

DRUMMOND E A EXPERIÊNCIA DO OLHAR

Celia Pedrosa

Décimo livro de Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas* foi considerado por Antonio Candido um movimento de retorno à serenidade estética decorrente da configuração do discurso poético como simples registro do fato, que caracterizaria *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, os dois primeiros livros. Entre eles, de *Sentimento do mundo* a *Fazendeiro do ar*, se situaria a fase da inquietação crispada, da qual adviria, segundo o crítico, a força da poética drummondiana. Mas, na medida em que ele mesmo matiza essa avaliação, apontando na verdade apenas um certo reconhecimento do fato, ou uma pouco ostensiva ausência de problematização nos livros em que reinaria a mera circunstância, nos desperta a curiosidade em relação a uma leitura mais detida dos modos de registro do mundo, que se aguça quando nos deparamos, justo no referido livro *Lição de coisas*, com um poema mínimo mas inquietante, que transtorna, precisamente através do tipo de olhar nele encenado, essa suposta serenidade objetiva. Esse poema é “Cerâmica”: “Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara./ Sem uso,/ ela nos espia do aparador.”

Rápido e simples, ele se apresenta como identificação aparentemente neutra de uma percepção visual, mas o faz de modo a constituí-la em imagem e signo daquela *inquietante estranheza* que, segundo Freud, adviria das coisas enquanto simultaneamente próximas e distantes. Reunidas em um mesmo e objetivo quadro, *vida* e *xícara* permanecem irredutíveis uma a outra, como numa metáfora irresolvida e por isso mesmo mais significativa. A visão dessa cerâmica bifronte vai ser ainda por cima sustentada por um modo de olhar também dúplice que transtorna o lugar e o sentido habitual das coisas. Porque olha a xícara no aparador, o sujeito

lírico acaba lhe concedendo uma vida inesperada feita de olhos, através dos quais só então ele se concretiza no poema, em forma de *nós*, se tornando também, em troca, objeto de uma inquietante espia.

Espiar e especular são, segundo sua etimologia comum, ambos modos de *reflexão* – de refletir, ver, ver-se – e dividem não por acaso a mesma origem com *speculum*/ espelho, lugar por excelência da imagem enquanto apreensão simultânea da semelhança e da diversidade, em que todos os seres tem identificada sua forma/species e junto com ela seus espectros. Ecoando poeticamente essa instigante trajetória, que é a de uma palavra e junto com ela a da experiência do pensamento e da visão no Ocidente, Drummond vai conceber a paisagem como lugar e tempo de um processo de ver, pensar e vir-a-ser face ao qual nós, que vemos e pensamos, nos tornamos também “Contemplados,/submissos, delas somos pasto,/somos a paisagem da paisagem”, conforme nos diz no poema “Paisagem: como se faz”, do livro *As Impurezas do branco*.

Enquanto paisagem, o poema então se constitui como cristalização paradoxal de uma forma em aberto que impinge aos seres um inesperado movimento, como na xícara, imóvel sobre o aparador doméstico, mas animizada, através dos olhos, por uma estranha vida. É como se através dessa fixação, desse “registro”, estivéssemos reaprendendo a ver o visível, a pensar vendo, a ver pensando, um pouco à maneira pela qual Cézanne revolucionou a pintura na modernidade, buscando submeter a realidade a um esforço de atenção objetivadora e paralisante, de modo a nela dar a ver, paradoxalmente, a mais absoluta e fugaz contingencialidade.

Esse valor paradoxal que Cézanne atribui ao exercício pictórico do olhar se apresenta recorrentemente ao longo de todo o exercício poético de Drummond. Por isso mesmo pode-se dizer que ele tem como fundamento o esforço para figurar a *contingência essencial*, segundo a expressão cunhada por Roberto Schwarz a propósito do famoso poema “No meio do caminho”,

em que o aparentemente simples registro visual de um fato, em princípio imobilizado e esvaziado pela repetição, pela objetividade, pela fadiga das retinas que o enquadram, dessa aparência mesmo retira sua força interrogante e seu movimento de sentido.

A consciência da pedra como obstáculo irremovível motiva desde logo em Drummond um olhar melancólico, irônico, dotado de uma vida tão precocemente fatigada que parece independente da do resto do corpo. A estranheza desse olhar reaparece inumeráveis vezes, através de um recurso típico da linguagem drummondiana. Ele consiste na fragmentação da imagem corporal em pedaços que, longe de metonimicamente reenviarem o leitor a uma determinada idéia de interação entre parte e todo, enfatizam a discórdia, a diferença, a impossibilidade de reunião.

E se esse recurso com frequência destaca e dá destaque às mãos, com que o poeta escreve ou tenta aproximar-se de seus companheiros, o faz ainda mais recorrentemente com os olhos, figurados como a principal referência da subjetividade lírica.. Assim, no poema “Os rostos imóveis”, de *José*, a morte é definida como “doce paz sem olhos, no escuro”. No poema “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo*, diante do sofrimento e da dúvida, o poeta sugere a si mesmo e a quem o lê “Fecha os olhos e esquece”. Ao mesmo tempo, no entanto, imagina que desse próprio escuro da morte e do esquecimento possam brotar inesperadamente olhos resplandecentes que seriam em si mesmos augúrios de que ‘havemos de amanhecer’ . Já em *Rosa do povo*, no poema “O elefante”, a fabricação visual de um corpo enorme como o desse animal, aí formado por partes diversas e precariamente estruturadas, como se mantivesse cada uma sua identidade própria, culmina justamente na apresentação dos olhos como lugar “onde se deposita/ a parte do elefante/ mais fluida e permanente,/ alheia a toda fraude”.

Janela da alma e ao mesmo tempo espelho do mundo, os olhos representariam então o ser, do elefante assim como do poeta, de que é um assumido disfarce, como cruzamento do olhar e

do ser olhado, do que é e do que somente perpassa, permanente em sua fluidez – imagem que se fixa e se dissolve, sempre recomeçada, e por isso infensa ao engano, ao auto-engano do único e definitivo: “Ele não encontrou/ o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me./... Amanhã recomeço.”.Esse paradigma , assim como sua inflexão emotiva, percorrem toda a obra do poeta, impedindo que nela identifiquemos fases tão antagônicas como as que Candido inicialmente indicara. No entanto, podemos perceber diferenças bastante significativas na escolha de núcleos imagéticos, que podem servir para marcar interessantes nuances construtivas desse paradigma ao longo de seus livros.

Assim, nos dois primeiros, pode-se perceber de fato um primeiro movimento de afirmação do olhar como instrumento de registro dos fatos e adesão imediata à vida. No momento de inauguração em livro de sua obra, inclusive, o célebre “Poema de sete faces”, o poeta se define através de “olhos que não perguntam nada”, simplesmente se entregam ao prazer visual do bonde cheio de pernas brancas, pretas e amarelas. Dessa imersão no prazer visual e dinâmico da cidade, o poema resulta fragmentário, composto de uma sucessão de imagens díspares que equivalem também a faces do poeta, cuja identidade assim se torna múltipla. No entanto, esse olhar caleidoscópico, fragmentado, que tudo parece querer abarcar, longe de motivar uma simples euforia da visão, é mostrado desde já como problemático, na medida em que a ele se contrapõe no mesmo poema um coração que se pergunta sobre o sentido de toda aquela enxurrada de imagens. Reencontramos aí o procedimento de fragmentação corporal, espécie de metonímia mal resolvida (como a metáfora em “Cerâmica”), que, se enfatiza partes do corpo como olhos ou mãos, também ressalta seu desacordo .

E esses olhos são os mesmos que mais tarde se abrem para as notícias de guerra como “olhos que não viam, olhos que perguntavam”, enquanto o amor, ao contrário, faz fechar os olhos e esquecer a realidade, como no poema “Outubro 1930”, também de *Alguma poesia*.

Essa problematização vai ser enfatizada ainda pela opção ostensiva do poeta pelo olhar que espia, espreita, ao qual se submetem reciprocamente tanto o eu quanto seus presumíveis objetos. No “Poema de sete faces”, “as casas espiam os homens”, e a cidade cotidiana se transforma em “vasto mundo”, sem rima e sem solução. Em “Casamento do céu e do inferno”, no mesmo livro, “o diabo espreita com o olho torto”, pelas frinchas domésticas do sobrado familiar, cuja familiaridade revela assim prenhe de mistérios. Quando retorna à condição de sujeito e ele próprio espia, o eu lírico o faz para de novo registrar desconforto, distanciamento, dúvida. Ainda em *Alguma poesia*, no poema “Moça e soldado”, nossa visão é conduzida a uma rua qualquer, em meio a um cenário tão prosaico de moças bonitas que namoram soldados barbudos, ao longo de versos ritmados e tornados familiares pela insistente repetição de “meus olhos espiam espiam espiam” - olhos que, no entanto, separados do corpo, não podem se desdobrar em nenhum gesto de aproximação, e reafirmam a diferença e a solitude.

No mesmo livro, o poema “Europa, França e Bahia”, se cria um espaço em que a partir do sonho permite a proximidade e a semelhança entre terras e vidas tão distantes, por outro lado insinua o desarranjo do pesadelo, onde, desconfiados, olhos espiam outros olhos vigilantes... Nesse espaço ambíguo, se o coração entusiasmado se apressa em bater junto com o de Lênin, em Moscou, o olhar espia alerta “um brilho esquisito nos olhos” dos bolchevistas cuja história é então percebida como criação de um *filme*, imagem ao mesmo tempo real e irreal, do distante mascarado como próximo. Indicando uma forma de mediação desestabilizante, essa associação do olhar corporal ao olhar da câmera cinematográfica indica também um modo de contextualização da poética drummondiana face a um dos principais traços caracterizadores da modernidade. Entre eles ressalta a desnaturalização das relações entre visão e conhecimento que, pelo menos desde a alegoria platônica da caverna, transformam a visão clara e ascética em emblema da verdade filosófica. A tentativa de desconstrução dessa política da verdade e do

sujeito ascéticos é encetada já na filosofia nietzscheana, que ao invés de rechaçar a visão por seu comprometimento com ela, se propõe a repensar suas possibilidades, apontando para uma prática filosófica análoga à de uma pintura apta a apreender a condição abissal de todo visível.

É desnecessário comprovar a possibilidade de associação entre essa postulação e a imagem do *claro enigma* que não só serve de título ao livro de Drummond considerado mais descomprometido com os fatos . Mas também subjaz, por exemplo, a um livro anterior como *Rosa do povo*, visto, ao contrário, como sintomático de sua maior vinculação ao acontecimento mais imediato, no qual vamos encontrar, no entanto, essa rosa figurada através de imagens como *flor impercebida*, cujo nome não está nos livros – *forma insegura* que do poema “A flor e a náusea” lança uma ponte à *orquídea antieuclydeana* do poema “Áporo”. De olhos sujos, desarmadamente sentado no chão de uma rua da capital do país, objeto de espreita/espia por melancolias e mercadorias, mera mancha branca na rua cinzenta, o sujeito lírico vai aos poucos se constituindo pelo erro, pela irresolução, forma feia e insegura como a da flor, no primeiro poema, ou a do pequeno inseto a escavar a noite e seus labirintos, sem saber nada de saídas e respostas, como o áporo que dá nome ao segundo poema referido.

E se a filosofia e a poesia modernas atualizam através de seu próprio aparecimento antieuclydeano no interior mesmo da cultura idealista essa realidade ao mesmo tempo clara e enigmática da experiência da vida e do pensamento, semelhante dialética vai presidir também a emergência de práticas e valores imprevistos, associados à visão tal como em princípio potencializada pelo desenvolvimento tecnológico decorrente do mesmo modelo hegemônico de racionalidade ascética. De fato, é o que vai ocorrer com o advento da fotografia , inicialmente signo de uma potencialização técnica do olhar objetivo, imune às fragilidades do corpo e às inquietudes da vontade. Mas, conforme percebe agudamente Walter Benjamin, “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico”, e com o desenvolvimento e a consolidação da

foto, procedimentos como a ampliação, a aproximação e o distanciamento do foco vão revelar virtualidades até então desconhecidas, que ele atribui a um “inconsciente ótico”, semelhante ao inconsciente pulsional freudiano. Excessivos face aos parâmetros da objetividade ótica comum, a aproximação e o distanciamento proporcionados pela técnica borram as fronteiras entre esses mesmos movimentos, assim como entre o estranho e o familiar, colocando sob questão a unicidade e a univocidade da referência visual.

Mas na verdade o que em nosso entender singulariza a visão fotográfica é a força com que nela se estabelece uma outra tensão entre reproduzir e transformar, entre aproximar e distanciar. Tal tensão concerniria dessa vez não à espacialidade mas à temporalidade, a qual, embora invisível, sustentaria a produção dessa forma de visibilidade, conferindo-lhe intenso e paradoxal valor. De fato, a imagem fotográfica, em pretendendo ser a reprodução de uma forma no espaço, acaba sendo, principalmente, a fixação de um movimento no instante. E são as inúmeras fulgurações desse gesto que vão dar sentido à presença marcante da imagem fotográfica no discurso poético drummondiano, principalmente a partir de seu terceiro livro, *Sentimento do mundo*. Neste, o trabalho com o tempo vai ser figurado no poema “Confidência do itabirano” justamente através da primeira vez em que aparece na obra do poeta uma referência à fotografia, articulando dois versos que se tornaram célebres: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”. Se no primeiro livro do poeta, conforme já vimos, a identidade lírica é apresentada como múltipla, de sete faces, em função de um olhar que se dispersa fragmentário por diversos espaços da paisagem urbana, agora essa identidade, também conflitante, vai se caracterizar em função de um olhar que, através da foto, tensiona tempos diversos. E se para identificar o primeiro utilizamos a noção de *olhar caleidoscópico*, cunhada por Julia Kristeva, para identificar o segundo parece bem precisa a proposta de Walter Benjamin

de uma *dialética do olhar* capaz de constituir uma *visão estereoscópica* do momento presente, fertilizado pela tensão bidimensional com imagens resgatadas do passado.

Assim, identificando-se nesse poema como itabirano, o poeta, junto ao pertencimento a um espaço físico e social - a cidade e o latifúndio mineiros- vai ressaltar a convivência conflitante de dois tempos distintos, passado e presente. Através então dessa articulação do temporal ao espacial, identifica-se como habitante de um lugar suspenso entre o ontem e o hoje, de uma origem que se concretiza paradoxalmente como ausência em constante atualização, por meio de traços entre os quais se misturam, irmanados na mesma condição espectral, objetos e sentimentos – desconformes, mal articulados, como já vimos antes serem mãos, olhos e coração do poeta: o orgulho e a cabeça baixa, a diversão no hábito de sofrer, o alheamento e a vontade de amar, o couro de anta e a imagem de São Benedito... Colocada ao final do poema, sugerindo uma possível síntese desses traços, tão próxima e tão distante, a fotografia na parede representa na verdade o seu início, já que ele se forma a partir das reminiscências por ela provocadas, e desse modo, vai nos reapresentar, em pequena escala, o movimento pelo qual origem e fim se confundem, como passado e presente existindo apenas em interação.

Por tudo isso, o “apenas” que qualifica a foto acaba ressoando como procedimento de ironia e auto-ironia que nos alerta para as armadilhas do olhar e para a “criativa distância espacitempo” que nele pode se instalar, remodelando toda paisagem, toda história. A técnica se revela mágica, a reprodução se revela deflagração de um movimento incontrolável em que o real passado se transforma em passado real. Por essa ambivalência de técnica e magia, a foto em Drummond aparece sempre enevoada, empoeirada, atributos que dizem respeito a seu processo de envelhecimento e perda do poder referencial e simultaneamente a esse seu poder de evocação transfiguradora: “O jardim tornou-se fantástico./ As flores são placas cinzentas./ E a areia, sob pés extintos,/ é um oceano de névoa”, diz o poema “Retrato de família”, de *Rosa do povo*. Nele,

os parentes, retornando de novo próximos, mas estranhos, estão presos numa moldura que no entanto lhes permite voar, multiplicarem-se. E o que é fixidez se manifesta também enquanto dinamismo: diante do retrato, o eu lírico percebe, de novo e ironicamente “apenas”, “a estranha idéia de família/viajando através da carne”.

Retomando o movimento de olhar surpreendido desde logo no poema “Cerâmica”, onde, lembremos, a xícara nos espiava do aparador, ou no poema “Paisagem: como se faz”, onde ver e ser visto se intercambiavam, agora é o retrato que, antes só contemplado, passa a contemplar e se contemplar no brilho empoeirado, enevoados dos olhos do sujeito lírico. Empoeirados, enevoados são retratos e olhos, e por isso mesmo vêem mais e melhor, vêem o invisível, vêem os espectros que assolam o real e lhe dão consistência e leveza. Lugares de reflexão, em seu duplo sentido, de ver e pensar, olhos e retratos funcionam mutuamente como espelhos, fazendo com que a espectralidade fecunde também a própria identidade do eu que olha. Em *O retrato malsim*, de *Lição de coisas*, ele vê no espelho, onde a cada manhã “se faz a barba amarga”, o “inimigo maduro”, o primo do outro, o outro e verdugo de si mesmo, “que lentamente grava sua presença/ por cima de outra” – espelhos e retratos são na verdade caixas de surpresa, como os álbuns de família, palimpsestos onde se superpõem, dialogam e divergem inúmeras imagens, de diversos tempos, onde tudo se reencontra e onde tudo se dissolve.

Através dessa encenação poética do olhar fotográfico enquanto lugar de fixação e transfiguração da referencialidade e da compreensão positivista do espaço e do tempo, Drummond está também estabelecendo uma relação de diálogo e simultânea resistência com as exigências de seu próprio tempo moderno. Ao fazer da fotografia uma forma de representação nuclear do olhar poético, ele o faz articular-se com a demanda pragmática e acelerante que torna vertiginosa e achatada a relação do homem com a proliferação desenfreada de imagens visuais tecnicamente produzidas e reproduzidas, fazendo-o viver num presente sem profundidade

e sem história. Ao mesmo tempo, tenta boicotar os fundamentos dessa demanda, flexibilizando molduras, alongando superfícies, dando densidade e profundidade a cada pequeno detalhe visual, subvertendo relações de familiaridade e estranheza, de modo a mostrar que a realidade, assim como o olhar e a foto que a registram, são tecidos de névoa, poeira, sedução e engano.