

Alguma Poesia

de Drummond:

VIVALDO ANDRADE DOS SANTOS

**VIVALDO ANDRADE
DOS SANTOS** é
professor da Georgetown
University (EUA).

o corpo
que morreu
especialmente
para nos
comover

O presente artigo é parte de um estudo maior sobre a representação do corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade.



coexistência de um impulso de afastamento e aproximação da realidade do sujeito lírico na poesia de Carlos Drummond de Andrade é o que mais tem sido indicado por grande parte da crítica literária (Candido, Costa Lima; Sant'Anna, Sternberg). *Alguma Poesia* é o começo, o grau de maior consciência e de maior conflito verifica-se em *A Rosa do Povo*, com menos força nas obras posteriores, a partir da publicação de *Claro Enigma*. Para esse *corpus* crítico, a subjetividade lírica drummondiana é definida ora pela presença, ora pela ausência do sujeito lírico no mundo que o rodeia. Assim, no caso de *Alguma Poesia*, a ênfase recai especialmente no aparente distanciamento entre o sujeito lírico e a realidade, na centralização da perspectiva no eu, na atitude de superioridade do eu frente ao mundo (Sant'Anna, Sternberg). Essa distância é interpretada como estado de alienação do sujeito lírico, também reconhecido pelo próprio poeta num comentário sobre o livro que “traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo” (Andrade, 2002, p. 533).

Não obstante, mais do que marcar essa relação dialética como etapas distintas dentro do conjunto da obra drummondiana é importante salientar que, apesar da distância que se observa entre o sujeito lírico e a realidade, ela se trata de uma distância relativa. *Alguma Poesia* revela um sujeito lírico, embora marginal à realidade, dela dependente para articular-se como sujeito, pois, como anota Bryan S. Turner (1996, p. 76), definindo a visão do corpo para Gabriel Marcel:

“Marcel debateu que o corpo não possui uma relação exterior ou contingente à existência, visto que meu corpo está imediatamente presente na experiência. Ele rejeitou as dicotomias convencionais de sujeito/objeto e ser/ter para argumentar para a unidade física e da experiência mental. Para Marcel, ter um corpo é de fato sempre estar incorporado de forma que existência é incorporação-experienciada”¹.

Este ensaio examina em que medida a aproximação e o distanciamento que se estabelecem entre o sujeito lírico e a realidade em *Alguma Poesia* são mediados pelo corpo. Também, discute-se a representação do corpo em Drummond dentro da estética de vanguarda das primeiras décadas do século XX, especialmente a partir da estética do feio, proposta pelo expressionismo. Em seguida, examina-se a representação do corpo sob a ótica do grotesco, enfatizando-se o desejo sexual e sua relação com a morte.

O GROTESCO EXPRESSIONISTA

Hugo Friedrich aponta o grotesco e o fragmentário como tendências características da lírica moderna². A estética do feio é como um sintoma antecipador da modernidade. Friedrich (1991, p. 44) assinala a dimensão metafísica do grotesco presente em Victor Hugo, na “bufonaria transcendental” de Friedrich Schlegel, ou no intento de “deformação do real sensível”, capaz de produzir na tensão criada a “dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre texto e leitor” (Friedrich, 1991, p. 77). Na sua leitura do grotesco em Hugo, o crítico alemão salienta que o feio não se manifesta apenas em oposição ao belo, mas como algo que carrega em si um valor de expressão. O feio como imagem incompleta e desarmoniosa é capaz de “aliviar-nos da beleza e, com sua ‘voz estridente’, afastar sua monotonia”, refletindo “a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem” (Friedrich, 1991, p. 33). Friedrich vê a estética do feio “como o ponto de ruptura para

1 Tradução minha.

2 É com cuidado que retomamos as idéias de Friedrich neste estudo, especialmente pelo paradigma da lírica moderna que elas impõem a partir da negação do subjetivismo de traços românticos em função da valorização da linguagem referencial, do rigor da expressão, presentes em certos poemas de Drummond – filho da “estirpe mallarmica”, como chamou Décio Pignatari – como aceso poético para a futura poética racional e antilírica de João Cabral de Melo Neto e dos futuros concretistas. Nossa abordagem coincide aqui com um grupo novo de estudos que apontam na direção de uma releitura da poesia moderna fora do clássico paradigma da “lírica moderna”, cujo exemplo é o livro de João Luiz Lafetá sobre a obra de Mário de Andrade. Em *a Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*, Lafetá (1986) faz uma releitura da positividade da presença do elemento individualista na poesia do autor da *Paulicéia Desvairada*. No âmbito da poesia mundial, tem ocorrido também uma revisão do modernismo. Ver, por exemplo: Huyssen, 1989; Drucker, 1994.

a ascensão à idealidade”, tal qual sugere a visão de Baudelaire na sua impaciência com a banalidade e a tradição, presente “na beleza do estilo antigo” (Friedrich, 1991, p. 44)³.

A estética do feio não somente exerceu seu fascínio sobre a geração de fins do século XIX como também foi um dos elementos principais para o expressionismo nas primeiras décadas do século XX. O feio tornou-se assim a forma estética preferida para uma parcela de artistas demonstrarem o seu inconformismo com a realidade europeia nos anos anteriores e posteriores à Primeira Guerra Mundial. Segundo Marion Fleischer (2002, p. 71), esses jovens

“Conceberam-na [a realidade] como feia em sua totalidade, retrataram-na em sua fealdade e, incapazes de nela integrar-se, muitos encontraram na configuração grotesca um instrumento adequado para externar sua insatisfação e seu repúdio, para lutar contra os males do seu tempo. Porque a imagem grotesca, desfigurando as proporções naturais, exagerando determinados aspectos até as raízes do monstruoso, dissolvendo as relações familiares, ou seja, pertencentes ao cotidiano, que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe, dessa forma, a face de um mundo minado por energias negativas, e a dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência”.

O livro *Alguma Poesia* deve ser lido com base no contexto da vanguarda artística das primeiras décadas do século XX, além das leituras tradicionais de caráter mais formalista enfocadas nas chamadas “conquistas modernistas”, tais como o verso livre, o ritmo novo, e a linguagem coloquial (cf. Garcia, 1996; Martins, 1968; Teles, 1970). José Guilherme Merquior (1975) estuda o grotesco em *Alguma Poesia* e aponta para a presença de uma subjetividade antitrágica em Drummond: “[...] o humor de Drummond consegue de

saída a metamorfose do *pathos* tragicizante da literatura do século XIX” (Merquior, 1975, p. 10). O humor grotesco para o poeta carece do elemento irônico, pois a ridicularização não se dá de forma simples sobre seu objeto mas sobre o próprio sujeito lírico, como se observa no “Poema de Sete Faces”. Para o crítico, “o estilo grotesco se serve da comicidade como arma antitrágica, mas não elimina a consideração séria, *problemática* do mundo” (Merquior, 1975, p. 10). A partir da leitura de Erich Auerbach, Merquior analisa em *Alguma Poesia* a estilística do grotesco, caracterizada pela mescla de estilos alto/baixo, vulgar/sublime. Em contraste, nossa aproximação se enfoca na representação do grotesco do corpo na poesia de Drummond. A estética expressionista no seu ideal de deformação, no exagero da realidade, e na ênfase no grotesco⁴ é visível na representação drummondiana do corpo⁵.

“Europa, França e Bahia” é o primeiro poema no qual se verifica isso:

“Meus olhos brasileiros sonhando
[exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas
[como um caranguejo.
Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo
[sabedoria.

O pulo da Mancha num segundo.
Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes
[nas docas.
Tarifas bancos fábricas trustes craques.
Milhões de dorsos agachados em colônias
[longínquas formam um tapete para Sua
[Graciosa
Majestade Britânica pisar.
E a lua de Londres como um remorso.

Submarinos inúteis retalham mares
[vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta
[dolicocéfalos arruinados.
Hamburgo, embigo do mundo.
Homens de cabeça rachada cismam em
[rachar a cabeça dos outros dentro de
[alguns anos.

3 Em *Brejo das Almas* vemos como em Drummond essa crise da idealidade, entendida como o desejo de transcendência, é imperativa.

4 Para uma definição do grotesco, ver: Bakhtin, 1987, pp. 27-50.

5 Ver Guinsburg, 2002. Sobre a presença do expressionismo na arte e literatura brasileira, ver no mesmo livro: Nazária, 2002; Mattos, 2002.

Altália explora conscienciosamente vulções
[apagados,
vulções que nunca estiveram acesos
a não ser na cabeça de Mussolini”
(Andrade, 2002, p. 9).

Esse poema é uma crítica à elite intelectual brasileira das primeiras décadas do século XX, e apresenta uma atitude negativa frente à realidade. Na imageria expressionista dos versos, Paris se caracteriza pela velhice e decadência (“os cais bolorentos”, “a água suja do rio Sena”), e a monstruosidade da torre Eiffel presente na imagem que combina invenção humana e natureza (a antena-caranguejo). Merquior (1975, p. 17) observou que, nessa sátira à França, Drummond declarou-se “contra um dos mais fortes fetiches da cultura de elite brasileira”. Nessa representação da França, o país perde seu encanto, restando apenas uma paisagem “exótica” estranha que, ao invés de seduzir, repugna⁶. A *tour* expressionista tem continuidade em Londres, onde a crítica agora se faz contra aquilo que a cidade representa como símbolo da modernização, isto é, o capitalismo (“Tarifas bancos fábricas trustes craques”) e o imperialismo. Na visão do poeta, a própria natureza, representada pela lua, torna-se cúmplice dessa sociedade⁷. A lua, *topos* romântico por excelência, outrora única companheira dos seus momentos de solidão é agora cúmplice deste mundo que se repugna, como se ela tivesse traído o poeta. Nessa visão negativa do continente europeu o corpo é reificado (“Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete para Sua Graciosa Majestade Britânica pisar”).

Na Alemanha, a alusão à política de eugenia do nazismo emergente que faz apologia da perfeição corporal. Porém, o poeta contrasta a cabeça, “dolicocéfalo”, com “cabeças rachadas”. A fragmentação da realidade paralela à fragmentação corpórea no corpo textual (o corpo, o dorso, o umbigo, a cabeça) é representada pela monstruosidade do corpo. Lembramos Bataille, para quem o horror à guerra é ao mesmo tempo um horror à morte e àquilo que ela representa para o sujeito:

“Percebemos a passagem do estado do ser vivo para o cadáver, quer dizer, para o objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um dos que ele fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens” (Bataille, 2004, pp. 69).

Como é característico de muitos dos poemas de *Alguma Poesia*, quando o leitor começa a identificar-se com a visão do sujeito lírico, Drummond introduz uma mudança no poema. Aqui a ironia rompe a expectativa da possibilidade dessa identificação:

“Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham
[saudosos.
Minha boca procura a ‘Canção do
[Exílio’.
Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!”
(Andrade, 2002, p. 9)

A natureza surge como possibilidade de fuga, ainda que irônica, para o sujeito lírico que busca escapar da fantasmagoria urbana que a realidade européia representa. O poeta tenta recuperar a visão romântica da natureza como extensão do estado emocional do sujeito lírico, através do poema de Gonçalves Dias. Há agora a consciência de que o sujeito se transformou; com ele, também, a natureza. A natureza perdeu sua aura idílica, seu poder de conforto e de refúgio do eu.

É interessante observar como na oscilação do sujeito lírico de “Europa, França e Bahia” toda a dramaticidade que se vinha construindo nas imagens corpóreas (“dolicocéfalos arruinados”, “homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros”) desaparece, e o corpo físico do social que se desenhava é deslocado para um segundo plano. A representação da realidade torna-se inconseqüente, cedendo lugar ao estado anímico do poeta. Isso se

⁶ Sobre a visão da natureza dentro da estética expressionista, ver: Fleischer, 2002, pp. 73-6.

⁷ Essa visão da lua se encontra também em “Poema de Sete Faces” (“Eu não devia te dizer/ mas esta lua/ mas esse conhaque/ deixam a gente comovido como o diabo”) e “Casamento do Céu e do Inferno” (“a lua irônica/ diurética/ é uma gravura de sala de jantar”) de *Alguma Poesia*. Drummond retoma aqui, parodisticamente, o *topos* para fazer dele motivo de zombaria, justificativa para toda forma de excesso sentimental do sujeito lírico. Sobre a representação da lua como motivo poético desde o século XVIII até o expressionismo, ver: Fleischer, 2002, pp.74-5.

evidencia também no “Poema do Jornal”, no qual a representação do corpo é apenas um fato jornalístico:

“O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.

A mulher ensangüentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o *meeting*.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música
[mecânica”
(Andrade, 2002, p. 19).

No ato de escritura do corpo, o qual “a pena escreve”, como diz o poeta, a representação é puramente mecânica. O estilo é típico da linguagem vanguardista, aqui presente no dinamismo das imagens e nos *flashes* rápidos sugerindo as manchetes jornalísticas. “Poema do Jornal” está marcado por um sentimento absurdo, de indiferença frente à realidade. O ponto de vista distanciado faz da realidade um acontecimento banal, repetitivo do cotidiano. Dessa forma, o horror configurado na imagem do corpo ensangüentado perde-se em meio à gratuidade das manchetes jornalísticas, esvaziando o corpo de qualquer carga humana ou subjetiva, pois o corpo é mera “doce música de linotipos”, como mostram os versos finais do poema.

Em “Outubro de 1930” o elemento grotesco tem relação direta com o expressionismo, sobretudo na ênfase colocada no detalhe, no corte ou isolamento do seu objeto de representação com o intuito de “gigantizar a realidade pela deformação”, como sugere Mário de Andrade (cf. Lopez, 1996, p. 21)⁸ ao equiparar o corpo à gratuidade dos acontecimentos diários, acentuada pela rapidez das imagens típicas da poesia de vanguarda:

“Olha a negra, olha a negra,
a negra fugindo
com a trouxa de roupa,

olha a bala na negra,
olha a negra no chão
e o cadáver com os seios enormes,
[expostos, inúteis”
(Andrade, 2002, p. 35).

A representação corporal (negra, cadáver) remete-nos à estética expressionista e primitivista das primeiras décadas do século XX, no gosto pelo detalhe físico do corpo. O ritmo do poema serve para recriar a cena da guerra para o leitor. O dinamismo cinematográfico da cena contrasta com a fixação da imagem do corpo. Se o ritmo do poema desvia a atenção do leitor diante do trágico, a fixação da imagem da negra traz de volta à cena o horror não à guerra mas sim ao corpo (“o cadáver com os seios enormes, expostos, inúteis”). Horror este que espanta e fascina. Lembramos Georges Bataille (2004, pp. 71-2) para quem “a violência e a morte que ela significa possuem um duplo sentido: por um lado o horror não afastado, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo, aterrador, fascina-nos e provoca, uma perturbação soberana”. Portanto a estrofe acima sugere também a relação entre erotismo e morte. Drummond relaciona a morte do corpo à morte do desejo (“o cadáver com os seios enormes, expostos, inúteis”). Ela leva consigo a “utilidade” do corpo como objeto de desejo. Isso se verifica no erotismo em *Alguma Poesia*, em que o aspecto grotesco desloca para um segundo plano qualquer possibilidade do despertar sensual no leitor.

O grotesco está presente também no poema “Romaria”, no seu tratamento do sentido da fé religiosa:

“Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flores, prendas e rezas.

8 O livro de Lopez é um dos estudos principais sobre a presença do expressionismo na lírica modernista, em especial na poesia de Mário de Andrade.

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam no vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Meu Bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem pra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e diz gracinhas a minha mulher.

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim não.
Por que me perseguem não posso dizer.
Não quero ser preso, Jesus ó meu santo.

Os romeiros pedem com os olhos,
Pedem com a boca, pedem com as mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
Dorme sonhando outra humanidade”
(Andrade, 2002, pp. 37-8).

O poeta, na sua crítica à religiosidade, desmascara as motivações religiosas de interesse pessoal que movem os fiéis. A ironia se revela nesse desajuste, na tensão entre os desejos humanos e o ideal de espiritualidade que observamos no barroco, especialmente na poesia religiosa de Gregório de Mattos. No poema “Buscando a Cristo” (“A vós correndo vou, braços sagrados,/ Nessa cruz sacrossanta descobertos;/ Que,

para receber-me, estais abertos./ E por não castigar-me estais cravados.// A vós, divinos olhos, eclipsados./ De tanto sangue e lágrimas abertos [...]”) (Matos, 1976, p. 300) a cena é a mesma, a motivação é, contudo, outra. Em Gregório, a retórica do sujeito lírico é de culpa e perdão, enquanto em Drummond é de culpa e favor. Isso não impede a aproximação dos dois poetas, pois, como Merquior (1979, p. 12) assinala, “a fé barroca não se perde no Além: canaliza os impulsos religiosos para a presença ativa neste mundo”. Desse modo, a subjetividade drummondiana coincide com a subjetividade barroca.

Em “Romaria” é interessante notar como a verticalidade inicial, caracterizada pela subida da ladeira e pela busca do Cristo (o celestial), culmina na horizontalidade do encontro com o terreno, representado pelas motivações mundanas dos romeiros. A primeira cena mostra o martírio do corpo ao subir a ladeira (“cheia de espinhos, cheia de pedras”). O corpo martirizante (o leproso de opa, o sangue que escorre na face de Cristo, os aleijados e feridos, representados metonimicamente pelas muletas e feridas) tem paralelo com o corpo festivo (o desejo representado pelas coxas das romeiras, a música, a aguardente, o café, o cigarro, o baralho). Nessa visão irônica da religiosidade, observamos como o corpo, representado pelos desejos individuais, na valorização topográfica do “baixo” em oposição ao “alto”, como sugere Bakhtin (1987, p. 18), ocupa um papel de relevância ao enfatizar o elemento humano e tirar o caráter transcendental dos romeiros. As imagens corpóreas servem para enfatizar o elemento humano, o físico e o terreno.

A representação grotesca do corpo toma lugar também na “Elegia do Rei de Sião”:

“Pobre rei de Sião que morreu de desgosto
por não ter um filho varão.

Pobre rei de Bangkok educado em Oxford,
pequenino, bonito, decorativo,
que morreu especialmente para nos

[comover.

O filho que desejava, a Ásia não deu
e seu desejo de um filho era maior

O elemento de mistério que caracteriza o objeto de desejo é construído sobre um estereótipo, representado pelo exotismo da identidade da dançarina (espanhola). O mesmo estereótipo se passa com os sujeitos desejantes em que apenas uma nota racial (o corpo mestiço, o corpo moreno) indica a identidade. Em termos bakhtinianos o desejo eleva o objeto que o motiva e o grotesco o rebaixa: o corpo gordo picado de mosquito, o sinal de bala na coxa, o riso postiço de um dente de ouro, as nádegas amarelas, as tetas moles. Segundo Bataille (2004, p. 45) na sua discussão do erotismo como um dos aspectos da vida interior do homem:

“A escolha de um objeto sempre depende dos gostos pessoais do sujeito: mesmo que ela aconteça em relação à mulher que a maioria teria escolhido, o que está em jogo é freqüentemente um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que, se não tivesse uma repercussão em nosso interior, talvez não suscitasse a preferência”.

A mesma presença do erotismo grotesco pode ser vista também no poema “Sesta” no qual o rebaixamento faz com que não haja, por parte do poeta, qualquer sublimação do corpo físico ou do corpo social, representado pela celebração da vida no campo:

“A família mineira
está quentando sol
sentada no chão
calada e feliz.
O filho mais moço
olha para o céu,
para o céu não,
para o cacho de bananas.
Corta ele, pai.
O pai corta o cacho
e distribui pra todos.
a família mineira
está comendo banana.

A filha mais velha
coça uma pereba
bem acima do Joelho.
A saia não esconde

a coxa morena
sólida construída,
mas ninguém repara
os olhos se perdem
na linha ondulada
do horizonte próximo
(a cerca da horta).
A família mineira
Olha para dentro.

O filho mais velho
canta uma cantiga
nem triste nem alegre,
uma cantiga apenas
mole que adormece.
Só um mosquito rápido
mostra inquietação.
O filho mais moço
ergue o braço rude
enxota o importuno.
a família mineira
está dormindo ao sol”
(Andrade, 2002, pp. 33-4).

“Sesta”, assim como “Cabaré Mineiro”, “Iniciação Amorosa” e “Cidadezinha Qualquer”, é representativo da poética da “vida besta”, da ridicularização do universo interiorano. Luiz Costa Lima observou na sua análise de “Iniciação Amorosa”, que a atitude de Drummond coloca em questão “o idílico da arcádia tropical” tão comum à visão romantizada da natureza brasileira (Lima, 1968, p. 139). Em “Sesta” a nota sensual grotesca encontra-se presente na imagem da filha mais velha da família mineira coçando a perna ferida. Em “Cabaré Mineiro” o corpo apresenta-se desejante, apesar da degradação corporal, do contrário, em “Sesta” não há nenhuma motivação de ordem do desejo sexual interno, a não ser pelo comentário do poeta sobre o corpo feminino (a coxa morena da filha que ninguém repara). A única aspiração dessa família é representada pelo cacho de bananas, pela sesta, pelo corpo em descanso. Isso porque o corpo surge apenas como um pequeno detalhe no limitado (“a cerca da horta”) e monótono universo rural no qual “só um mosquito rápido” e inoportuno, logo enxotado pelo filho mais moço, quebra a paz

bucólica e patética da família dormindo ao sol. Como observa Gledson (1981, p. 66), “a sugestão de excitação sexual em breve se dissipou em indiferença”.

O desejo no universo interiorano mineiro descrito em *Alguma Poesia* está marcado pelo distanciamento do sujeito lírico e carrega a marca do grotesco na sua representação. Esse distanciamento se apresenta também no poema “Iniciação Amorosa”:

“A rede entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo,
o dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima,
as folhas no meio,
o dia era quente.
E como eu não tinha nada que fazer vivia
[namorando as pernas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço
me deu as maminhas
que eram só minhas.
A rede virou,
o mundo afundou.

Depois fui para a cama
febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas
[imensas, girava no espaço verde”
(Andrade, 2002, p. 29).

Na visão ironizada do idílio mineiro e da própria experiência amorosa do sujeito lírico, o corpo apresenta a sua iniciação sexual. Silviano Santiago (1976, p. 60), a partir de uma leitura psicanalítica, observou como a imagem da rede repete “mimeticamente os movimentos do berço, embala-se o adolescente ativando a pulsão que o levaria a substituir o seio materno por este outro seio que se oferece no espaço-da-exclusão: seio moreno e não pertencente aos do círculo familiar”. No momento em que o sujeito lírico tem como certa a consumação do ato sexual, o corpo é jogado ao chão, e com ele toda a possibilidade do gozo, restando apenas o êxtase no delírio febril e a alusão metonímica das “duas tetas imensas”.

A “Cantiga de Viúvo” apresenta a combinação do erotismo com a morte, outro aspecto importante da configuração do grotesco em *Alguma Poesia*:

“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, 2002, pp. 14-5).

Mirella Vieira Lima (1995, p. 34) situa “Cantiga de Viúvo” na tradição dos poemas do encontro do poeta com a amada morta e do “amor-paixão”, do encontro amoroso na noite – “instância das sombras, superação do mundo físico e de suas dimensões”. Segundo a crítica, esse poema “é ambíguo em relação ao mito das trevas, oscilando entre a sua reinstalação e o seu esvaziamento. O ‘encontro na noite’ é atingido pela ironia, sem entretanto deixar de sustentar a cena amorosa do poema” (Lima, 1995, p. 37). Lima conclui a sua análise argumentando que no primeiro livro de Drummond:

“[...] o amor é também necessidade de uma amada fisicamente presente. São portanto urgentes o amor e o discurso amoroso que ultrapassem o universo espiritual da noite. A amada não pode mais surgir sem um corpo, sombra noturna que se esvai, sem que ouçamos o barulho de uma ostentação amarga, apenas o corpo sensual, ‘pernas’, visto em seu imediatismo material” (Lima, 1995, pp. 39-40).

O que está em jogo no poema que analisamos é a tematização do desejo por meio da figura da sombra da amada morta (“Era a sombra de meu bem/ que morreu há tanto tempo”). A constante referência às partes do corpo em Drummond (as pernas, os seios, a boca, as nádegas) não é apenas a incapacidade de captação do objeto de desejo pelo sujeito desejante, em que o uso da metonímia prevalece. Para representar a satisfação do desejo, Drummond faz uso da metáfora. O seu objeto de desejo, apesar do aspecto fantasmagórico, incorpóreo, surge como uma totalidade metafórica, distinta da parcialidade característica da metonímia. Não queremos dizer com isso que o amor não esteja presente no poema, mas que a presença do amor é um pretexto para elaborar inconscientemente uma visão do desejo. Como observa Hobbes (apud Chauí, 1990, p. 24), “desejo e amor são a mesma coisa, salvo que por desejo sempre se quer significar a ausência do objeto e quando se fala em amor, geralmente, se quer indicar a presença do mesmo”.

O primeiro verso sugere o adormecer e o sono (“A noite caiu na minh’alma”)¹⁰. Já o segundo verso, se por um lado apresenta a condição de abandono involuntário do sujeito lírico (“fiquei triste sem querer”), por outro a locução adverbial *sem querer* sugere, na sua substantivação (o querer), a ausência do desejo. Lembrando o significado dos sonhos na psicanálise, a questão do desejo ganha relevância, sobretudo considerando-se a sua latência em todo o livro. Para Freud (1999), os sonhos são um caminho real que conduz às retrações inconscientes da mente. São portanto os sonhos que revelam os conteúdos mentais que foram reprimidos ou excluídos da consciência pelas funções defensivas do ego. Nessa mesma linha, Eliane Robert Moraes (2002, p. 101) observa, estudando as manifestações do *topos* da sombra na literatura oitocentista, que

“[...] o espectro surge sempre para desvendar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou ainda com a previsão de fatos

catastróficos, freqüentemente a morte. A sombra aqui representa uma extensão do eu que, uma vez revelada, condena o indivíduo a um enfrentamento consigo mesmo fazendo-o recordar, a todo instante, o destino trágico de sua condição”.

O argumento de Moraes aplicado a nossa leitura do poema de Drummond sugere a sombra como representação do inconsciente e do confronto do eu com seu duplo. Desse modo, a consciência do “destino trágico de sua condição” em Drummond seria a própria consciência do desejo como falta/carência (da amada) e da sua fugacidade, indicados nos versos finais.

“Cantiga de Viúvo” é um poema em que a temporalidade do desejo é representada pelo “final feliz”, momentâneo do corpo. Na sublimação (relativa) do corpo, o desejo se revela como força motriz da individualidade a transcendê-lo através da morte como realidade física. Mesmo na ausência do corpo físico da amada, o desejo acaba por superá-la, concretizado como presença erótica. O poema não somente tematiza o corpo desejante como também apresenta os paradoxos da natureza própria do desejo, isto é, a satisfação (“Me abraçou com tanto amor/ me apertou com tanto fogo/ me beijou, me consolou”) e a insatisfação que é revelada na última estrofe, na saída da sombra da cena amorosa (“Depois riu devagarinho,/ me disse adeus com a cabeça/ e saiu./ Fechou a porta./ Ouvi seus passos na escada./ Depois mais nada.../ acabou”).

O elemento trágico, combinado com o grotesco, é tema também da “Balada do Amor Através das Idades”, em que Drummond trata da impossibilidade de consumação plena do amor e da dialética da conquista, construída sobre um marco irônico:

“Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.

Eu era grego, você era troiana, troiana mas
[não Helena.

Saí do cavalo de pau

para matar seu irmão.

Matei, brigamos, morremos.

10 Mirella Vieira Lima (1995, pp. 33-4) faz uma aproximação da temática da noite nesse poema a partir do estudo de Antonio Candido sobre o romantismo.

Virei soldado romano,
perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
encontrei-te novamente
Mas quando vi você nua
caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,
dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro,
flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
onde você se escondia
da fúria de meu bergatim.
Mas quando ia te pegar
e te fazer minha escrava,
você fez o sinal-da-cruz
e rasgou o peito a punhal...
Me suicidei também.

Depois (tempos mais amenos)
fui cortesão de Versailles,
espirituoso e devasso.
Você cismou de ser freira...
Pulei muro de convento
mas complicações políticas
nos levaram à guilhotina”
(Andrade, 2002, pp. 29-30).

O trágico de cada experiência amorosa segue pelo tempo, tornando-se banalizado em si mesmo: “Matei, brigamos, morremos”; “o leão comeu nós dois”; “você fez o sinal-da-cruz/ e rasgou o peito a punhal.../ Me suicidei também”; “complicações políticas/ nos levaram à guilhotina”. Mais do que marcar o trágico, observemos como se constrói a subjetividade dos amantes nesse poema. Através dos tempos o amor é impedido de realização por guerras, religião, revoluções até a época moderna, quando o obstáculo que levaria à tragédia desaparece, transformando-se em *burguesice*, como sugere Mário de Andrade (in Andrade, 1982, p. 158). Vejamos a última estrofe do poema:

“Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, dança, boxo
tenho dinheiro no banco.

Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos”
(Andrade, 2002, p. 30).

A distância entre o universo dos amantes, nos casos mencionados, evolui no corpo moderno, na apologia do cuidado individual que anula a diferença entre os indivíduos. Nessa visão irônica do amor através dos tempos, vê-se como Drummond aponta para um novo tipo de subjetividade inaugurada pela modernidade. Nela, o sujeito lírico é um novo sujeito com heroicidade cinematográfica, resultado do século XX com a modernização, o surgimento duma sociedade de massa. Isto é, um sujeito incapaz de heroicidade a não ser no cinema, para quem o cuidado com o corpo passa a ser o capital simbólico no jogo amoroso masculino e feminino: “Hoje sou moço moderno,/ remo, pulo, dança, boxo [...] Você é uma loura notável,/ boxa, dança, pula, rema”¹¹. Para o sujeito lírico da balada, todo desejo é possível de satisfação, como sugere o culto do corpo do herói hollywoodiano (“Mas depois de mil peripécias,/ eu, herói da Paramount,/ te abraço, beijo e casamos”).

Recapitulando, pode-se dizer que a representação do corpo em *Alguma Poesia* tem relação direta com as vanguardas das primeiras décadas do século XX. O corpo nesse livro prima por seu aspecto grotesco, por sua deformação e exagero. A inevitável relação desse tipo de caracterização do corpo, enfatizada por Mikhail Bakhtin e Hugo Friedrich, com o expressionismo surge claramente nesse livro. O corpo é posto ora a serviço da representação irônica da “vida besta” (o corpo grotesco erotizado), ora a serviço da representação trágico-cômica dos acontecimentos da realidade (o corpo deformado). A acentuação da fealdade do corpo emerge como sinal de inconformismo e parte constitutiva da construção do humor, da ironia presente no livro, ao mesmo tempo que acentua a visão realista e antiidealista de Drummond. A visão ironizada do amor

¹¹ Para uma análise do assunto e das principais discussões teóricas sobre o lugar do corpo numa sociedade de consumo, ver: Turner, 1996.

12 Segundo Mike Featherstone (1982, p. 26), "A preservação individual depende da preservação do corpo dentro de determinada cultura na qual o corpo é o passaporte para tudo que é bom na vida... A secularização do corpo resultou no eclipse do propósito religioso tradicional do corpo em que ele era tido como um veículo de transição, um meio de transcendência espiritual. Hoje, dor, sofrimento e morte são vistos como intrusões indesejáveis no meio de uma vida feliz e a imagística da cultura de consumo que decretou que a vida pode e deve ser feliz para sempre" (tradução minha).

moderno apresentada no poema "Balada do Amor Através das Idades", analisado acima, resume a representação do corporal

em *Alguma Poesia*. Isto é, em Drummond apaga-se a possibilidade do trágico em nome do *happy ending* do corpo¹².

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.
- _____. (org.). *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo, Arx, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978 (Col. Fortuna Crítica).
- CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na Poesia de Carlos Drummond de Andrade", in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. "Laços do Desejo", in Adauto Novaes (org.). *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- DRUCKER, Johana. *Theorizing Modernism: Visual Arts and the Critical Tradition*. New York, Columbia University Press, 1994.
- FEATHERSTONE, Mike. "The Body in Consumer Culture", in *Theory, Culture and Society* (1), 1982, pp. 18-33.
- FLEISCHER, Marion. "O Expressionismo e a Dissolução de Valores Tradicionais: uma Evolução Espiritual e Estética, um Período de Análise e Protesto", in J. Guinsburg (org.). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago, 1999.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1991.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara*. São Paulo, Topbooks, 1996.
- GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- HOUAISS, Antonio. *Drummond Mais Seis Poetas e um Problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- HUYSEEN, Andreas. "Paris/Childhood: The Fragmented Body in Rilke's *Notebooks of Malte Laurids Brigge*", in Andreas Huyseem & David Bathrick (orgs.). *Modernity and the Text: Revisions of German Modernism*. New York, Columbia University Press, 1989, pp.113-41.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antílira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Mirella Vieira. *Confidência Mineira: o Amor na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas/São Paulo, Pontes/Edusp, 1995.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- MARTINS, Hércio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- MATTOS, Gregório de. *Poemas Escolhidos*. Seleção de José Miguel Wisnik. São Paulo, Cultrix, 1976.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. "Histórico do Expressionismo", in J. Guinsburg (org.). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 62-3.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- _____. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- NAZÁRIO, Luiz. "O Expressionismo no Brasil", in J. Guinsburg (org.). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 607-46.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Drummond: O Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro, Record, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- STERNBERG, Ricardo da Silveira Lobo. *The Unquiet Self: Self and Society in the Poetry of Carlos Drummond de Andrade*. Valencia, Albatroz/Hispanofila, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond — A Estilística da Repetição*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- TURNER, Bryan S. *The Body & Society*. London, Sage Publications, 1996.