

## JARDIM ESTRANHO

ANA PAULA PACHECO

Universidade de São Paulo

### Resumo

O ensaio concentra-se na análise de “Jardim”, de Carlos Drummond de Andrade, visto como modelar de uma poética em trânsito, a do livro *Novos poemas* (1948). Partindo da discussão adorniana sobre as relações entre forma e princípio de realidade, busca-se apreender o modo como a história, sedimentada no mais fundo da subjetividade – no caso, em imagens de sonho e mascarada fantasmática –, está presente na configuração do poema. Sua figuração imagética, imagens da psique desse “eu” que vê o jardim e nele se reflete, leva-nos a indagar um núcleo temático da poesia drummondiana ligado à melancolia, fantasmagoria, mutilação e dissolução como processos de constituição da subjetividade poética.

### Palavras-chave

Drummond; núcleo autodestrutivo e constituição do “eu poético”; psique, história e forma literária; o estranho (*Das Unheimliche*); Freud e Adorno.

### Abstract

*This essay focuses on the analysis of Carlos Drummond de Andrade’s “Jardim,” seen as exemplary of a poetics in transit, namely the one in the book *Novos poemas* (1948). Based on the Adornian discussion of the relations between artistic form and reality principle, we seek to grasp the way in which History, sedimented in subjectivity – in this case, in dream images and phantomatic masquerade –, is present in the configuration of the poem. The poem’s imagetic figuration, images of the psyche of a poetic “I” who sees the strange garden and reflects himself in it, leads us to investigate a thematic core in Drummondian poetry, connected to melancholy, phantasmagoria, mutilation, and dissolution as constitutive processes of this poetic subjectivity.*

### Keywords

Drummond; self-destructive core and the constitution of the poetic “I”; psyche, history and literary form; the uncanny (*Das Unheimliche*); Freud and Adorno.

Quem lê a *Teoria estética* encontra um Adorno antifreudiano em campo artístico, ou mais precisamente, contrário ao reducionismo a que a psicanálise poderia submeter as obras, no limite desviando o foco, da estrutura objetiva para o exame das neuroses do autor. A polêmica está superada e hoje a ninguém ocorreria misturar água e óleo. Entretanto, no curso da discussão Adorno expõe um modo de compreender as relações entre arte, psique e história que não perdeu o vigor. As ressalvas e mesmo o olhar desconfiado do crítico dialético jogam fermento no sonho tangível de uma psicanálise materialista, em terreno estético e fora dele.

Se quando confundida aos fatos (ou aos casos clínicos) a obra seria destituída de sua objetividade própria, pensada como pura imanência eliminar-se-ia sua antítese ao mundo. O pressuposto é claro: na imanência da obra, como na da psique, o mundo está contido. Avesso

à idéia de arte como linguagem puramente subjetiva do inconsciente, o ensaísta pensa as relações entre forma e princípio de realidade cuja dinâmica não pode ser unívoca ou condicionada, uma vez que “a arte é a antítese social da sociedade”.<sup>96</sup> Ao contrário do divã, onde o princípio de realidade pode atuar como *summum bonum*, caberia antes às obras não dar conta das exigências do mundo real, isto é, não satisfazê-las, mas angustiar-se ao máximo com elas, o que equivaleria a não se adaptar, em nenhum nível, à violência de um mundo injusto, e a não aceitar a barganha do prazer pela dor (ainda que para isso fosse preciso, em determinados momentos, configurar essa dor). Na obra, o que não adere ao princípio de realidade não é “fuga” apenas. Não obstante houvesse, como diz o crítico, muitos motivos reais para legitimar o desejo de fuga, trata-se, na forma, de uma *negação objetiva* do real empírico, ou ainda, de uma oposição ao princípio de realidade e, com ele, à *ideologia do mundo harmônico*. Esta transfere, por assim dizer, ao indivíduo o problema ou a impossibilidade de adequar-se.

O tópico tem vistas à arte moderna; na literatura, especialmente a partir de Baudelaire e Kafka.

A poesia de Drummond leva a pensar o problema em contexto brasileiro; refiro-me à passagem de *Novos poemas* a *Claro enigma*, quando seus textos ganham outra respiração. A analogia vem não tanto pelas possíveis proximidades entre Baudelaire e Drummond, feitas também de distâncias, quanto pela relação dialética da arte com a idéia de evasão e de participação.<sup>97</sup> No que é mais que fuga, atua um princípio de realidade despojado do pacto ideológico com um mundo supostamente harmônico.

Como se sabe, a crítica de primeiro momento, e não só ela, viu em *Claro enigma* (1951) uma reapropriação drummondiana do legado clássico, em sentido restaurador ou regressivo, anunciada em *Novos poemas* (1948). A tendência, dualista, opunha a poesia participativa de *A rosa do povo* (1945) ao fechamento/hermetismo do livro de 51. Contudo, um estudo do final dos anos 1970 já mostrava, sob a aparência mais simples da “poesia participativa”, a presença, a todo momento, de “transitividade” e “intransitividade”: o fator novo da comunicação e o contrapeso do rompimento com ele em alguns momentos (mas não a determinação estanque de um pólo apenas) fixavam o cunho político da linguagem de *A rosa do povo*.<sup>98</sup> No pós-guerra, diante das injunções do PC sobre o trabalho artístico, da desilusão com a orientação jdanovista vinda da matriz soviética, era preciso que a poética drummondiana se reinventasse, sob novas determinações históricas, para continuar a ser crítica. Sem dúvida, hoje tal percepção é mais imediata, graças a uma reorientação da perspectiva ensaística atenta aos móveis sociais em *Claro enigma*; reorientação que foi da leitura do hermetismo e da melancolia como modos de oposição – trazida pelo estudo *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas* – à indicação da forma, “fechada” e melancólica, como modo de “participação”.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 19.

<sup>97</sup> A respeito da poética de Baudelaire, ver as interpretações histórico-políticas de Dolf Oehler, *Quadros parisienses: estética antiburguesa. 1830-1848*, trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr., São Paulo, Companhia das Letras, 1997; *Idem, Le spleen contre l'oubli – juin 1848* (Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen), trad. Guy Petitemange, Paris, Payot & Rivages, 1988; *Idem, “Um socialista hermético”*, in *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. et al, São Paulo, CosacNaify, 2004, p. 97-126.

<sup>98</sup> Iumna Maria Simon. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, Ática, 1978. Ver também, *Idem, “Esteticismo e participação”*, in Ana Pizarro (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo: Memorial da América Latina-Campinas, Unicamp, 1993, v. 3, de que me beneficiei para as reflexões deste ensaio.

<sup>99</sup> Cf. Vagner Camilo, *Drummond. Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. Para Camilo, o pessimismo (cujas razões históricas haviam sido sumariamente indicadas por Merquior), o “neoclassicismo” e o “formalismo” do livro de 51 constituem uma “retirada estratégica”, e não uma atitude demissionária por parte do poeta. À frustração do projeto lírico-participante de Drummond dos anos 1940, o crítico soma a especialização do trabalho artístico, mostrando uma poesia que escapa tanto ao esteticismo estéril quanto ao dogmatismo partidário. A resenha de Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello do livro de Camilo

Isso posto, o estranhamento, a maneira insuspeitada de recolher/sedimentar a história e de responder a ela, desde a poética em trânsito de *Novos poemas* (e penso, exemplarmente em “Jardim”), não toma nem o eu nem o mundo por objetos conhecidos ou simplesmente dados. Aliás, não se vê em “Jardim” nenhuma imagem inteiriça da história e, tampouco, para voltarmos à psicanálise, qualquer imagem nítida da subjetividade; uma e outra (história e subjetividade) aparecem como *disjecta membra*, para falar com outro poema do autor.<sup>100</sup>

A proposta deste ensaio é voltar ao poema, a fim de averiguar o modo pelo qual ele anuncia, na poética drummondiana, uma nova maneira de representar a realidade, sem aderir a ela. Se antes isso era possível pela crença em que a poesia, devolvida à práxis social, poderia contribuir para a construção de um país melhor, num momento histórico subsequente o poeta precisou criar outro modo, mais hermético, de não compactuar com a mentira de um mundo harmônico fundado em atraso, iniquidades, não generalização dos direitos, tal qual ela se fazia notar no processo de modernização brasileiro. (Como não sou especialista, não tenho nenhuma pretensão de discutir a teoria psicanalítica em abstrato. Penso apenas no modo como alguns de seus conceitos podem ajudar na leitura de obras específicas, perpassadas, como todas, pelo mundo, em sua configuração mediada.)

#### JARDIM

Negro jardim onde violas soam  
e o mal da vida em ecos se dispersa:  
à toa uma canção envolve os ramos,  
como a estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado  
por peixes, não, matéria putrescível,  
mas por pálidas contas de colares  
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,  
de um vegetal segredo enfeitiçadas,  
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,  
que sei de sua essência (ou não a tem),  
jardim apenas, pétalas, presságio.

Aparentemente, temos um quadro exterior e um sujeito que o descreve apenas. No entanto, embora o poema não traga nenhuma dificuldade de vocabulário, ele aparece como objeto obscuro, que não se abre à compreensão rápida. Pelo contrário, tudo nele aponta para um indecifrável. Escuro – aliás, falto de toda cor –, esse jardim nega desde o início a imagem corrente de um lugar ideal, aberto e iluminado, que envolva os sentidos com suas cores e perfumes. No entanto, a música se faz presente, dissipando, desfazendo quiçá, “o mal da vida”. E não é só: há *gratuidade* na canção que envolve os ramos, “à toa”, lembrando-nos

---

aponta novos caminhos interpretativos: “Se há dificuldades de realização de uma arte engajada fixadas em *Novos poemas* e *Claro enigma* talvez elas pudessem ser entendidas como impossibilidades objetivas de devolver a arte à práxis social em termos mais diretos e, portanto, como um impasse que reposiciona a poética da *methexis* nas trevas como forma crítica de ‘participação’”. Cf. “História e esquecimento”, *Suplemento Literário*, n. 82 (abril/2002), Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, p. 28-9. Cf., igualmente, a análise e interpretação da negatividade de *Claro enigma* no livro de Betina Bischof, *Razão da recusa*, São Paulo, Nankin, 2005, e outra leitura das relações entre história e poesia em Davi Arrigucci Júnior, *Coração partido*, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

<sup>100</sup> Cf. Carlos Drummond de Andrade, “Tarde de maio”, in *Claro enigma* (Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa), 8. ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1992, p. 215.

talvez, paradoxalmente (pois num lugar que anuncia melancolia e morte), da liberdade da arte quando desembaraçada da ordem utilitária.

Violas e canção fazem supor os músicos, mas em seu lugar, também à toa, o que vemos é uma estátua, ambigualmente reflexiva, isto é, espelhada no lago e refletida sobre si mesma – sentido este reforçado pelo adjetivo “indecisa”, que pode fazer ler o verbo pronominal numa inusual acepção. A pausa após “se reflete”, sublinha a racionalidade da estátua, só duplicada no lago quando o *enjambement* se completa, na estrofe seguinte. Seja como for, a imagem sugere o filósofo de sal – em que o *cogito* inverte-se: ele pensa e não existe – ou o Narciso de pedra, posto que indeciso. Algo lembra o humano, presente e ausente, um resquício.

Assim como diverge do lugar ameno, prazeroso, um ideal laico, este jardim se afasta do simbolismo do Éden, com o qual todavia dialoga. O encaminhamento psicanalítico ajuda, pois temos ao mesmo tempo um jardim desejado (onde uma canção *envolve* os ramos, o mal da vida se dispersa) e estranho, inóspito (o mal da vida, que se dispersa nesse jardim sem cores, se desfaz ou se propaga, “em ecos?”).

O segundo quarteto repõe sensivelmente a estranheza, fazendo notar o elo entre familiar e estranho – como no conceito freudiano<sup>101</sup> –, dado, nos versos, pela indistinção entre elementos habituais e outros que os transfiguram, de tal forma que, acompanhando quem o descreve, temos a sensação de um lugar familiarmente estranho. Ou, dito de maneira diversa, a suposição de algo conhecido é, no poema, invariavelmente seguida por uma quebra dessa expectativa, que torna assustador tudo o que se suporia pacificado pelo reconhecimento (familiar). É desse modo que o lago, “habitado” (vale dizer, ocupado habitualmente), só o é por pálidas contas de colares, pois rejeita a matéria putrescível (no entanto, esta, que seria comum nos lagos, é trazida à memória, para só depois ser negada, criando assim a referida sensação de um ambiente estranho e conhecido: “por peixes, não”). O que *alude* à vida mostra-se, ao segundo olhar, petrificado ou coisificado (a estátua, as contas de colares, conhecidas mas imprevistas em lugar dos peixes); a propósito, a palidez das contas faz lembrar por contigüidade que um alguém também ausente as produziu – presença fantasmática, como a dos músicos.

Eis que no oitavo verso surge, de fato, “alguém”, fantasma e autômato. É nesse momento, parece-me, que a perspectiva do poema se dá a ver, em “olhos vazados”. (Note-se que em um poema com poucas rimas, a aproximação entre “habitado” e “vazados” é significativa, reverberando ainda, adiante, na aproximação entre “enfeitiçadas” e “mascarada”.) Agora, o estranho aparece como um duplo, e seu lar (em alemão, *Heim*, contido em *heimlich* e, portanto, em *unheimlich*), jardim, aproxima-se de uma imagem negativa do mundo. O que fosse apenas outro poderia ser tratado com distanciamento; aqui, o problema da alteridade concerne, sem dúvida, à identidade. Como o Narciso trêmulo (ou o filósofo de pedra?) esse eu-poético se mira, refletido, em olhos vazados: sua visão encontra a da caveira.

Os dois tercetos finais adensam o mistério; como se chegássemos ao coração desse sistema, vêmo-lo regido por um feitiço vegetal, responsável pelo que existe de movimento num ambiente algo parado. O “vegetal segredo”, todavia, anima *coisas* ou anima um *espectro meio homem meio máquina*, e não se deixa decifrar (qual seria afinal o significado de mãos oferecidas e mecânicas desatando contas de colares?). A ausência de sentido, corporificada, assombra a subjetividade que interroga as imagens (também espectrais, estas são designadas por “visões”, que “se delineiam// e logo se enovelam”). Mascarada sem essência ou fundo, que não ela mesma.

A evocação de um espaço ideal, familiar ao eu, no entanto perdido, presentifica-se na imagem de um reino de incômodo sossego cuja duração (“no lago há longos anos”) é a do que

<sup>101</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro” (“Das Unheimliche”, 1919), in *Obras completas*, 4. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, v. III, p. 2483-505.

não morre, porque não está vivo; por outra, uma idealidade negativa que prescindiu do fabulador (visível dentro do jardim apenas no autômato de olhos vazados). Note-se, a título de (mais um) exemplo da impenetrabilidade ao humano, na sonoridade expressiva do poema a dureza das oclusivas reincidentes, /p/, /t/, /c/, em oposição a certa dissolução do tempo no lago, também sugerida pelo som consonantal líquido, //l/. As coisas fazem lembrar metonimicamente o homem (colares, violas, estátuas), como uma sombra, que vê de fora o jardim. Em seu fechamento inóspito, temos um sistema fantasmático e quase sem movimento, no qual, contudo, a subjetividade poética está implicada. A história humana, junto de todo mal, foi expulsa dali, mas, com ela, também o sujeito – daí o terror da paz, um presságio sinistro.

O emaranhado das visões é em alguma medida simétrico ao da estrutura do próprio poema. Esta, na mesma tônica ambígua de suas imagens iniciais, apresenta estrofes separadas e emendadas, que terminam sem terminar (à exceção da última), em repetidos *enjambements*. O procedimento faz ver o poema como novelo, a enredar o “eu” que está de fora e implicado nesse espaço de real pesadelo. Entretanto, a atitude lírica que essa composição revela é em tudo diversa do deixar-se ir pelo mistério, ou para dizer melhor, oposta tanto ao inebriamento quanto à paralisia. O ato de enunciar liricamente o objeto de início fechado à luz e à razão, ou ainda, a tentativa de ver de fora (analiticamente) uma imagem subjetiva, tornada objeto, leva a perceber, pelo contrário, o esforço de separar a teia de imagens que envolve a subjetividade. A própria escolha da fôrma clássica, um soneto, já indica o intuito de organizar e refletir.

Sem dúvida, não se trata dos sonetos afrontosos anteriormente praticados por Drummond, por excelência anticonvencionais; em busca de liberdade de expressão, como no início (“Soneto da perdida esperança”, em *Brejo das almas*), ou depois, ressignificados (“Áporo”, com versos brancos, redondilhos, terminando num esdrúxulo; “O poeta escolhe seu túmulo”, com versos brancos livres; ambos em *A rosa do povo*). “Jardim” traz métrica e ritmo conformes à tradição. No entanto, a reclassificação não sugere uma superfície lisa, nem um resultado harmônico, não-problemático, mas antes uma *tensão*, de que a aparência calma é apenas contraface. Ou seja, numa estrutura clássica, fica a impressão de uma *dificuldade* radicada na forma, a averiguar. Dada a atmosfera inóspita que emana das imagens do poema, talvez se trate, mais do que de uma opção (a que se verá em *Claro enigma*, com a escolha deliberada pelo soneto duro, escuro, difícil de ler<sup>102</sup>), de um sinal dos tempos, apreendido, sem esquivar, por uma poética em trânsito.

Os decassílabos de “Jardim” são na maioria heróicos (11 dos 14 versos), ao passo que neles figura a “mascarada” da intimidade, em imagens de sonho, em vez do pulso das aventuras externas (tal qual na epopéia de Camões, literalmente o maior exemplo de utilização convencional dos heróicos em língua portuguesa). Em tempos de subjetividade magra, heróica é a tentativa de compreender, de desvelar a obscuridade onipresente – fora, no jardim onde o sujeito não está, e dentro, no espelho que é este jardim; como todos, um mundo em miniatura. Nesse sentido, a fôrma clássica, imprevisível num poema que mostra sonho e sombra, parece mesmo dar contenção formal, racional (tanto mais sob um ritmo duro), ao que se delineia qual “presságio”.

Vista a força do poema, o que se pode concluir de sua configuração de um mundo familiarmente estranho, ruína do conhecido? Esta leva a pensar na questão da ininteligibilidade da lírica moderna, concernente também à nova fase da poesia drummondiana. Na célebre palestra publicada em 1957, tendo por objeto poemas que seriam, à primeira vista, o anverso de “Jardim”, Adorno observa que a poesia não responde pela acusação de ininteligibilidade; o fato de ela ter se tornado incompreensível não diz respeito

<sup>102</sup> “Eu quero compor um soneto duro/ como poeta algum ousara escrever/ Eu quero pintar um soneto escuro,/ seco, abafado, difícil de ler.// Quero que meu soneto, no futuro/ não desperte em ninguém nenhum prazer”. Cf. C. Drummond e Andrade, “Oficina irritada”, in *Claro enigma*, *op. cit.*

especificamente ao campo da estética, e sim àquilo em que as pessoas se tornaram.<sup>103</sup> Se o que se modulou como lírica a partir do pré-romantismo – a voz do sujeito como indivíduo burguês que se constituiria plenamente, segundo os ideais da Revolução Francesa – criava para o poema o pressuposto de uma subjetividade que podia dizer “eu” (embora, nesta mesma enunciação já estivesse suposta a fratura entre o “eu” e o mundo e entre o “eu” e a natureza), este pressuposto se problematiza já em Baudelaire e Rimbaud. Não por acaso, Baudelaire, considerado por muitos o fundador literário das mudanças essenciais da lírica moderna, morava em Paris à época do levante de 1848 e das reformas de Haussmann, que criaram a cidade para o tráfego de mercadorias e para a exibição de vitrines e de pessoas nos bulevares. Nos anos 1950, Adorno tem em mente a lírica que subsiste afirmando a possibilidade de uma voz subjetiva como refúgio da subjetividade num mundo em que ela não se constitui, ou que, de outro modo, subsiste participando de uma corrente subterrânea coletiva, “captando na própria linguagem a idéia que lhe foi negada pela marcha da história”. Mas nota que essa lírica assinala, necessariamente, a impossibilidade de ser reparadora. Seja como for (penso na diferença entre a poesia de Baudelaire e a que o crítico dialético considera modelar nesta palestra), a lírica moderna parece enunciar-se numa contradição: ela vive do aprofundamento na particularidade do que se apresenta como subjetivo, só assim ganhando universalidade. A radicalidade com que expressa algo não dado é também seu fechamento à compreensão imediata.

Na lírica drummondiana posterior à Segunda Guerra Mundial, tal qual ela se apresenta em “Jardim”, pode-se dizer que o poema dá forma à questão da ininteligibilidade – do mundo e do sujeito –, que entra, por assim dizer, para o corpo obscuro de muitas imagens, entre outras camadas expressivas do verso. Em “Jardim”, também o que se tematiza como anti-refúgio, espaço de uma idealidade, está contaminado de história, na medida em que ela corrompe o refúgio (o jardim como paraíso terrestre ou como imagem de um pequeno mundo ideal, perfeito e privativo), exibindo-o em sua negatividade, espaço desumano. Na estrutura tensionada do poema e no próprio esforço de objetivação – enfrentamento subjetivo do que anunciam essas outras flores –, a ruína surge como verificação de um estado de coisas e, ao mesmo tempo, como utopia em negativo. Visão de sonho, delírio, realidade psíquica, e igualmente espaço interrogado pela consciência, que – exceto pela gratuidade da música, ironicamente sem ouvintes – interdita à arte ou à idealidade nela contida aquilo que falta ao mundo objetivo.<sup>104</sup> Também nesse sentido o poema de Drummond apresenta um Outro: a própria poesia como negação do que não cabe na imediatidade sensível. Localiza, *também na imanência psíquica*, sua antítese, um *não-eu* que tudo engloba. Fosse este apenas uma imagem do mundo exterior à subjetividade, ou uma imagem puramente subjetiva (onde acaso ela existisse), e o poema não causaria tanta estranheza, ou melhor, não seria a estranheza, lírica, prova material de que a reificação desconhece limites de território.

Se a história não figura, como processo, dentro desse jardim, ele mesmo, por sua vez, é uma imagem da história; nas palavras de Walter Benjamin: tão profundamente desnaturada como um enigma.<sup>105</sup> Literalmente desumana, mas por referência ao humano (violões, canções, estátua, colares, olhos vazados, mãos mecânicas são ruína do homem e de suas criações), a paisagem é, como em todos os jardins, imagem e resumo do mundo, mas, neste poema, não “um sonho do mundo, que transporta para fora do mundo”.<sup>106</sup> O espaço onírico carrega os temores da alma desse eu e repõe, sob suas leis misteriosas, *a opressão e a impenetrabilidade*

<sup>103</sup> Cf. Theodor W. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, in *Notas de literatura*, trad. Jorge de Almeida, São Paulo, Ed. 34 letras, 2003, p. 65-89.

<sup>104</sup> Noutro contexto, Adorno observa: “O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor. A consciência reificada pretende reconquistar como substituto do que ela recusa aos homens na imediatidade sensível, aquilo que não tem lugar na sua esfera” (T. W. Adorno, *Teoria estética*, op. cit., p. 25).

<sup>105</sup> Cf. Walter Benjamin, “Alegoria e drama barroco”, in *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 181-258.

<sup>106</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 9. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1995, p. 513.

do presente histórico. Seu “presságio” anuncia a petrificação do próprio sonho (ruinoso), contra a qual a subjetividade luta. (Nesse sentido, há um interessante contraponto entre “Jardim” e o poema seguinte, “Canto esponjoso”, em que a subjetividade lírica ainda pode *aspirar* à plenitude que ela, entretanto, sabe utópica.<sup>107</sup>)

Curiosamente, no Brasil, onde a promessa de constituição de uma subjetividade íntegra nunca encontrou chão histórico, transformando-se em “ideologia de segundo grau”,<sup>108</sup> Drummond, nos momentos mais líricos de sua poesia, fala de um “eu” que muitas vezes anseia por aniquilar-se, ou vê-se em fantasma, homem mutilado, enterrado vivo, no mundo desperto ou no de sonhos.<sup>109</sup> Uma individualidade que tateia por constituir-se e também por desfigurar-se, numa dialética por vezes pautada pelo horror, pela mutilação, pela negação de si mesmo. Isto é, melancolia, fantasmagoria, mutilação e dissolução seriam, em determinada parte da obra, processos de constituição da subjetividade poética em Drummond. Presença sensível em *A rosa do povo* – quando a tônica da autodestruição tem sentido explicitamente político, aniquilamento do indivíduo nos interesses da coletividade ou mutilação do sujeito burguês resultando em reequilíbrio da balança de contas históricas –, o tema se reapresenta de outra maneira a partir de *Novos poemas*, radicalizando-se em termos formais, como tensão ainda mais acirrada entre constituição da subjetividade e autodestruição, entre forma poética e experiência histórica (até chegar à culminação em *Fazendeiro do ar*, quando o poema “O enterrado vivo”, monolítico, formula de modo mais explícito e menos tenso a inumação da vida). O núcleo composicional remete a questões históricas da subjetividade, não específicas a Drummond; trata-se, como se disse, de impasses da lírica moderna, que se formalizam de modo ainda mais contraditório no contexto brasileiro, onde a subjetividade, que nem sequer ensaiou se constituir, vê-se historicamente impossibilitada.

Vale atentar para a complexidade do que estes poemas propõem como lírica: canto e fusão viram-se do avesso, e coincidem com aniquilamento. Se for verdade que nosso destino histórico revolve até mesmo a constelação da arte, é de se notar a atualidade dessa poética drummondiana. De todo modo, parece certo que o poeta não desistiu da luta ao constatá-lo. Seu “Jardim”, espaço da reflexão por oposição à espontaneidade, da consciência por oposição às injunções do inconsciente, é apenas uma das provas disso.

<sup>107</sup> Ver a leitura de Ivone Daré Rabello, “‘Canto esponjoso’: alguns aspectos da relação entre lírica e sociedade”, *Itinerários*, Revista de Literatura da Unesp, n. 19, p. 125-36, 2002.

<sup>108</sup> O conceito, como se sabe, foi formulado por Roberto Schwarz (cf. *Idem*, “As idéias fora do lugar”, in *Ao vencedor as batatas*, 4. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1992, p. 13-25). Sobre o problema da subjetividade poética drummondiana, nos contornos do gênero lírico e de seus impasses na cena brasileira, ver Ivone Daré Rabello, “Um grande sujeito”, *Suplemento Literário Minas Gerais* – número especial: “Carlos Emílio Drummond Moura de Andrade: 100 anos”, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, dezembro de 2002, p. 20-22. Cabe registrar que minha leitura de Drummond deve às idéias da autora, de quem fui aluna em IEL nesta universidade.

<sup>109</sup> Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 93-122, identifica diversos aspectos de um “eu todo retorcido” que organiza a experiência poética nas obras que vão de 1935 a 1959. Apontando para o viés melancólico na produção do autor, um dos núcleos temáticos identificados pelo crítico é o que ele designa por “emparedamento”. Em sua leitura, entretanto, o impulso mórbido, de mutilação/aniquilamento, seria superado pela participação política em *A rosa do povo* – conforme vê em “Movimento da espada” (“Estamos quites, irmão vingador/ Desceu a espada/ e cortou o braço./ Cá está ele, molhado em rubro./ Dói o ombro, mas sobre o ombro/ tua justiça resplandece”). No entanto, *A rosa do povo* parece concentrar apenas um dos matizes do problema, mais diretamente ligado ao “engajamento” e suas aporias poéticas. O núcleo destruidor retorna em *Novos poemas*, *Claro enigma*, em *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo*, ainda com ressonâncias em *Lição de coisas*. Melancolia, fantasmagoria, mutilação e dissolução aparecem como processos de constituição da subjetividade poética em poemas como “Noturno à janela do apartamento” (de *Sentimento do mundo*), “Noturno oprimido” (de *José*), “Movimento da espada”, “Nosso tempo”, “Anoitecer” (de *A rosa do povo*), “Jardim”, “O arco” (de *Novos poemas*), “Dissolução”, “Entre o ser e as coisas”, “Fraga e sombra” (de *Claro enigma*), “Os poderes infernais” (de *A vida passada a limpo*). De *Lição de coisas*, veja-se o poema “Descoberta”, no qual o sujeito flerta com o envenenamento que lhe dá “a polpa deliciosíssima do nada”. Cf. ainda Vagner Camilo, *Drummond. Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, op. cit., que vê a imobilidade na chave interpretativa de uma retirada estratégica da cena política.