

PRENDA QUE SE GANHA EM LAMENTO

– MARCELO FREITAS FERREIRA DE OLIVEIRA

RESUMO

Após a publicação de *A rosa do povo*, em 1945, houve uma notória inflexão temática e estilística na poesia de Drummond, em cuja produção se passa a notar certo distanciamento face aos acontecimentos contemporâneos e às referências histórico-sociais, elaborando-se, a partir daí, uma poética voltada a matérias mais abstratas, de caráter universalizante ou metafísico. Nesse período há ainda o aprofundamento de um comportamento melancólico do sujeito poético amoroso drummondiano, em cujo canto se intensifica a alusão à ambiguidade e ao caráter fantasmático do amor. Neste ensaio apresentamos uma análise do poema “Escada”, de *Fazendeiro do ar* (1955), em que se lê o movimento de interpretação da experiência amorosa enquanto fantasmagoria potencial. Pois cabe quase sempre ao amante, amando, a consciência da perda, fazendo do poema amoroso um canto elegíaco, em que, ambigualmente, o amor e o poema só podem ser experimentados em sua precariedade e convite à dissolução, à fantasmagoria.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; poesia; amor; melancolia; fantasma.

ABSTRACT

After the publication of A rosa do povo, in 1945, there was a notable thematic and stylistic inflection in Drummond's poetry, in whose production there is a noticeable detachment from contemporary events and social histories, elaborating, from that, a poetic focused on more abstract materials, of a universalizing or metaphysical character. In this period, there is also the deepening of a melancholy behavior of the drummondian loving poetic subject, in whose singing the allusion to ambiguity and to the phantasmagoric essence of love intensifies. In this essay, we present an analysis of the poem "Escada", by Fazendeiro do ar (1955), where he reads the movement of interpreting the love experience as a potential phantasmagoria. For it is almost always up to the lover, loving, the loss awareness, to make an amorous poem an elegiac song, where, ambiguously, the love and the poem can be experienced in its precariousness and invitation to dissolution, to phantasmagoria.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; poetry; love; melancholy; ghost.

Após a publicação de *A rosa do povo*, em 1945, um ápice da lírica participante brasileira, houve notória inflexão temática e estilística na poesia de Drummond, em cuja produção se passa a notar a predominância de um estilo elevado, marcado por certa propensão formalista, como o retorno ao cultivo de formas fixas, além do distanciamento face aos acontecimentos contemporâneos e às referências histórico-sociais. Elaborou-se, a partir daí, uma poética devotada a matérias mais abstratas, de caráter universalizante ou metafísico, em profundo diálogo com a tradição.

Essa tendência retraditionalizante não foi exclusividade de Drummond, cujo movimento se aliou ao de outros grandes nomes do alto modernismo, como Murilo Mendes (*Sonetos brancos, Contemplação de Ouro Preto*) e Jorge de Lima (*Livro dos sonetos, Invenção de Orfeu*). Nessa ocasião, marcada pelo processo de especialização do trabalho intelectual iniciado na década de 1940, houve também o surgimento da contestada “Geração de 45”, conhecida por sua intransigente doutrina poética que, na realidade, representava um neoparnasianismo, pautado em excesso de formalismo, na ideologia do resgate de uma ideia de poesia pura refratária a valores modernistas, tais como a mescla estilística, o prosaico, a criação de um estilo próprio fundado no desenvolvimento de um “eu poético”, com suas mitologias próprias etc.

Além disso, o contexto do pós-guerra foi marcado pelo recrudescimento de uma política jdanovista assumida pelo Partido Comunista Brasileiro, não só com relação aos seus membros e afiliados, mas também quanto a antigos colaboradores artistas e/ou intelectuais (dentre os quais se incluía Drummond). Segundo José Maria Cançado, naquele momento qualquer manifestação ou obra artística contrária à cartilha ideológica stalinista era fortemente criticada ou até mesmo perseguida pelos membros do Partido:

Com uma grande influência nas redações, em alguns meios intelectuais, o Partido Comunista acabou por estender uma zona de hostilidade com relação a Drummond e de indiferença em torno do livro [*A rosa do povo*]. (...) Uma guerra tinha sido lançada de repente contra Drummond. Não se sabe bem se o poeta, sujeito antiespetacular, estava interessado nela. Mas do outro lado, aquela estratégia do gelo e do esfriamento parecia decididamente interessada nele. Para Drummond, um dos primeiros escritores entre nós a ser atingido pelos seus estilhaços, a Guerra Fria tinha começado mais cedo. Ter sido vítima dela pouco depois de dar o melhor de suas energias pessoais e intelectuais na anterior — a guerra quente contra o fascismo — foi de doer para ele. (1993, p. 200-201)

Tal realidade contribuiu para a inflexão temático-estilística da poesia drummondiana iniciada em *Novos poemas* (1948), em que se nota, ainda que parcialmente, o arrefecimento de uma poética utópica fundada em valores socialistas, expressada enfaticamente em poemas de *A rosa do povo*, como “Cidade Prevista”. Por outro lado, após a Segunda Guerra e o fim da ditadura do Estado Novo, chegou-se a justificar o abandono das exigências mais prementes de participação e posicionamento políticos, devido à inserção do país num suposto contexto de “redemocratização” associado ao governo Dutra (1946-1951).

Vale ainda dizer que essa retomada do clássico por Drummond acaba sendo muitas vezes rotulada como absenteísta, por verificar-se nos poemas do pós-guerra um certo recuo em relação à cena contemporânea e à matéria histórico-social, em prol do universalismo ou da metafísica. De todo modo, já houve interessantes estudos críticos demonstrando que esse “recuo” foi, antes de mais nada, “estratégico”, uma vez que Drummond não abandonou de todo as alusões ao contexto social, traçando-as de forma mais velada¹. Tampouco deixou de lado o espírito de experimentação modernista, visível, por exemplo, nas tensões entre a forma fixa convencionalmente metrificada e rimada e a ruptura com os esquemas métricos e rítmicos tradicionalmente previstos, na organização semântica inovadora e no uso irrestrito da ironia, a refutar a ideia de um retorno acrítico às formas do passado. Um caso paradigmático é o soneto “Oficina irritada”, de *Claro enigma*.

A temática amorosa ganha nova dicção no período do pós-guerra, buscando um entendimento mais conceitual acerca da natureza do sentimento amoroso. Na obra *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, John Gledson ressalta a centralidade do conceito do amor nessa fase da poesia drummondiana, em que sobressai a qualidade reflexiva sobre o tema: “Drummond faz parte de uma tradição já venerável de poetas cujo assunto é a natureza do amor e os efeitos sobre o poeta, sobre quem, portanto, a pessoa amada vem a ser poeticamente secundária” (1981, p. 228).

A noção de amor drummondiana é, a nosso ver, essencialmente melancólica, e foi desenvolvida de forma coerente e orgânica ao longo de sua obra poética, muito embora se constate um arrefecimento da carga tensional em sua fase mais tardia. Este ensaio se concentra na análise do poema “Escada”, de *Fazendeiro do ar* (1955), cuja abordagem acerca do problema amoroso é perpassada pelo denso teor reflexivo proveniente de um temperamento melancólico.

[1] A motivação desse movimento foi agudamente estudada por Vagner Camilo, tanto na obra *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (2001) como na sua tese de livre-docência, *O poeta e a cena literária: figurações sincrônicas e anacrônicas* (2013).

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 lembranças. 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 incorporam
 de há muito ao teu cimento, num lamento.

[2] A imagem de um corpo encurvado é recorrente na representação do melancólico, como na famigerada gravura “Melencolia I”, de Dürer (1514).

Neste poema, a rememoração de uma experiência amorosa concede ao sujeito a imagem da escada como “lugar de exílio”, metaforizando o corpo curvo do sujeito que, melancólico, se dobra sobre si, investigando a sua precariedade². Essa impressão é reforçada pelo paralelismo dos dois primeiros versos — “Na curva desta escada nos amamos, / nesta curva barroca nos perdemos” —, que ocorre seja no plano da expressão, posto que ambos contêm a mesma estrutura sintática; seja no plano do conteúdo, em que há a repetição de ideias com pequena alteração de palavras; seja no plano rítmico, por serem ambos decassílabos. Vale notar que, com tal paralelismo, há um ganho expressivo na equiparação entre as noções de amor e de perda. Assim, já de início são enunciadas as marcas deixadas pelo fim do enlace amoroso, as quais o eu lírico acaba por converter no fantasma que alimenta a escrita elegíaca: “E este lugar de exílio hoje passeia / faminta imaginação atada aos corvos / de sua própria ceva”.

Como disse Affonso Romano de Sant’Anna, os elementos imaginativos e abstratizantes do poema mimetizam uma espiral barroca: “Compõe visualmente, imitando a espiral de uma escada” (1992, p. 177). Além disso, alegorizam a forma enrodilhada em que se deu o enlace amoroso e, na repetição do vocábulo “curva” nos versos iniciais, alude a um elemento arquitetônico bastante comum no Barroco, a escada parafuso ou caracol, cujos degraus espiralados dão voltas contínuas em torno de um eixo central, ao qual estão fixados. O isomorfismo entre a estrutura da escada caracol e a composição estrutural das estrofes acaba por enfatizar o conteúdo temático do poema: a tensão entre amor e morte, aliada ao drama da memória, o querer buscar os restos dessa

perda, movimentando o giro permanente do sujeito, numa dinâmica barroca da existência.

Note-se como os pronomes demonstrativos “desta” e “nesta” da primeira estrofe, “esta” da terceira e “este” da última, somados ao advérbio de lugar “aqui”, que inicia a quinta estância, demonstram que a perda está sempre colada à experiência da carne, que, por força da imaginação do eu lírico operante no agora, se mostra transformada pela escrita, o que reforça a ideia de que o próprio poema, ao nomear o fantasma, se faz, também, um possível lugar da fruição amorosa.

A suposta vocação contemplativa do poeta melancólico encontra-se antes atravessada por um transtorno do desejo, que a abala de dentro, expondo seu vínculo com o corpo curvo: “Lembras-te, carne?”. Nessa interpelação do eu lírico ao próprio corpo, é instaurada a ambiguidade que perpassa todo o poema, o qual pode ser lido não só como um desdobramento do sujeito, entre o eu e a carne, mas também como a imagem rememorada de corpos amantes.

Na crônica “Outono & amor-perfeito”, publicada em 21 de março de 1969 no *Correio da Manhã*, Drummond repete duas vezes a apóstrofe “Lembras-te, alma?” (2018, p. 219-221), o que, a nosso ver, faz referência irônica ao vocativo “Lembras-te, carne?” de “Escada”. No texto em prosa, o cronista discorre sobre a flor “amor-perfeito”, cujo nome, além de impossível, traduz algo que só pode ser cultivado em pensamento e no plano incorpóreo da “alma”, ao passo que, em “Escada”, o amor falho e possível é rememorado na carne.

Para o sujeito poético, o amor se mostrava como o auge da angústia do encontro entre corpo e ausência, entre experiência e memória. A experiência amorosa finda é lugar ou metonímia que acolhe algo maior, a própria supressão do corpo, o fim da experiência do sensível que, no entanto, resta, fantasmática, na subjetividade por meio da memória. O que resta dessa perda converte-se em fantasma, ou seja, sobrevive à morte, como já disse o poeta nestes versos de “Os poderes infernais”, de *A vida passada a limpo* (1959): “O meu amor é tudo que, morrendo, / não morre todo, e fica no ar, parado”.

Observando o jogo de tempos verbais presente em todo o poema “Escada”, predominantemente entre os pretéritos perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, percebe-se que, apesar do seu contorcionismo dramático e mesmo que aludindo a certas questões diversas entre si, todas as estrofes não deixam de versar sobre o drama da memória, em que o rodar melancólico do sujeito procura expressão e nomeação na comunicabilidade da experiência amorosa, experiência comum ao sujeito e à coletividade. Talvez por tratar-se de um sentimento em que o corpo melhor encontre vazão para escandir o seu drama mais interno, mais abstrato: o que resta da experiência. Isso confere unidade ao poema, condizente com a estética barroca referida na estrofe de abertura, a qual, nas palavras de Massaud Moisés, tenta ambiciosamente representar “a

espiritualização da carne e a correspondente carnalização do espírito” (1974, p. 91), superando, pela unidade da forma artística, a divisão entre os anseios do corpo e da alma.

A ver: o poema é estruturado em sete estrofes com tamanhos variados e versos irregulares, cuja repetição de seus versos mais curtos de 5 e 6 sílabas, recuados em momentos diversos para o interior de cada uma das estrofes, gera um ritmo que representa o movimento descompassado e simultâneo de subida e de descida em que se consubstancia a unidade do poema, composto por uma série de imagens que metaforizam essa oscilação espiralada.

Logo na primeira estrofe, há a alusão ao “caprichoso esquema / [que] unia formas vivas, entre ramas”, a reforçar a característica curva, barroca e material do que, qual uma trepadeira, enredava os amantes. Já na estrofe seguinte, há um desdobramento imagético dessa teia amorosa, também figurada como “arrepio telepático”, ou seja, como a memória tentando reacender a experiência corpórea perdida. Na crônica “A dura sentença”, publicada no *Correio da Manhã* a 9 de agosto de 1967, essa ideia é traduzida numa reflexão acerca do beijo: “E, ainda, que o melhor beijo é quando nenhuma das duas bocas o dá na outra: ele mesmo se dá nas duas, inevitável, alheio a uma ou duas vontades, superior a ambas como um decreto divino” (ANDRADE, 2018, p. 202). Como se vê, é a memória que inventa o beijo, antes ou depois do beijo concreto, ou seja, o poeta está sempre lidando com a ausência.

É interessante acrescentar, por outro lado, a leitura feita por Dámaso Alonso ao poema de Francisco de Quevedo, abaixo transcrito, em que há a comparação das pálpebras aos lábios, e a do olhar dos amantes ao beijo:

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos...
De invisible comercio mantenidos
y desnudos de cuerpo los favores,
gozaran mis potencias y sentidos;
mudos se requebraran los ardores:
pudieran, apartados, verse unidos,
y, en público, secretos los amores³.

[3] “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, disponível em https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.

Segundo Alonso, o poeta barroco imagina o beijo apenas como intenção amorosa, devido à sua noção de um amor espiritual, de impossível materialização no plano físico: “El poeta piensa que, si los párpados fueran lábios, la comunicación visual, los rayos de luz de la persona amada al ojo amante serían besos. Las delicias así serían mudas y, separados entre la gente, los amantes estarían unidos” (idem).

Quevedo faz parte da tradição lírica amorosa elegíaca que opera essa transmutação valorosa do lábio do corpo para os olhos, da sensação para a ideia. Mais vale ver (imaginar, lembrar) o beijo, substituindo boca por pálpebra, do que o contrário. A paixão amorosa dessa tradição é sobretudo imagética, fruto do exercício do ver, do pensar, do lembrar. Assim, o desejo se traduz em imagem, palavra, memória, eco do corpo. Drummond se insere nessa tradição, problematizando-a. Já não lhe basta ver; tanto assim que o repertório de imagens aterrorizantes que acompanham a memória exprime a falência dessa projeção amorosa num plano ideal. Em *O Amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont discorre sobre essa maneira com que aprendemos a amar o amor através das lições da tradição literária, valorizando sempre o que está fadado à perda, o ausente:

Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe — e não a sua chama fugaz. (...) A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem. A presença é inexprimível, não possui uma duração sensível, só pode ser um instante de graça. (1988, p. 42)

Segundo Vagner Camilo, o poema “Eterno”, que antecede “Escada” em *Fazendeiro do ar*, tematiza como nenhum outro a tensão de matriz baudelariana entre a eternidade e a transitoriedade absoluta que caracteriza o moderno. Em suas palavras, “tudo que passa, enfim, e a própria consciência da obra como transitória (‘passageiras as obras’) por oposição aos pensamentos e palavras. O eterno é definido mesmo como uma espécie de *intensificação do instante*” (2013, p. 321). Tal definição pode ser empregada, *mutatis mutandis*, à noção de amor de Drummond, para quem a experiência amorosa se reduziria a um instante, “Sim, ouvi de amor, em hora infinda”, só restando ao poeta o trabalho melancólico de lembrar e nomear essa perda.

Gledson aponta o poema “Escada” como um dos exemplos mais bem realizados sobre a problemática amorosa marcada pela tensão entre amor e morte: “Em certo sentido, ‘Escada’ é o mais perfeito de todos estes poemas, porque na sua intensidade poética, mostra o processo inelutável da destruição, a luta para libertar-se, e as ligações contínuas e estreitas entre as duas coisas [amor e morte]” (1981, p. 241). Aliás, ao discorrerem sobre a temática barroca na literatura, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo sublinham a ênfase que é dada à experiência, especialmente à tensão antitética entre vida e morte: “Na sua ânsia de valorização da experiência humana, acentuando os seus estados contraditórios, da exaltação dos sentidos à reflexão, a essência temática barroca se encontra na grande antítese entre vida e morte” (1992, p.

[4] “Estâncias”, de *Novos poemas*.

16). Segundo os autores, daí advém o sentimento do desengano, da transitoriedade da existência e da busca de redenção da condição humana pecadora num plano transcendente.

Apesar de dialogar com a estilística e a temática barrocas, explorando inclusive a tensão entre amor e morte, tema muito presente em Quevedo, Drummond ressalta não só a sua condição de poeta moderno, mas também a distinção de sua visão conceitual do amor em relação à do barroco, não prescindindo do corpo na memória da perda da experiência amorosa.

Ao analisar o poema objeto deste ensaio, Mirella Vieira Lima entende que o eu lírico estaria situado num plano intermediário entre o céu e o inferno, ou seja, no plano do tempo e da matéria, e que a experiência erótica se caracterizaria como uma promessa de ascensão. Para a crítica, entretanto, na medida em que o ato erótico se dá no corpo, qualquer ideia de transcendência se mostraria insustentável ao sujeito poético moderno, cuja consciência corrosiva deve esvaziar toda a lembrança do enlace, tornando-a fria, estéril e material, tal qual o discurso reflexivo que a rememora:

Nos termos de Drummond, 'o arrepio' é possível na lembrança da carne, pois uma memória consciente, para efetivar-se, o corrói, e, assim, o ato de lembrar dificulta a lembrança. (...) Essa impossibilidade da carne dói além da carne e, à consciência estéril, sem o orvalho da lembrança, resta saltar para o espaço da reflexão pura. (...) Vemos aí o sentido que este pensamento sobre o amor intrínseco à poesia de Drummond empresta à paixão erótica. Trata-se de um impulso intenso que promete o êxtase, no sentido da saída de si; ascensão com o outro vista como epifania, transcendência, espaço de uma revelação, que entretanto se dá no plano dos sentidos, mas não se sustenta no plano da consciência, principalmente na consciência moderna, para quem a transcendência tende a revelar-se sempre esvaziada. (1995, p. 137)

Não concordamos com essa leitura de Vieira Lima, todavia. A escrita amorosa é necessariamente uma escrita da memória, a pressupor a ausência daquilo que o eu lírico nomeia como experiência, e que, agora, o habita e o alimenta enquanto fantasma. Mesmo porque, se lêssemos no poema a imagem de um instante de êxtase, nenhum dos amantes seria capaz de perceber a fatal e gradativa dissolução do transe, que, como num rito sacrificial, desmembra o que tivesse sido uma unidade. Ou seja, se o poema estivesse a falar exclusivamente de "paixão erótica", o ato de lembrar, efetuado pela memória, estaria na verdade reavivando a lembrança que, de outro modo, seria fadada à corrosão do tempo.

Como dissemos, o foco dramático do poema consiste no desdobramento do eu em corpo e memória, sendo o amor, sentimento ordinário cuja qualidade aguda é mais pungente, talvez o lugar em que o drama da memória, que se confunde com o do próprio fazer poético, mais facilmente se nomeie e seja compartilhável por meio de um corpo de palavras.

A imagem da asa da sexta estrofe, “asa que ofereceste o pouso raro”, metaforiza uma promessa de beleza que não se cumpre⁵. Embora o “pouso” seja caracterizado por três adjetivos, “raro e dançarino e rotativo”, ligados pela conjunção aditiva “e”, a conferir-lhes a noção de sincronicidade; seguindo-lhe, de maneira apositiva, os substantivos “cálculo”, alusivo à ação de calcular, e “rosa”, adjetivada por “grimpante e fina”, remetendo o primeiro adjetivo a um movimento de subida, proveniente do sentido do verbo grimpar, aliado às noções de sutileza e agudeza, decorrentes de “fina”, formando, enfim, a imagem desta flor abstrata — “rosa grimpante e fina” —, a asa aqui representa um projeto de queda. Segundo Mircea Eliade, as imagens de voo e de asas traduzem o desejo humano de romper com a cotidianidade, em busca de conhecimento, transcendência e liberdade:

Todo un conjunto de símbolos y significaciones concernentes a la vida espiritual y, sobre todo, a los poderes de la inteligencia, es solidario con las imágenes del ‘vuelo’ y de las ‘alas’. El ‘vuelo’ expresa la inteligencia, la comprensión de las cosas secretas o de las verdades metafísicas. (...) Así pues, si se consideran el ‘vuelo’ y todos los simbolismos paralelos en su conjunto, su significación se revela de inmediato: todos expresan una ruptura efectuada en el universo de la experiencia cotidiana. La doble intencionalidad de esta ruptura es evidente: se trata a la vez de la transcendencia y la libertad que se obtienen con el “vuelo”⁶. (2017, p. 109)

Se houvesse em “Escada” imagens de um movimento ascensional e de sublimação do corpo, poderíamos supor, nos termos de Eliade, um efetivo desejo de transcendência e de ruptura com o contingente por parte do eu lírico. Mas o que se vê é a imagem da queda de um voo claudicante, feito com uma única asa, seguida dos versos “enquanto a reta insigne / da torre ia lavrando / no campo desfolhado outras quimeras”, cuja conjunção temporal “enquanto” explicita que a projeção de ascensão da asa não é mais que uma quimera, dentre outras que o eu lírico acrescenta a uma terra arrasada, derivadas da memória fantasmática da experiência amorosa, isto é, da baba que escorre da boca e penetra o cimento do próprio instrumento de queda — o poema.

Vale lembrar que a escada pode ser também uma das figuras simbólicas da intermediação entre o corpóreo e o incorpóreo, sendo, nas palavras de

[5] A representação da união amorosa como “asa” que transporta a um plano ideal de beleza já pode ser lida em Plutarco (2000, p. 63): “É, pelo contrário, uma união que se eleva, duma asa ligeira, para o ideal de Beleza, em direção ao Divino.”

[6] “Todo um conjunto de símbolos e significados concernentes à vida espiritual e, sobretudo, aos poderes da inteligência é solidário com as imagens do ‘voo’ e das ‘asas’. O ‘voo’ expressa a inteligência, a compreensão das coisas secretas ou das verdades metafísicas. (...) Deste modo, se forem considerados o ‘voo’ e todos os simbolismos paralelos em seu conjunto, seu significado se revela de imediato: todos expressam uma ruptura efetuada no universo da experiência cotidiana. A dupla intencionalidade dessa ruptura é evidente: trata-se ao mesmo tempo da transcendência e da liberdade que se obtêm com o ‘voo’.” [tradução do autor]

Agamben, aludindo a Hugo de São Vítor, um lugar onde o céu e a terra, o corpo e o espírito se unem — “sobre o abismo que separa as duas substâncias, Hugo põe em ação uma espécie de escada mística de Jacó, ao longo da qual o corpo ascende na direção do espírito, e o espírito desce até o corpo” (2012, p. 167). Mas o aspecto de modernidade do poema subverte qualquer noção conciliatória ou transcendente por meio da experiência poética, reafirmando o seu vínculo com o que é imanente, material, e portanto transitório, porque passível de destruição pela atuação do tempo. O que também pode ser interpretado pela leitura do verso “Aqui se esgota o orvalho”, na medida em que a simbologia deste último elemento inclui a harmonização entre as águas do céu e da terra: “A importância do orvalho em inúmeros rituais e preparações mágicas provém de sua virtude de saber resolver a oposição das águas *de cima* e *de baixo*, das águas terrestres e celestes” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 665).

Sobressai daí, contudo, uma contradição entre a finitude e a experiência amorosa: o sujeito poético persevera na luta para não deixar que morra a lembrança do fantasma que o habita e que lhe nutre a escrita, continuando a lamentar a perda, para ganhar e transmitir às futuras gerações as “prendas que jaziam sem herdeiros”. Verso esse que remete à noção mítica drummondiana da experiência amorosa, que, além de envolver um processo de morte e renascimento, também passa a integrar uma corrente circular que liga mortos e vivos, como lemos nestes versos de “Campo de flores”: “Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos / e outros acrescento aos que amor já criou”. Eis o poder do amor cantado em poesia: continuar vivo para além da morte.

A dor da rememoração fantasmática está amalgamada à espinha do sujeito poético melancólico, curvado sobre si mesmo para resistir ao esquecimento da experiência amorosa, conferindo-lhe voz no corpo de palavras da elegia, também lugar também de criação, fruição e comunicação da experiência. O poema ressalta, assim, o vínculo intrincado entre fantasma, amor e poesia, que se compõem da mesma matéria e oferecem à vida a mesma substância.

Marcelo Freitas Ferreira de Oliveira desenvolve trabalho de doutorado sobre o vínculo entre amor e melancolia na obra poética de Carlos Drummond de Andrade no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Leitura Analítica, Leitura da Lírica”, ministrada pelo professor Ariovaldo Vidal, no segundo semestre de 2017. **Contato:** marcelo@ferreiradeoliveira.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/alonso.htm.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias — a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Autorretrato e outras crônicas*. Organização de Fernando Py. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CAMILO, Vagner. *Drummond, da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMILO, Vagner. “Uma poética da indecisão: *Brejo das Almas*”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, julho 2000, p. 37-58.

CAMILO, Vagner. *O poeta e a cena literária: figurações sincrônicas e anacrônicas*. Tese de Livre Docência apresentada à Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 2013.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Scritta, 1993.

CANDIDO, Antonio; Castello, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira, História e Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico*. Tradução para o espanhol de Victoria Cirlot e Amador Vega. Ediciones Siruela: Madri, 2017.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência Mineira* (o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade). Campinas, SP: Pontes; São Paulo: EDUSP, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PLUTARCO. *Diálogo sobre o amor*. Tradução Manuel da Silva Ramos. Lisboa: Fim de Século, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

