos rastros generificados que deixa em sua performance e na forma de caracterizar “o corpo Outro”, o corpo da mulher. A superação da consciência limitada do eu individual, batalha que a poética do desencontro enfrenta desde

seu início, não pode se dar completamente, visto que parte dessa consciência limitada é a manutenção de dicotomias generificadas e correlatas, como o homem e a mulher, o ativo e o passivo, o sujeito e o objeto. As performances sexuais generificadas pressupõem, portanto, limitações à descoberta da carne e seus prazeres.

Uma forma de tentar dar conta de sintetizar teoricamente esse percurso erótico-amoroso pela poética drummondiana é enfatizar a contradição entre o amor e o desejo, os desencontros entre as relações afetivas e sexuais dos sujeitos. A teoria psicanalítica nos ajuda a pensar essa questão de muitas formas ao atribuir à falta um lugar central na experiência humana, o que parece ir de encontro com a forma subjetiva dessa poética. É do psicanalista francês Jacques Lacan o famoso e enigmático aforismo de que não há relação sexual. Mais do que uma frase de efeito, enfatizar a não existência da relação sexual, no interior da teoria lacaniana, serve como o enunciar de um princípio do discurso psicanalítico e de sua antifilosofia que encarrega o amor de ser uma forma de suplência à essa impossibilidade. Aliás, podemos dar alguns passos atrás e investigar como na própria obra do fundador da psicanálise, Sigmund Freud, essa contradição entre o amor e o desejo já se coloca e nos encaminha para uma releitura possível da poesia drummondiana.

Foi Freud que primeiro observou, no discurso dos neuróticos analisados por ele, esse curioso impasse. Tudo se inicia com nossa fixação em relação à figura materna que se torna símbolo ambíguo de um sentimento de completude e de um lugar de proibição, pois serve de espaço, com o decorrer do desenvolvimento do sujeito na cultura, para o estabelecimento de uma traumática cisura entre a elevação celestial dada a um objeto amoroso e o rebaixamento imposto socialmente ao objeto tido como sexual. A impossibilidade de apropriar-se como um todo da figura materna, de viver entregue ao princípio do prazer, inaugura uma divisão que todos nós, em algum nível, herdamos, pois, como é de praxe, muito do que Freud analisa no comportamento neurótico se aplica, na verdade, em modalizações diferentes, a um conflito que compete aos sujeitos modernos de uma forma mais ampla. Como Freud resume, os neuróticos, pela forma como são levados a separar seus objetos e pela forma como são separados de seus objetos, terminam presos a esta incompatibilidade:

“Quando amam, não desejam [begehren], e quando desejam, não podem amar” (FREUD, 1910-1918/2020, p. 142). Observemos como o psicanalista desdobra a questão:

A corrente terna e a sensual fundiram-se adequadamente em um número mínimo de pessoas entre as instruídas; quase sempre o homem se sente limitado em sua atividade sexual pelo respeito à mulher e só desenvolve sua plena potência quando tem diante de si um objeto sexual degradado, o que novamente é justificado, entre outros motivos, pelo fato de entrarem em suas metas sexuais componentes perversos, os quais ele não ousa satisfazer na mulher respeitada. Só lhe é assegurado um gozo sexual pleno quando puder se dedicar à satisfação sem reservas, o que ele não se atreve a fazer, por exemplo, com sua bem-comportada esposa. (FREUD, 1910-1918/2020, p. 144-145)

Devemos ler esse discurso de forma crítica, enfatizando marcadores de gênero e de classe postos aqui e aparentemente naturalizados por Freud. O psicanalista lê o impasse entre o amor e o desejo na forma como ele se apresenta na família burguesa moderna, em que o casamento monogâmico estabelece papéis de gênero bastante rígidos e limitados. É no interior desse quadro sócio-histórico que a mulher ideal, ligada à figura materna, é um tabu. Tudo que diz respeito à sexualidade é apartado dela, mesmo que seja através dos cuidados maternos que a sexualidade da criança aflore. Para poder realizar aquilo que, de fato, sustenta a sexualidade humana, as pulsões multiformes, “perversas”, e que são colocadas socialmente à serviço da sexualidade genital e reprodutiva, o homem precisa encontrar uma mulher-outra que sirva de antítese da mãe ao mesmo tempo que remeta a ela – uma mulher-outra que precisa ser entendida como inferior por desejar fazer aquilo que a sociedade compulsoriamente determinou como abjeto. Sem dúvida, essa impotência que responde a imposições culturais restringem a mulher a se identificar com a passividade e tomar para si o desejo do Outro de tornar-se mãe. A mulher “ideal” deverá se contentar com a friidez de seu casamento, enquanto o homem terá a liberdade de suas aventuras sexuais extraconjugais: “A mulher civilizada procura não transgredir a proibição da atividade sexual durante o tempo de espera e assim obtém a compreensão da íntima conexão entre proibição e sexualidade. O homem infringe essa proibição, na maioria das vezes, sob a condição da degradação do objeto e, por isso, leva consigo essa condição para a sua futura vida amorosa.” (FREUD, 1910-1918/2020, p. 147). Aqui temos um primeiro vislumbre de porque a relação sexual, longe de ser um espaço

harmônico de conjugação dos corpos, é marcada pelo impasse, visto especialmente a partir da configuração hegemônica de família em nossas sociedades e o sistema de gênero relacionado com essa.

No entanto, Freud também descobre um fato estrutural da contradição existente entre o princípio de prazer e a cultura: “Creio, por mais estranho que possa soar, que devemos considerar a possibilidade de que alguma coisa na natureza da própria pulsão sexual não seja favorável à realização da plena satisfação” (FREUD, 1910-1918/2020, p. 149). Essa impossibilidade constitutiva de satisfação plena se sustenta sobre dois fatores: primeiro, o resultado da barreira do incesto de que “o objeto definitivo da pulsão sexual nunca mais será o objeto originário, mas apenas um substituto dele” (FREUD, 1910-1918/2020, p. 149), fazendo com que o desejo vague infundavelmente por toda sorte de objetos substitutos que nunca bastam, e, segundo, do fato de que “a pulsão sexual divide-se, no início, em uma grande série de componentes – ou melhor, origina-se desta –, dos quais nem todos podem ser aceitos em sua configuração posterior, mas precisam ser antes reprimidos [unterdrückt] ou utilizados de outra maneira” (FREUD, 1910-1918/2020, p. 150).

Devido a isso, é do entendimento da psicanálise que o sujeito se constitui e se move a partir do que lhe falta. É por isso que, por mais que sempre atravessado pelo discurso do Outro, ou melhor, também porque atravessado pelo discurso do Outro (esse sistema falho de simbolização que demarca lugares para a interpretação de nosso lugar no mundo), não há possibilidade de transparência e de comunhão com os pequenos outros ao nosso redor, pois estamos todos girando em torno de um lugar vazio que nos é próprio. A ilusão da nudez, da suposta “mostração” absoluta de si para um outro, esconde o fato de que a relação sexual se sustenta num jogo de fantasias que tenta dar conta de uma satisfação buscada que nunca se realiza por inteiro. É por isso que Lacan pode dizer: “O Gozo do Outro, do Outro com A maiúsculo, do corpo do Outro que o simboliza, não é o signo do amor” (LACAN, 1985, p. 12). O signo da reciprocidade amorosa é construído apesar do gozo ou, quem sabe, para suportar o gozo: “É mesmo por isso que se inventou o inconsciente – para se perceber que, o desejo do homem, é o desejo do Outro, e que o amor, se aí está uma paixão que pode ser ignorância do desejo, não menos lhe deita toda a sua

poja. Quando se olha para lá mais de perto, vêem-se as devastações” (LACAN, 1985, p. 12). Se o desejo se move pela falta, pela insatisfação perpétua, o amor busca imaginariamente formar Um, constituir completude, construir um jogo de demandas que se autoalimentam: “o amor demanda o amor. Ele não deixa de demanda-lo. Ele o demanda... mais... ainda. Mais, ainda, é o nome próprio dessa falha de onde, no Outro, parte a demanda do amor” (LACAN, 1985, p. 12-13).

Lacan, como dito, tomará essa compreensão cheia de desdobramentos como princípio do discurso psicanalítico: “o discurso analítico só se sustenta pelo enunciado de que não há, de que é impossível colocar-se a relação sexual” (LACAN, 1985, p. 17), pois “o que chamamos de gozo sexual é marcado, dominado, pela impossibilidade de estabelecer, como tal, em parte alguma do enunciável, esse único Um que nos interessa, o Um da relação sexual” (LACAN, 1985, p.15). A psicanálise chamando atenção para o inconsciente perturba a ilusão do “indivíduo” – do ser indiviso senhor de si –, compreendendo que “pelo discurso analítico o sujeito se manifesta em sua hiância” (LACAN, 1985, p. 20), ele não pode fazer nem mesmo Um de si mesmo. O amor é narcísico por excelência, busca constituir uma relação imaginária entre um Eu e um outro tomado como objeto, encenação essa que para o desejo, na verdade, é resto, causa de insatisfação. O corpo, para Lacan, não pode ser um objeto desenhado com contornos bem definidos, e sim, lugar de atualização, através da linguagem, dos desencontros das pulsões com a satisfação.

É nessa direção que quis pensar as problemáticas singulares da poética drummondiana como parte do que chamei de uma poética do desencontro. Acredito que Drummond, especialmente em seu tratamento do amor, elabora liricamente essa tensão constitutiva dos sujeitos faltantes. No meu entender, Drummond ao mesmo tempo dá vazão para as limitações e as frustrações que a forma imposta da subjetividade moderna – a forma do “indivíduo” – nos impõe por ignorar que nunca somos seres completos e sim seres que se movem em torno de uma alteridade que não nos pertence, assim como, em seus poemas eróticos, aqui entendido em um sentido amplo, coloca em cena constantemente a inexistência da relação sexual através de diferentes eu líricos que giram em torno da dialética entre busca de satisfação e frustração, dialética essa que, como vimos, adquire diversas formas e atualizações.

Busquei enfatizar também o quanto a problemática do amor, na poética do desencontro, remete-nos às contradições próprias do ato de escrever, da comunicação e da linguagem. A filóloga e filósofa francesa Barbara Cassin realizou um importante trabalho em interpretar as fórmulas lacanianas sobre a relação sexual e o amor no sentido de demonstrar que essas, mais do que pôr em causa o que seria restrito ao espaço do “sexo”, desorienta a própria tradição metafísica ocidental e renova nossa forma de pensar e de se relacionar com a linguagem:

Do lado da filosofia, o sentido de uma palavra, dado na definição, expressa a essência da coisa, e é por isso que não pode não haver univocidade: um “homem” é um homem. Do lado de Lacan, o sentido único, o um-sentido [un-sens], é um in-sentido [in-sens], a saber, algo privado de sentido (a homofonia já é sempre atestado de equívoco), ou ainda: é significação, mas não sentido. Não há sentido que não seja equívoco, e isso se chama “ab-senso”, escapadela para fora da norma aristotélica do sentido [...]. (CASSIN, 2013, p. 17)

O discurso psicanalítico teria o potencial de questionar a tendência dominante na tradição ocidental de substancializar as “coisas do mundo” a partir de um elemento exterior que ordenaria o sentido, ignorando a equivocidade própria da linguagem e supondo, portanto, uma transparência, uma identificação um a um, entre “palavras” e “objetos”. Como contrapartida disso, a não existência da relação sexual seria análoga a não existência da comunicação: o que temos são corpos múltiplos e linguagem que apenas adquirem “sentido”, sentido esse sempre precário, provisório e constantemente perturbado, pelas relações que se tecem entre esses corpos através deste Outro simbólico. O trabalho da poesia igualmente pode colocar essa transparência em causa e enfatizar, assim como a experiência erótica, a inconstância e a mobilidade da significação, o que fere o narcisismo de um suposto sujeito indiviso. Drummond, em sua poética do desencontro, é um exemplo disso, fazendo com que metalinguagem e erotismo formem um continuum em sua obra poética. Essas análises, a meu ver, são frutos não da leitura exclusiva de *O amor natural*, mas, como venho enfatizando, da relação tensa que se estabelece entre a poética do desencontro e esse livro póstumo.

Mas, então, por que insistir no Amor, como querem Barthes e Drummond, esse “tapa buraco”?

O movimento drummondiano que faz identificar o amor e a sexualidade é essencial para desdobrarmos essa questão, pois, como vimos, a inexistência da relação sexual coloca em xeque a possibilidade desse encaixe entre os sujeitos, explicitando o fato de que o sexo pressupõe a barreira do narcisismo que cada um de nós carrega através de nossas fantasias pessoais. No entanto, o amor é também *aquilo que vem em suplência à relação sexual*, como enunciava Lacan, e o filósofo francês Alain Badiou faz questão de pontuar que não há nesse enunciado necessariamente uma leitura pessimista que faz do amor mera ilusão ou engodo. Por mais que o desejo se dirija ao outro sempre de forma um tanto fetichista, a objetos eleitos *no* outro, o amor se dirige ao encontro do outro *enquanto tal* (BADIOU, 2013). Como Drummond bem demonstra em *O amor natural*, a associação de ambos é possível e enriquecedora, mesmo que tensa, e possibilita uma forma de gozo que se sustenta para além do coito:

O amor quer que sua prova envolva o desejo. A cerimônia dos corpos é o penhor material da palavra, é por onde passa a ideia de que a promessa de uma reinvenção da vida será mantida, e no nível dos corpos para começar. Os amantes sabem, porém, mesmo em meio ao mais violento delírio, que o amor está ali, como um anjo da guarda dos corpos, ao despertar, de manhã, quando desce a paz sobre a prova de que os corpos ouviram a declaração de amor. (BADIOU, 2013, p. 28)

No capitalismo tardio, em que tudo se resume ao indivíduo, à gestão de si, ao controle de sua própria vida e à primazia do cálculo financeiro “racional” em detrimento do investimento de tempo naquilo que é tido como “inútil” ou “improdutivo”, o amor, nesses moldes de uma entrega a uma aventura excêntrica e imprevisível, é, nos termos acertados de Alain Badiou, uma contraexperiência (BADIOU, 2013). Drummond, em todas as contradições de sua poética do desencontro, que só fazem enriquecer a leitura de seus textos, leva-nos a insistir nessa contraexperiência atravessando um século inteiro. O poeta fez reverberar poeticamente como poucos o drama da subjetividade moderna e de sua individualização forçada. Por isso, Eros em sua poética sempre foi uma força desestabilizadora que assumiu muitas formas em tentar expressar a necessidade de “sair de si”, de alcançar uma alteridade renovadora.

Por mais que Drummond insista na formação do Um a partir do encontro amoroso, Badiou faz-nos reinterpretar nossa aventura pelo erotismo drummondiano exatamente por sinalizar em suas reflexões aquilo que no amor,

enquanto contraexperiência moderna e contemporânea de encontro com a diferença, permite criar vínculos que superem nosso isolamento no sentido de re-ver o mundo, re-experimentá-lo além da clausura de si, ao lado de um outro, o que nos possibilita imaginar a transformação da realidade e uma comunidade diferente para se viver – o que, no fundo, seria o drama que atravessa a poética do desencontro de Drummond em todos os seus livros. O amor nos coloca questões fundamentais e abre o terreno para um novo tipo de verdade: “o que é o mundo quando o experimentamos a partir do dois, e não do um? O que é o mundo, examinado, praticado e vivenciado a partir da diferença, e não da identidade?” (BADIOU, 2013, p. 20). O Um, produto do encontro amoroso em Drummond, não é equivalente ao um frágil e insuficiente da “individualidade” burguesa, mas sim ao surgimento de uma unidade renovadora que engloba a diferença.

No encontro mais singular e imprevisível de dois sujeitos abre-se a janela para uma experiência que promete a eternidade - “o amor é, com certeza, uma confiança depositada no acaso” (BADIOU, 2013, p. 17). A poética do desencontro, nomeada assim exatamente pelo lugar central que o desencaxe do sujeito lírico com o mundo ocupa em sua estrutura, tem em *O amor natural* algo como o coroamento de uma busca continuada por ressignificar o mundo e o estar no mundo, a sós e com o outro. A ilha amorosa de Drummond deposita seus últimos esforços em lidar com a angústia de ser na entrega ao outro, o que materializa um esforço de sair de si, sem dúvida, mas também de fazer diluir a alteridade, borrar as fronteiras. Os corpos, em *O amor natural*, buscam uma espécie de fusão que faça superar as limitações que o eu lírico comporta em sua descontinuidade com a alteridade. Há aí uma figura paradoxal do amor: ao mesmo tempo o encontro com a diferença e a busca pela produção de uma nova unidade, de uma identidade renovada que comporte a outridade como comentávamos.

O amor é justamente [...] o paradoxo de uma idêntica diferença, então o amor existe e promete continuar existindo. Eu e ela estamos incorporados a este Sujeito único, o Sujeito de amor, que trata o desdobrar do mundo pelo prisma da nossa diferença, de modo que esse mundo advém, nasce, em vez de ser tão somente aquilo que preenche meu olhar pessoal. O amor é sempre a possibilidade de assistir ao nascimento do mundo. (BADIOU, 2013, p. 22)

Comentei no início deste trabalho que gostaria, dentro das minhas limitações, de sustentar uma posição nômade nesta dissertação, próxima ao espírito do amor que nos desloca de nós mesmos, e tentar assim produzir reflexões que não se deixem delimitar tão facilmente. Acho relevante então que terminemos o percurso pela poesia de Drummond apontando para o que nela nos impulsiona para fora da poesia. A experiência do erótico drummondiano condensa sim contradições que são próprias da sua linguagem poética. Mas não posso encerrar este percurso sem retornar para o efeito *infamiliar* que vivenciei no encontro, por acaso, com *O amor natural* e que instigou meu desejo de realizar esta dissertação. Como mencionando anteriormente, este efeito tem a ver com a forma como se produzem fendas naquilo que nos é consolidado e que nos permitem ver de novo o que está diante de nós.

O amor natural nos faz reler Drummond não apenas como o nome de uma poética sustentada por um desajeitado ou por um incapaz diante das insuficiências do mundo moderno, mas como a autoria de uma poética corajosa que sustenta até o final a busca da alteridade e do deslocamento de si próprio, sem cair no idealismo de pressupor a superação completa de suas contradições. O amor e o erotismo drummondianos não mais podem ser limitados à falta, mas devem ser pensados agora também enquanto exploração e descoberta de novas formas significantes e existenciais. *O amor natural*, contudo, para além da poesia, ou através da poesia, faz deslocar as concepções estreitas de sexualidade, erotismo e amor e nos convida a pensar a relação complexa e muitas vezes indissociável entre todas essas esferas da vida humana. Dessa forma, imuniza o amor do moralismo e do sufocamento de seu potencial em produzir heterogeneidade, ainda que muitas vezes recupere uma chave patriarcal geracional que não deve passar imune de nossa crítica. Entrelaçar corpo e alma, razão e emoção, sensação e sentimento é questionar as dicotomias confortáveis que sustentam nossa relação habitual com a vida e demonstrar que o *risco* de se expor ao amor em toda sua potência erótica nos possibilita uma aventura necessária em tempos de culto do Mesmo:

Defender o amor naquilo que ele tem de transgressor e heterogêneo é mesmo, portanto, uma tarefa do momento. No amor, no mínimo confia-se na diferença, em vez de desconfiar dela. E, na reação, sempre se desconfia da diferença em nome da identidade: essa é a sua máxima filosófica geral. Se, ao contrário, quisermos uma abertura para a

diferença e para tudo o que ela implica, ou seja, que o coletivo seja capaz de ser o coletivo do mundo inteiro, um dos pontos praticáveis de experiência individual é a defesa do amor. Ao culto identitário da repetição, deve-se opor o amor por tudo aquilo que difere, é único, não repete nada, é errático e estrangeiro. (BADIOU, 2013, p. 60-61)

O amor natural, portanto, e a exploração das diferenças nos permite entrever, através da poesia, uma *ética* e uma *política*. A crítica de Drummond à pornografia de seu tempo, que sustenta a publicação de *O amor natural*, não deve ser lida como meramente um desconforto conservador com o tempo presente, mas pode ser pensada também como a insistência em querer algo *mais* do que os rituais cotidianos de uma sociedade caduca que tentam, inclusive, etiquetar e vender aquela experiência que, como afirma Badiou, é transformadora por estar aberta, antes de mais nada, ao acaso e à diferença, que surgem e que precisam ser encarnados e concretizados no tempo pelos sujeitos que o vivenciam. Sustentar a posição de buscar uma heterogeneidade e de não se contentar com o mesmo, promovendo essa busca e esses encontros com a diferença para não deixar de dizer e de ver o mundo de uma forma outra, deslocada do individualismo e do senso comum, é o desafio que a afirmação e o retorno ao discurso amoroso, em *O amor natural*, coloca-nos, teórica e criticamente, enquanto sujeitos leitores do século XXI.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In:_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. Erotismo, poesia e psicanálise. [Entrevista concedida a] Maria Lúcia do Pazo. *Folha de São Paulo*, online, jul., 2012. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2012/07/1116430-erotismo-poesia-e-psicanalise-em-entrevista-inedita-de-drummond.shtml>>.

Acesso em: 04 de mar. de 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1992). *O amor natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia (1930). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Brejo das almas (1934). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo (1940). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. José (1942). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do povo (1945). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma (1951). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Fazendeiro do ar (1954). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Lição de coisas (1962). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A falta que ama (1968). In:_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

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

BADIOU, Alain. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte : Autêntica, 2020.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In:_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In:_____. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.).

Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CAMÕES, Luíz Vaz de. *Os lusíadas, canto nono*. Wikisource. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Os_Lus%C3%ADadas/IX. Acesso em: 11 dez. 2022.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARDOSO, Elis de Almeida. As metáforas eróticas de Carlos Drummond de Andrade. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 40, p. 241-250, 2011.

CASSIN, Barbara. O ab-senso ou Lacan de A a D. In: BADIOU, Alain; CASSIN, Barbara. *Não há relação sexual: duas lições sobre 'o aturdido' de Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2003.

CICERO, Antonio. Drummond e a modernidade. *IpotesLi, revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 15-29, 2003.

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

DIETRICH, Mirna. Drummond : o homem-poeta e a solidão. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 22, n. 3, p. 13-34, 1987.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRAYZE-PEREIRA, João A. A questão da autoria: o impensado das obras de pensamento - arte, narrativa clínica e teoria psicanalítica. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 45, n. 82, p. 129-140, jun. 2012.

FREUD, Sigmund (1908). O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund (1910 – 1918). Contribuições para a psicologia da vida amorosa. In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund (1919). O infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar [das Unheimliche]* – seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: FREUD, Sigmund. *Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HOMEM, Maria Lúcia Stacchini Ferreira. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques (1971). Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura, senhoras muito intrigantes. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 13, p. 105–112, 2012.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 95 – 106, 2006.

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

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARQUES, Ivan. *Sejamos pornográficos ou um instante de infinito: a poesia erótica de Drummond*. In: Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências, 11., São Paulo. *Anais*, online, 2008, p. 1-5.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, p. 121-130, 2003.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração: arte e técnica*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2015.

OLIVEIRA, Edson Santos de. A dialética do amor: uma leitura de *Destruição*, de Carlos Drummond de Andrade. *Reverso*, online, v. 33, n. 62, p. 47-54, 2011.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Revista de la Cancillería de San Carlos*, Santa Fe de Bogotá, n. 13, p. 62-66, 1992. Disponível em: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/FOTOS2020/1992_r_piglia_memoria_y_tradicion.pdf. Acesso em: 11 dez. 2022.

PLATÃO. *O banquete*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

QUADROS, Mariana. Carlos Drummond de Andrade: nenhum canto radioso?. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 275. 2014.

QUADROS, Mariana. Nenhum canto radioso?. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

QUADROS, Mariana. “Palavras impublicáveis”: o que o acervo de Carlos Drummond de Andrade revela sobre sua poesia erótica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, online, v. 17, n. 26, p. 41-61, 2015.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. O erotismo nos deixa *gauche*?. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. *Alea*, Rio de Janeiro, v.9, n. 2, julho-dezembro, p. 176-189, 2007.

SOARES, Angélica. Poesia do corpo/corpo da poesia: tensões eróticas e existenciais em Carlos Drummond de Andrade. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 8, p. 253-269, 2002a.

SOARES, Marly Catarina. Perfis de mulher na poesia de Drummond. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 24, n. 1, p. 61-72, 2002b.

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

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.