

LEITURA DE "CAMPO DE FLÔRES"

JOÃO LUIZ M. LAFETÁ

"Uma abordagem crítica não passa de uma via, mais positiva ou menos satisfatória, riscada sobre o corpo em análise. Abordagem fiel semelhante à de um músico perante a partitura? Não, antes encontro de infidelidades. A obrigação do crítico está toda em não converter sua infidelidade, quero dizer, a leitura possível que extrai e escolhe entre tantas outras, em arbitrariedade".

(LUIZ COSTA LIMA, *Lira e Antilira*)

1. *Atitudes e Formas do Lírico*

O poema é de Carlos Drummond de Andrade, "Campo de Flôres", e foi publicado no livro *Claro Enigma* (1). A observação teórica que utilizamos para examiná-lo e tentar uma leitura compreensiva, procurando surpreender-lhe a construção, é de Wolfgang Kayser, e diz respeito às atitudes e formas do lírico (2). Kayser parte inicialmente da concepção estética tradicional do Lírico, do Épico e do Dramático, como atitudes e/ou formas básicas da literatura, resultantes de uma relação sujeito/objeto: a expressão do *eu* como substância do lírico (subjetividade, interioridade), a expressão de um fato exterior como substância do épico (o *êle*, a objetividade), e

1. Carlos Drummond de Andrade, *Reunião (10 livros de poesia)*, Introdução de Antonio Houaiss, José Olympio, Rio, 1969.
2. Wolfgang Kayser — *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 4.^a ed. port., Arménio Amado Ed., Coimbra, 1968, 2 v. (v. especialmente cap. X, v. II, «A Estrutura do Gênero», de onde foi resumido o que se segue).

por fim a síntese dialética dessas atitudes, que resultaria num equilíbrio entre a interioridade e a realidade objetiva e que constituiria a essência do dramático. Esta tripartição, em que pese o seu valor operacional e sua adequação às próprias funções da linguagem, traz dificuldades que residem no fato de que as atitudes não são "puras" e não podem ocorrer sôzinhas, mas a subjetividade é sempre a interiorização de alguma coisa que existe fora, assim como a narração de um fato é feita sempre através do *eu* do narrador. Os fenômenos não se excluem um ao outro, o lírico há de conter sempre algo do épico e do dramático, e assim por diante; e falamos em épico, lírico ou dramático apenas levando em conta a predominância de uma dessas atitudes.

A partir daí Kayser define o lírico como "a passagem de toda a objetividade à interioridade" (p. 220). Mas ainda não é o bastante; o modo como se dará esta passagem, ou seja, as atitudes que, dentro do lírico, são possíveis de serem tomadas perante a relação sujeito/objeto, determinam uma nova tripartição. A primeira dessas atitudes básicas (a *enunciação lírica*) seria aquela em que o *eu*, postado frente ao acontecimento, apreende-o e exprime-o. A objetividade não desaparece, continua a existir, e o poema é a expressão do ser objetivo do acontecimento. A fusão alma/realidade ocorre, mas só até determinado ponto, e isto significa que, dentro do lírico, mantém-se uma certa atitude épica. Por outra parte, quando as esferas anímica e objetiva não são confrontadas, mas atuam uma sobre a outra, temos o que Kayser chama de "apóstrofe lírica", isto é, a atitude lírica que contém em si um caráter dramático. E, por fim, quando a objetividade é totalmente interiorizada e a manifestação lírica é "a simples auto-expressão da disposição íntima", temos a atitude designada como "linguagem da canção".

Simplificando, poderíamos dizer que as três atitudes nascem da maior ou menor presença da objetividade dentro da subjetividade: maior presença na *enunciação*, presença média na *apóstrofe* e quase desaparecimento na *canção*. Kayser continua desenvolvendo estas categorias, extraindo subcategorias de cada uma delas. Para nosso fim, entretanto, o que ficou dito é suficiente.

Pois essas observações preliminares são pertinentes e têm muito a ver com a análise que faremos de "Campo de Flôres". A partir dos conceitos expostos, tentaremos determinar a forma interior do poema e descobrir como os problemas (ou o problema), levantados ali pelo poeta, são expressos numa estrutura verbal, numa linguagem construída. A questão da atitude ganha importância, pois é ela que determinará a forma (interior e exterior) do poema, e nos revelará seu significado final.

Qual seria a atitude assumida pelo poeta em "Campo de Flôres"? Uma primeira suspeita nos ocorre: a atitude enunciativa. E duas razões, pelo menos, concorrem para corroborar esta suspeita inicial. A primeira é a de

que se nota, em Drummond, uma constante vigilância, uma espécie de policiamento da subjetividade, que o faz quase sempre prêso ao real objetivo. Essa vigilância se patenteia, o mais das vezes, pela presença do humor e da ironia em seus poemas, elementos que permitem um certo distanciamento (mesmo que ainda dentro do mais profundo lirismo) face aos acontecimentos. O analista e o lírico coexistem no poeta, e nasce disso um processo literário de que resultam momentos poéticos da mais alta intensidade. O germe épico implícito nesse distanciamento explicaria, talvez, a tendência para os poemas narrativos (Caso do Vestido, Morte do Leiteiro, Morte no Avião) ou mesmo para a narração disfarçada em poemas não-narrativos (A Máquina do Mundo, O Mito).

A segunda razão prende-se à impressão inicial que nos fica do próprio poema: seu tom *explicativo*, sua sintaxe firme, seu desenvolvimento lógico. Mas o poema é, exatamente, o que examinaremos a seguir.

2. A Sintaxe

Vejamos, de início, as três primeiras estrofes.

1. Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus — ou foi talvez o Diabo — deu-me êste amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.
5. Pois que tenho um amor volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.
Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
10. e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.
Amanhecem de nôvo as antigas manhãs
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.

A análise revela-nos a complexidade e a firmeza da sintaxe. Na primeira estrofe, por exemplo, à oração principal (principal não apenas sintaticamente, mas também de sentido principal...), que corresponde a todo o primeiro verso, seguem-se duas subordinadas temporais (quando os frutos ou não são colhidos/ou sabem a verme), que por sua vez estão coordenadas alternativamente. Outra alternativa se intercala na principal do terceiro verso (ou foi talvez o Diabo), e o período prossegue no quarto verso com uma oração coordenada aditiva (e a um e outro agradeço) à qual se subordina a oração seguinte, de valor causal (pois que tenho um amor). Coordenação e subordinação, os dois processos básicos da sintaxe, estão presentes aqui e com força poderosa; as orações, em relação hipotática ou paratática, estru-

turam o pensamento, imprimem-lhe uma lógica e uma continuidade que se tornam cada vez mais claras à proporção que se apóiam na estrutura sintática. O pensamento toma forma de discurso, e as ocasiões, alternativas, adições e causas (orações temporais, alternativas, aditiva e causal), partes dêste discurso, se relacionam sintaticamente e resultam em frases lógicas, seguidas e claras. Socorramo-nos de Antônio Houaiss: "e a sintaxe, manipulada com amplitude (...), não lhe tem sido óbice, num predomínio paratático que não exclui sábios recursos hipotáticos; a sintaxe plena, em suma, porque sua mentação poética multiforme não a podia dispensar, já que o discursivo — no sentido de enlaces sintáticos complexos — sempre, por isso, se lhe fêz indispensável, numa das vertentes de sua estruturação poemática, a do cumulativo antenado por todos os lados (por oposição ao serial, quando um só esquema sintático ou uma só relação sintagmática é base para a estruturação poemática)" (3).

Tôda a sintaxe do poema obedece ao esquema da primeira estrofe: as orações nascem uma da outra, ou se encadeiam com firmeza, naquilo que Houaiss chama de "enlaces sintáticos complexos". Que conclusão tirar daí? Seguindo a pista dada pelo crítico, isto seria conseqüência de "uma das vertentes de sua estruturação poemática, a do cumulativo antenado por todos os lados". A palavra *antenado* associa-se imediatamente a imagem de alguém que procura captar e decodificar uma mensagem; de alguém que, pôsto face a um acontecimento, tenta compreendê-lo, extrair-lhe o significado e exprimi-lo. A imagem do poeta que, pôsto defronte ao amor, na idade de madureza, ama e investiga, sente e procura a causa do sentir, interioriza e tenta exprimir, no seu poema, o "ser objetivo" daquilo que sente.

Em suma, a atitude lírica que Kayser denomina *enunciação*. O uso lógico da linguagem, apoiada na sintaxe, denuncia, como conseqüência que é, a presença de uma objetividade que não foi completamente interiorizada. A sintaxe torna-se, pois, elemento estruturante e significante do poema.

Intimamente ligado à trama sintática, e também decorrente da presença da objetividade, é o uso, nas quatro primeiras estrofes, da figura que os retóricos chamam de anadiplose: o final do último verso de cada estrofe é repetido no primeiro verso da estrofe seguinte. Êste recurso concatena as estâncias, estreitando ainda mais as ligações entre os raciocínios desenvolvidos e dando um caráter discursivo (no melhor sentido) ao poema. Prima próxima da anáfora, a anadiplose desempenha aqui o mesmo papel que sua parenta mais conhecida em outros poemas de Drummond: "(...) a anáfora atua freqüentemente como elemento organizador da estrutura do poema, e, por essa via, do significado: a cada reiteração de um radical, de uma palavra ou grupo de palavras, em posição inicial de sintagma, corresponde quase sempre uma unidade formal do pensamento ou da intenção expressiva, a

3. Antônio Houaiss, in «Introdução» à ed. cit. de Reunião, p. XXXVIII.

partir da qual se manifesta a ordem interior de sua composição, às vezes não mais que por ela" (4).

Sintaxe complexa refletindo um desenvolvimento lógico do pensamento; anadiplose estruturando o discurso e gerando uma unidade formal; presença da objetividade; atitude lírica que apreende e exprime o ser objetivo do acontecimento. Mas, se fôsse tão simples, "Campo de Flôres" não seria um dos grandes poemas de Drummond. Paradoxalmente, não é um poema fácil, cujo sentido transpareça de imediato à(s) primeira(s) leitura(s). Pelo contrário, a despeito de todo o esforço lógico revelado pela trama sintática, a ambigüidade — que segundo Empson está na raiz de toda a poesia — atravessa-o de lado a lado. É preciso, então, desdizer o que atrás ficou dito; ou melhor: limitar o alcance de tudo quanto se afirmou e examinar o poema sob este novo aspecto.

3. *Reiteração, ambigüidade*

O poema é uma estrutura simultaneamente redundante e ambígua. A projeção do eixo de equivalência sobre o eixo de contigüidade, característica do uso poético da linguagem, tende a construir uma equação cujos termos, não sendo exatamente iguais, perdem e adquirem matizes novos, transmitindo à estrutura poemática "sua radical essência simbólica, múltiplice, polissêmica", na expressão de Jakobson. Por outro lado, a repetição dentro da seqüência (equivalência projetada sobre a seqüência) transforma a totalidade da mensagem (poema) numa estrutura reiterativa. Os termos da equação se equivalem e, portanto, se reiteram; mas, ao se equivalerem dentro do poema, não anulam os significados anteriores, senão que acrescentam novos significados, o que comunica à estrutura seu caráter necessariamente ambíguo (5).

A contradição anterior (entre a construção rigorosa e estreitamente concatenada da sintaxe e o sopro de ambigüidade que atravessa o poema) fica portanto mais fácil de ser resolvida, já que, em poesia, reiteração e ambigüidade não são conceitos polares, mas complementares. Resta saber como se instila, em meio ao poema, essa "essência simbólica, múltiplice, polissêmica".

Começemos pelas imagens.

Logo nos primeiros versos o poeta afirma:

Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.

4. Hécio Martins, *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Liv. José Olympio Ed., Rio, 1968, p. 14.

5. Cf. Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, 1969, p. 149/150.

As expressões *maturidade* e *idade madura*, para significar certa fase da vida do homem, são metáforas que atendem a uma relação entre o ciclo biológico humano e o vegetal. Mas são metáforas gastas, já incorporadas pelo uso ao nível cotidiano e prosaico da língua, e o clichê é evitado pelo poeta através do uso da expressão revitalizada *tempo de madureza*. Procedendo assim, êle retoma e reforça o primitivo sentido metafórico, que o uso de *maturidade* ou *idade madura*, por muito comuns, deixariam apenas implícito em nossa consciência. Há, portanto, uma explicitação da relação metafórica, que se torna mais presente, mais palpável. Daí ao nascimento imediato de uma nova metáfora vai apenas um passo: *amor* por *fruto*, com efeito, é a conseqüência lógica do que se estabeleceu quando se comparavam os ciclos vitais.

Mas a dificuldade surge na segunda metade do segundo verso:

..... ou não colhidos ou sabem a verme.

Não é lógico: os frutos são colhidos exatamente quando estão maduros. Aqui se revela a primeira falácia da metáfora. Como toda metáfora, esta também é ardilosa e só envolve parte dos dois termos que se quer comparar. Pois é preciso lembrar que *tempo de madureza* é a fase da vida de um homem, não um tempo vegetal; e nesta fase, diferentemente do ciclo vegetativo, o homem se encontra menos apto e menos propenso às aventuras, à colheita e ao desfrute (des-frutar) do amor. Há uma quebra, por conseguinte, da unidade de sentido, e a contradição irrompe de dentro da própria imagem. Mas também o poeta é ardiloso, e não deixa que esta ruptura destrua a unidade significativa da metáfora. Quando completa seu verso (...ou sabem a verme) completa também o sentido do tropo, fecha por assim dizer o circuito metafórico. Frutos muito maduros, frutos apodrecidos, sabem a verme; da mesma forma que um novo amor, irrompendo na idade madura de um homem, desequilibra sua vida, torna-se verme/germe que destrói a calma necessária à maturidade.

"Chamamos *integrativa* a uma ambigüidade quando seus múltiplos significados se evocam e se apóiam simultaneamente", escreve Edmund Kris. A metáfora examinada, parece-nos, pertence a esse tipo. Ocorrem simultaneamente um movimento de diferenciação e um de reiteração de significados, que afinal se fundem. Para citar Kris mais uma vez: "Há uma relação de estímulo-resposta entre os dois termos, assim como no interior dêles. Influem-se reciprocamente para produzir um esquema complexo e móvel; ainda que múltiplo, o significado está unificado" (6). Para nosso fim: ainda que unificado o significado é múltiplo. E assim fica compreendido como é que o poema pode dar a um só tempo a impressão de estrutura re-

6. Edmund Kris, *Psicoanálisis y Arte*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1955. p. 269.

petitiva, lógica, apoiada numa sintaxe poderosa e envolvente, e a impressão de duplicidade intrigante, de ambigüidade radical.

A ambivalência está presente ainda em outras imagens. Nos versos 7 e 8 por exemplo:

Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

em que as imagens do "mito radioso", porém "talhado em penumbra" perfazem um jôgo de luz e sombra, que aparece mais adiante, de nôvo no verso 14:

Mas me sorriam sempre atrás de sua sombra

em que a idéia de sorrir, ligada anteriormente à imagem das *antigas manhãs*, carrega um clarão de sol que se oculta "atrás de tua sombra". As oposições de imagens procuram revelar algo cuja essência é profundamente contraditória: o amor, sombra e luz, juventude que irrompe na idade madura. E as imagens espelham a contradição:

Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
imensa e contraída como letra no muro

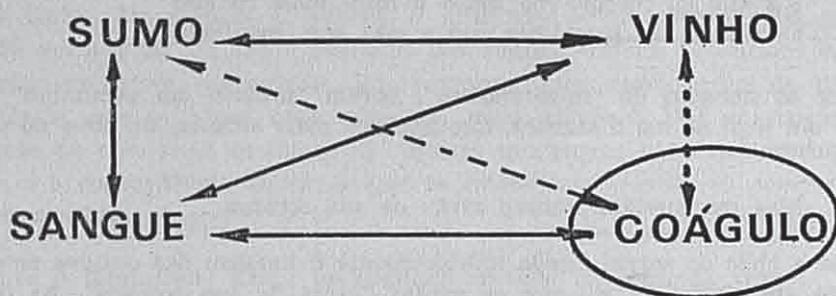
Os qualificativos se opõem, mas é da oposição que nasce a verdadeira qualificação da essência. (Entre parêntesis: a segunda parte do verso é intrigante. É difícil perceber direito o significado deste "letra no muro". No mesmo livro em que foi publicado "Campo de Flôres", *Claro Enigma*, encontra-se o soneto "Oficina Irritada", no qual há um verso: "Ninguém o lembrará: tiro no muro", onde *tiro* é o verbo do poeta, seu poema, sua poesia, e *muro* é imagem evidente da barreira que existe entre o verbo e a própria poesia. *Muro*, em Drummond, seria então um tropo de incomunicabilidade? A "sombra imensa e contraída", o amor contraditório, presente e ausente, seria como a poesia, presente e inexprimível, "letra no muro"?)

A oposição expressiva surge ainda na correlação de duas imagens que introduzem uma das idéias básicas do poema: o amor presente como resultado necessário de amôres passado. Eis os versos:

De tantos que já tive, ou tiveram em mim,
o sumo se espremeu para fazer um vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

Do sumo para o vinho compreende-se; e do vinho para o sangue a correlação é fácil. Por outro lado, sangue e sumo estão relacionados, e se identificam como substância do mesmo sentimento. A rêde entre os quatro termos da imagem estaria perfeitamente cerrada se, entre vinho e coágulo,

não houvesse uma discordância básica: um é líquido, e se associa a recordações agradáveis de embriaguez, fluidez; outro é o contrário de tudo isso, e sua intromissão destrói (destrói? seria melhor dizer amplia, abre novas possibilidades) a metáfora que se armara. Gráficamente, teríamos a seguinte relação:



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

Compreende-se assim que a sintaxe seja tão complexa, e compreende-se assim que a intuição primeira (a enunciação lírica...) está certa: entre o amor e o poeta, impedindo o sentimento plenamente vivido, a interiorização total que levaria à canção, há um grão de angústia.

Vejamos isso melhor.

4. *Tensão, ironia*

Desnecessário mostrar mais exemplos de antinomias. Importante agora é mostrar como as contradições são progressivamente vencidas, à medida que o poeta penetra o ser objetivo do acontecimento que dá origem ao poema. Estabelecido que há uma tensão básica entre o amor e a situação do poeta, entre o sentimento e o homem maduro; estabelecido que esta tensão gera a estrutura formal do poema (forma interior e forma exterior), façamos agora o caminho inverso, regressando da análise à síntese.

Uma das formas de vencer as antinomias é a construção progressiva de uma afirmação que, saindo das negativas e alternativas que se apresen-

tam, fecha vigorosamente cada unidade do poema. Tôdas as estrofes, com exceção da terceira e da quarta, terminam por uma afirmação que pretende superar o conflito. Relacionemos:

- 1.ª — e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.
- 2.ª — e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.
- 5.ª — Onde não há jardim, as flôres nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.
- 6.ª — o sagrado terror converto em jubilação.
- 7.ª — e o mistério que além faz
os seres preciosos à visão extasiada.
- 8.ª — e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

Cada uma dessas afirmações é retomada na estrofe seguinte (diretamente, através do recurso à anadiplose, ou apenas de maneira implícita) e confrontada com novas dificuldades, surgindo novos conflitos, que por sua vez serão resolvidos parcialmente adiante. A terceira e a quarta estrofes são exceções, mas não totalmente, pois a negação com que terminam transforma-se em afirmação na seguinte; é o mesmo processo, invertido. Assim da terceira para a quarta:

- 3.ª — que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.
- 4.ª — Mas me sorriram sempre atrás de tua sombra
Enquanto que, da quarta para a quinta, temos:
- 4.ª — ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.
- 5.ª — E o tempo que levou uma rosa indecisa

em que a negação amor/coágulo se transforma na afirmação amor/rosa.

Podemos suspeitar que, no processo descrito, exista uma marcha progressiva em direção à afirmação final, que sugere as contradições. E ocorre *mais ou menos* isto mesmo. A quinta e a sexta estrofes encerram decididamente um número muito menor de antinomias e sugerem que a tensão foi superada. O melhor é transcrevê-las:

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua côr dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flôres nascem de um

25. secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaías de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em tórno,

30. o sagrado terror converto em jubilação.

Não há como deixar de perceber que as negativas aqui sejam em número muito menor que nas estrofes precedentes. E — o que é mais importante —, são negativas fracas, e se anulam logo que confrontadas com as afirmações positivas do poeta. Assim, a forte impressão dada pelo verso 24 é a de que “as flôres nascem”; e ao adjetivo “desgovernados”, no verso 28 segue-se “triunfantes”, bem mais enfático. Além disso, ocorrem nessas estrofes os “enjambements” mais acentuados de todo o poema (versos 24/25, 26/27, 27/28). Mas, para entender seu caráter expressivo, é preciso examinar antes, rapidamente, a estrutura rítmica do poema.

A maioria dos versos de “Campo de Flôres” tem doze sílabas (trinta versos, no total de quarenta e dois); um tem quinze sílabas; três têm quatorze sílabas mas, desses três, dois (versos n.º 3 e 4) podem ser decompostos em versos de sete e seis sílabas; três têm treze sílabas, e desses os versos n.º 15 e 19 podem ser decompostos em versos de seis sílabas; um tem onze sílabas (verso 27), mas graças ao “enjambement” ganha a última sílaba átona do anterior, o que perfaz doze; um tem dez sílabas, e pode ser decomposto em quatro e seis; três têm seis sílabas. Um exame mais profundo revela que todos os versos de doze sílabas se decompõem em dois versos de seis sílabas cada um, exceto o de n.º 32, que se decompõe em um verso de quatro e outro de oito sílabas. Pela altíssima proporção em que surge pode-se dizer que o verso de seis sílabas é a unidade métrica básica do poema.

O ritmo é muito variado, mas a regularidade da cesura na sexta sílaba tem sem dúvida um valor significativo: dividindo o verso ao meio, decompondo-o em partes iguais de seis sílabas cada, estabelece uma oposição e explicita, dessa maneira, no arcabouço sonoro do poema, a mesma tensão básica que vínhamos examinando. Ocorre portanto uma “antinomia rítmica”, se é que se pode falar assim. E interessante é observar que a ocorrência isolada dos três únicos versos de seis sílabas corresponde exatamente à superação das contradições.

Também os “enjambements” (versos 24/25, 26/27, 27/28) são formas de atenuar o ritmo e, portanto, de atenuar a tensão. Falando sobre o valor expressivo do “enjambement” afirma Dámaso Alonso: “Penso, pelo contrário, que êstes conflitos [entre metro e sintaxe — nota minha] se resolvem sempre num ceder, ou numa indecisão entre sentido e ritmo, com o

que se enriquece o matiz, a capacidade expressiva: como sempre que no verso se atenua o ritmo assaz evidente" (7). Há uma indecisão entre sentido e ritmo, vale dizer, um diluir-se da tensão rítmica que espelha as contradições em que vinha emaranhando-se o poeta. Êsses recursos explicam a sensação de quase plenitude que encontramos nestas duas estrofes, quando parece que o poeta vai atingir o tom da canção, erguer um canto de júbilo e abandonar de vez os paradoxos em que se debate. Mas o tom derrapa logo adiante:

Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda.

O "princípio de corrosão" que Luiz Costa Lima aponta como elemento básico da visão-de-mundo de Drummond aparece concretamente aqui: o grão de angústia (8). A percepção de que o amor se divide, de que — enquanto a mão direita cria a forma e toca "o mistério que além faz os seres preciosos à visão extasiada" — a mão esquerda porta um grão de angústia, amplia consideravelmente a tensão. Com efeito, percebemos agora que esta é radical e essencial: não se origina apenas da situação do homem maduro que vive um amor de primavera (para empregar a imagem usada por Luiz Costa Lima), mas sim de uma oposição radical que vive no seio mesmo do próprio amor.

A percepção dessas contradições está na base geradora do poema. Falamos atrás da "ironia", que seria uma constante na poesia de Drummond. A ironia deve ser entendida, aqui como em muitos outros de seus poemas, não como sarcasmo ou como simples figura de linguagem, mas como uma postura básica, que apercebe-se do contraditório que existe nas coisas e apossa-se do doloroso que daí resulta. Compreendida desta forma, a ironia (ou a corrosão...) torna-se elemento estruturante do poema e torna fácil compreender o porquê do tom de canção jamais ser alcançado. A postura irônica é essencialmente objetiva, impede que a interiorização do sentimento seja plenamente realizada. Daí a derrapagem e a retomada, logo a seguir, do tom enunciativo.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
há que amar diferente. De uma grave paciência
ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.

Calar, quer dizer, não cantar. Mas, se é impossível elevar a canção, isto significa que a afirmação última — que vinha sendo progressivamente

7. Dámaso Alonso, *Poesia Espanhola*, INL, Rio, 1960, p. 52.

8. Luiz Costa Lima, *Lira e Antílira* (Mário, Drummond, Cabral), Cív. Brasileira, Rio, 1968.

desenvolvida —, a afirmação que supere as contradições, tornou-se também impossível? Sim e não. Há aqui um compromisso claro: amar e calar. Embora a postura objetiva tenha impedido a canção, embora a ironia tenha dilacerado a melhor doação, permanece como existente uma opção de saída, que se traduz na afirmativa vigorosa: há que amar. Os dois últimos versos coroam o significado do poema.

Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

A contradição inicial — um amor no tempo de madureza — era uma contradição temporal, e eis que o poeta se arrasta para fora do tempo. Ora, superar o tempo é superar a própria existência — já que, contingentes, nós *somos* no tempo — e com a existência todos os conflitos. Mas, simultaneamente, suprimir o tempo significa assumir a essência, abandonar o devir e atingir o Ser. Assim, o “estou vivo” do último verso deve ser compreendido como um peremptório *sou*, a afirmação final do poeta perante este amor/luz crepuscular que baixa e confunde.

Há, sem dúvida, um último paradoxo, pois não se pode suprimir a existência e permanecer vivo ao mesmo tempo. Mas o fato de se ter logrado exprimir esta contradição — e me refiro a todo o poema — não é, já, uma posse e uma superação?