

## A PUTA

Quero conhecer a puta.  
A puta da cidade. A única.  
A fornecedora.  
Na Rua de Baixo  
onde é proibido passar.  
Onde o ar é vidro ardendo  
e labaredas torram a língua  
de quem disser: Eu quero  
a puta  
quero a puta quero a puta.

Ela arreganha dentes largos  
de longe. Na mata do cabelo  
se abre toda, chupante  
boca de mina amanteigada  
quente. A puta quente.

É preciso crescer  
esta noite a noite inteira sem parar  
de crescer e querer  
a puta que não sabe  
o gosto do desejo do menino  
o gosto menino  
que nem o menino  
sabe, e quer saber, querendo a puta.

De *Boitempo*, 1968.

## “A puta”

por Osvaldo Manuel Silvestre

O consenso crítico em torno da evolução da obra de Carlos Drummond de Andrade pode talvez reconstituir-se assim: de *Alguma Poesia* (1930) a *Lição de Coisas* (1962), Drummond produziu livros; a partir dessa data e até *Farewell* (1996), que aqui proponho como sinédoque dos póstumos, Drummond teria produzido poemas esparsos. Os primeiros dez livros são assim predicados como «grandes» e, mais ainda, como o núcleo duro da produção drummondiana: neles se abastecem as antologias e os críticos, num movimento fatalmente circular de legitimação. As mais de dez colectâneas seguintes são em geral qualificadas como «irregulares» ou «menores», delas se salvando alguns raros poemas. Dir-se-ia então que os primeiros dez volumes se *impõem* à antologia, enquanto os restantes *solicitam*, para o seu resgate possível, o trabalho antológico — o qual, como se sabe, é um trabalho crítico.

Esta leitura dir-se-ia necessitar de um operador heurístico: o corte que com *Lição de Coisas* se estabeleceria qualitativamente entre o primeiro e o segundo volante da poesia de Drummond. O segundo volante não acrescenta, ou acrescenta coisas sem valor acrescentado (acima de todas, a poesia de teor memorialístico); mais do que isso — e entramos agora no território daquilo que designaria como uma «relação histórica» com o génio drummondiano —, o segundo volante diminui a grandeza do primeiro e, por arrasto, a grandeza do poeta, devendo por isso ser considerado com cautelas, por razões mais ou menos profiláticas.

O ciclo *Boitempo*, longo de três obras e onze anos — *Boitempo*, 1968; *Menino Antigo* (*Boitempo II*), 1973; *Esquecer para Lembrar* (*Boitempo III*), 1979 — é o âmago mesmo deste debate. Recordemos que, nos seus 84 poemas, o primeiro *Boitempo* é o volume mais numeroso de Drummond, pese embora o facto de os 55 poemas de *A Rosa do Povo* lhe levarem a palma em extensão, já que os textos de *Boitempo* são em geral curtos, e tendendo ao epigramático. Se contudo agregarmos os três volumes num só, a centralidade desse macro-texto na produção drummondiana torna-se dificilmente debatível. Contudo, tal centralidade tende a ser (de)negada pela crítica. Lembremos, a título representativo, o verso interrogatório de Augusto de Campos em «Soneterapia» (incluído em *Navilouca*, no início dos anos 70), que a este respeito nos diz: «Drummond perdeu a pedra: é drummundano». A um leitor estrangeiro de Drummond, e mais ainda a um leitor formado na peculiar

versão secular da teologia negativa que é a de Pessoa, esta declaração teórico-crítica não pode deixar de suscitar a surpresa pelo *misreading* que pressupõe em relação à obra de Drummond, já que desde o seu início ela se moveu, e pensou, num horizonte *drummondiano*, que nem mesmo o emblemático «No meio do caminho» contesta, antes pelo contrário. De facto, desde o inicial *Alguma Poesia*, passando pela secção IV, «Selo de Minas», de *Claro Enigma*, e prosseguindo por vários poemas de *Lição de Coisas*, o pequeno mundo drummondiano de Minas foi sempre a fatal curva da estrada desta poesia. A verdade é que Drummond passou toda a sua vida a escrever *boitempos*, sendo *Boitempo* apenas o momento em que retrospectivamente esse veio insaciável da sua obra se ilumina. O problema de Augusto de Campos — que não é apenas o de Augusto — tem pois a ver com o perfil do modernismo drummondiano, o qual não responde ao ideal de uma auto e hiper/crítica racional da forma (como supostamente, na representação que os concretistas dele produziram, sucederia com João Cabral), revelando antes um controlo distendido da mesma e não renunciando àquele módico de mundanidade necessário à produção das suas iluminações profanas — por exemplo, a activada pelo *replay* do choque com a pedra no meio do caminho.

O problema colocado, pois, por *Boitempo*, é o da definição do perfil do modernismo brasileiro, que a vários títulos pouco tem a ver com o radicalismo de certas vivências dos abismos da nadificação — as de Mallarmé, Pessoa ou Celan —, aspecto já em tempos sugerido por Luiz Costa Lima. Editado em 1968, ou seja, no mesmo ano de *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes, e quatro anos antes de *Baú de Ossos*, de Pedro Nava, *Boitempo* é antes a reivindicação discreta mas firme (e, como se vê, já geracional) de uma poética da memória e da tradição, bem como do direito à autobiografia, esse género cujas fundações a comédia modernista da máscara tinha solapado aparentemente de modo definitivo. Por outras palavras, *Boitempo* é uma autocrítica do modernismo ou, se se preferir, uma *revisio* das suas coordenadas «naturais» — feita com a naturalidade de quem nunca se apercebeu de uma qualquer contradição performativa entre ser modernista e *escrever boitempo*.

Entendamo-nos: não terço armas por *Boitempo*, quero dizer, pela sua eventual superioridade em relação às obras centrais do *corpus* drummondiano, que são as que sabemos, por tê-lo aprendido com os textos e com a crítica; tento sim perceber as razões que conduzem à (mal-amada) existência deste buraco negro no verso universo de Drummond. *Boitempo* abre aliás com um poema-epígrafe, «(In) Memória», que coloca o seu esforço necromântico sob o signo da ruína e, justamente, do *buraco*: «De cacós, de buracos / de hiatos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face,

/ resumo de existido.» Epígrafe duplamente adequada ao poema «A Puta», se cometermos a indelicadeza de a ler com o grau de literalidade implicado na semiose pornográfica, sem a qual não vale a pena o esforço de ler este poema: a memória são buracos, nem todos preenchíveis pela recordação ou pela anamnese; de todos, o buraco pleno (e insaturável) é o d'«A Puta», que em *Boitempo* rompe com fragor a serenidade desdramatizada deste bouquet de *madeleines*; a memória, como o sexo, é experiência do fantasma (e do trauma); o «conhecimento» da puta não é pornográfico: é na sua evocação memorial que, ao devir imagem, ele se torna tal (Susan Sontag: «As experiências não são pornográficas, só as imagens e as representações (estruturas da imaginação) o são»); «A Puta» ensina-nos então que a «verdade» da pornografia — a verdade das representações — é também a da memória, recorrendo para tal à brutalidade da figura «memorial» do retorno do recalcado.

«A Puta» é um caso óbvio de imaginação pornográfica, desdobrada pelos planos de construção (i) do texto e (ii) da sua grelha de leitura. Começemos por este segundo ponto. O texto sugere, com algum grau de evidência, um modelo de leitura que poderíamos descrever como o de uma «ambiguidade estável» (por analogia com a «ironia estável» da taxinomia de Wayne Booth). Assim, no v. 1, «Quero conhecer a puta», o leitor percebe que deve ler o verbo que rege a frase no sentido bíblico. O mesmo é dizer que o título do poema e a repetição da palavra «puta» ao longo do mesmo, dispensam o texto de enunciar o verbo que, qual fantasma demasiado visível, o rege por inteiro, sobretudo nas frases em que o seu carácter *evidentemente implícito* o dispensa: «Quero [foder] a puta». Do mesmo modo, e ainda na primeira estrofe, o verso «Na Rua de Baixo» indica uma topografia mineira mas também uma topografia pornográfica: o que fica em baixo, por baixo, que é baixo, etc. (lugares e valores, obviamente). Na segunda estrofe, na descrição da puta — «Na mata do cabelo / se abre toda, chupante / boca de mina amanteigada / quente» —, esta boca é simultânea e ambigualmente um nome (um nome pornográfico) para o sexo feminino. Finalmente, a imagem que estrutura a última estrofe — «É preciso crescer / esta noite a noite inteira sem parar / de crescer» — refere o menino púbere que cresce, mas ao mesmo tempo introduz, na forma de uma ostensiva erecção, o delírio fálico com que o poema se encerra. O poema pede pois a cooperação de um leitor pouco modelar, porque modelado pelos códigos da imaginação pornográfica: pede, digamos, um leitor disposto a transaccionar fantasmas, bem como a historicidade e o valor (a moral) deles.

Vejam agora a questão da construção, também regida pelo imaginário pornográfico, do texto. O poema é estruturado por uma tonalidade imperativa, bem patente nas formas verbais que regem a primeira e terceira es-

trofes: «Quero» e «É preciso». O primeiro verso «Quero conhecer a puta», responsável desde logo pela criação de um horizonte de urgência e fervor, surge repetido, em forma modulada, mais abaixo, na mesma estrofe: «Eu quero / a puta / quero a puta quero a puta». Vimos já que o conhecimento em causa tem pouco a ver com o privilégio do objecto na relação fenomenológica: o sujeito não está preocupado com a restituição integral do objecto, mas sim interessado na sua *posse*. Esta posse não é uma metáfora do conhecimento, mas antes a anulação do objecto sob o império do sujeito desejante; é e não é uma posição infantil, pois se é certo que o sujeito quer como uma criança quer — com a ênfase tautológica de um querer que não se quer justificado —, este sujeito quer também com o absolutismo do investimento fantasmal que define o pornógrafo (voltaremos a isto). Interessante é considerar a expressão «Quero [conhecer] a puta» enquanto acto linguístico. À primeira vista, o carácter performativo do verbo é duvidoso, já que este parece constatar algo — o desejo — que não dispõe de garantias de realização (ou de «condições de felicidade»), tanto mais que se não dirige explicitamente a um tu que o adjuvasse ou sobre quem se manifestasse — é, na aparência pelo menos, uma pura posição de sujeito. A expressão é contudo parafraseável de vários modos, todos eles esclarecedores, embora uns mais do que outros: 1) «Confesso que quero a puta»; 2) «Peço que me dêem a puta»; 3) «Declaro que quero a puta». O caso 2 parafraseia pela dimensão infantil do sujeito e da cena, reduzindo a performatividade do acto àquele mínimo típico de uma posição de dependência; o 1, pelo fundo católico do interdito que a pornografia pressupõe, enquanto transgressão que supera, mantendo, esse interdito (cf. Bataille); o 3, pela prática de um acto — a declaração — que se não pode realizar de outro modo, esgotando-se por isso no acto de se realizar (exactamente como o sexo *sub specie* erótica ou pornográfica). As condições de felicidade de um tal performativo, independentemente da sua realização fora da consciência do sujeito, não são pois em rigor determináveis — razão pela qual este é um performativo que se anula enquanto tal, já que se esgota na exasperada ratificação de uma volição íntima.

«Quero a puta», contudo, não é inteiramente uma posição de sujeito. Como é observável nesse clímax precoce constituído pela repetição do verso no final da primeira estrofe — «Eu quero / a puta / quero a puta quero a puta» —, estamos perante um daqueles momentos em que a repetição se envolve em incantação (do objecto) e, por consequência algo assimétrica, suspensão e dissolução do sujeito. A consciência insana deste sujeito que *é para a puta* que quer mas não consegue possuir (digamos que apenas consegue a posse desse querer), conduz a uma como que vampirização do eu por uma série de fantasmas pornográficos, resumidos todos eles no nome «puta». Esta é predicada,

por meio de sinédoque, hipérbole e — significativa violentação — prosopopeia, como «A puta da cidade. A única. / A fornecedora». Delírio quantitativo, para começar, a puta que fornece a cidade é tropo da cidade inteira como puta (a sombra de Baudelaire visita Itabira); a que se segue o salto qualitativo da unicidade que reduz a variedade de putas ao caso singular *da* puta, denunciada pelo artigo («A puta da cidade. A única. / A fornecedora») que a individualiza e ao mesmo tempo impessoaliza enquanto corpo disponível e passivo: cidade e *res* pública. A cena é colossal e, na prosopopeia da puta como cidade e fornecedora, fantasma simétrico daquela urgência de crescimento que, na última estrofe, nos fala de um falo aterrorizado pela puta castradora que o fascina.

Cena e imaginário infantil, pois, ainda que reconstruído (questão central e problemática) *a posteriori*. De facto, os fantasmas em que a encenação pornográfica da puta se desdobra são de teor recorrentemente castrador. Assim, na Rua de Baixo, rua do interdito («onde é proibido passar»), «o ar é vidro ardendo / e labaredas torram a língua / de quem disser: Eu quero / a puta». Eis o inferno católico como papão que castiga as crianças que *dizem* querer a puta, torrando-lhe a língua — assustadora versão do «pôr picante na língua» da criança que diz palavras feias. A segunda estrofe apresenta-nos a puta como a grande prostituta do Livro do Apocalipse. O primeiro elemento anatómico destacado — «Ela arreganha dentes largos» — devolve-nos ao complexo de castração, reforçado pela encenação do colosso que antes encontramos: «Ela arreganha dentes largos / *de longe*.» (itálico meu) Para o mesmo efeito concorre a telescopagem que do cabelo faz mata (e da boca (e sexo) faz ambigualmente *mina*: moça mas também cavidade, jazida de delícias) — «Na mata do cabelo / se abre toda, chupante / boca de mina amanteigada / quente. A puta quente.» —, reforçada agora pela admissão franca de um Édipo que se deseja eternizado no infantil desejo da mãe. A intromissão da mãe, sob o fantasma da puta («quente»), que assim é e não é o fantasma da castração, recorda-nos aquelas escandalosas palavras de Bataille, pelas quais se extraem (extraíam?) consequências da passividade erótica da mulher: «Assim, se é falso que cada mulher seja uma prostituta em potência, verdade é que a prostituição é uma consequência da atitude feminina. Na medida da sua capacidade de atracção, cada mulher está na mira do desejo dos homens. A menos que se esquive inteiramente, por preconceito de castidade, o único problema é o de saber qual o preço e quais as condições necessárias para que ela ceda. Satisfeitas estas condições, sempre a mulher se entregará como um objecto» (p. 114). Esta posição, sejamos claros, é rastreável em «A Puta», já que «querer a puta» é querer sexualidade e sexo feminino (melhor seria dizer: genitalidade), o que tudo se resume no nome «puta»; e,

como é evidente, este poema poderia perfeitamente integrar aquela epopeia da pedagogia sexual burguesa até aos anos 60, na qual a «ida às putas» era um alotropo macho da ida à escola (como se pode também perceber num Manuel Bandeira).

A última estrofe fala-nos de crescimento, envelhecimento e anamnese. Como vimos já, a criança sente a urgência do crescimento fálico, sem a saber inteiramente explicar: «É preciso crescer / esta noite a noite inteira sem parar / de crescer» (itálico meu). Fantasma infantil de novo, esta exponenciação do falo liberta-o, enquanto função simbólica, da limitação material do órgão. «Ou tens falo ou és castrado», podia ser uma tradução destes versos. Crescer e querer a puta são assim coisas confundidas pelo mesmo terror de quem é enredado na transacção de fantasmas sexuais, tipicamente *bigger than life*. Os fantasmas são contudo subitamente rebatidos sobre o «pequeno mundo» da infância a partir do meio da última estrofe, quando intervém uma entidade envelhecida que nos faz reler o poema como «retrato do autor quando jovem cão». Ou melhor, quando menino: «É preciso crescer / esta noite a noite inteira sem parar / de crescer e querer / a puta que não sabe / o gosto do desejo do menino / o gosto menino / que nem o menino / sabe, e quer saber, querendo a puta.» (eu sublinho) A palavra «menino» surge aqui pela primeira vez, denunciando a posterioridade do plano temporal de quem fala, numa súbita mudança de voz e idade. Não se trata apenas de passar da criança ao adulto entrado em anos; bem para lá disso, a voz que agora (d)enuncia o menino é aquela que dá corpo aos fantasmas. Por outras palavras, é a voz do pornógrafo, que introduz no poema toda uma retórica da temporalidade das representações sexuais. A anamnese do adulto é assim o detonador da porno-grafia, inacessível, enquanto tal, ao menino que, por definição, *não sabe* porque quer. O pornógrafo, pelo contrário, sabe, ou não fosse ele uma figura do saber-poder: por exemplo, que o tempo acrescenta o sexo em grafias; ou melhor: em autopornografias. Por seu lado, o que o menino não sabe e quer saber na puta, ao querê-la, é talvez o custo do crescimento: o corte com o Édipo, alcançável por meio desse surpreendente *organon* da sabedoria que é a puta. Como não supor então que a puta é um outro nome para *Boitempo*? Uma madalena, também ela, sem remorso nem pecado, opaca e incontornável como um boi mugindo no tempo.

Estranhamente, este poema tão flagrantemente visível sofreu e continua a sofrer de uma total invisibilidade no *corpus* drummondiano. O déficit de visibilidade de *Boitempo* tem decerto a sua quota parte neste fenómeno, que todavia se não esgota nessa explicação. Essa invisibilidade é, em boa verdade, uma alegoria da crítica — brasileira, claro, mas não apenas. Vejamos duas leituras de referência de *Boitempo*: as de José Guilherme Merquior e

Antonio Candido. O primeiro, recorrendo ao operador auerbachiano do «estilo mesclado» — hoje patrimonial na crítica drummondiana —, dirá que em *Boitempo* o conteúdo trágico-problemático da existência sofre um drástico recuo, a que corresponderia um humor unívoco e gaio. Nas suas palavras, «O livro não é sequer catártico: sua inspiração geral é a paz, a serenidade de alma que sucede à catarse» (p. 224). Manifestamente, esta leitura não tem lugar para «A Puta», poema que arruina a caracterização de *Boitempo* como «serenidade de alma que sucede à catarse» e que, o que não deixa de ser estranho, permitiria a Merquior recuperar a questão do «estilo mesclado» para a leitura também de um livro que em seu entender se despede dele com a nitidez de um «até mais não». Digamos que tudo se passa como se os serviços que «A Puta» poderia oferecer a Merquior fossem bem menores que os danos causados pela sua intromissão na leitura de *Boitempo* como serenidade derradeira. Por outras palavras, a leitura de Merquior resiste à reintrodução, por via de «A Puta», do operador central da sua leitura de Drummond — a leitura, enfim, resiste ao método —, e essa resistência ganha a tonalidade de um recalçamento que nada tem para nos dizer sobre «A Puta». Quanto a Candido, diz-nos que o «intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de auto-análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond; mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo, que se configura nalguns poemas de *Lição de Coisas*. A impressão é de que o poeta incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro» (p. 56). Palavras argutas, como sempre. Mas também aqui, não seria de ter em conta os serviços do poema em pauta? Quando Candido nos diz do «sentimento do mundo como espetáculo», sendo o poeta «parte do espetáculo», não poderíamos corroborar estas palavras com «A Puta», reforçando-as com esse elemento, deveras iluminador, do espectáculo de si mesmo — metaespectáculo fantasmalmente re-dobrado e des-dobrado *ad aeternum* — que a imaginação pornográfica nos oferece nesse poema? Se a leitura de Merquior, talvez por instinto de sobrevivência, resiste a um poema que paradoxalmente suplementaria a validade do seu método de leitura de Drummond, a de Candido parece resistir a esse suplemento de verdade da sua leitura que é neste caso o espectáculo pornográfico.

É difícil demarcar o ponto em que esta alegoria da crítica se torna uma alegoria do puritanismo crítico. Parece evidente que a crítica drummondiana não acompanhou o poeta naquilo a que, com Sontag, chamarei a dialéctica do ultraje: como o artista moderno, Drummond teria procurado «tornar sua obra repulsiva, obscura, inacessível; em suma, oferecer o que é, ou parece ser,

não-desejado» (p. 50). A esta dialéctica moderna, a crítica drummondiana respondeu afirmativamente sempre que estiveram em pauta questões indexáveis à «revolução modernista»: por exemplo, o escândalo de «No meio do caminho», que ela tratou de «explicar» e desdramatizar. Quando porém Drummond praticou, numa vez sem exemplo, é certo, a oferta do não-desejado no território pornográfico, a crítica recusou tal dialéctica, cancelando o ultraje. Ficou-nos, em legado, o ruído de tal silêncio.

Drummond, é certo, não está inocente neste processo que ele mesmo «perverteu» ao intitular o seu livro erótico póstumo *O Amor Natural*, cedendo a essa falácia poderosa, misto de freudismo e liberalismo, segundo a qual o sexo, liberto de proibições, permite o retorno feliz à natureza. No posfácio a esse livro, Affonso Romano de Sant'Anna informa-nos de que Maria Lúcia Pazo Ferreira elaborou uma tese sobre a poesia erótica de Drummond na qual «defende a idéia de que o erotismo em Drummond tem um fundo místico e se afasta da pornografia» (p. 81). Mais ainda, «o próprio Drummond encarregou-se de orientar a pesquisa nesse sentido» (ibid.). A orientação terá incluído bibliografia, de Rougemont a Bataille. Certamente, a ideia de que o erotismo é mística e não pornografia, pode bem abonar-se em Bataille, aliás o maior pornógrafo do século de Drummond. Mas não deixa de ser sintomático que a simpatia crítica por *O Amor Natural* corra simultânea à cegueira em relação a «A Puta», seguramente um poema muito mais digno do génio drummondiano do que todos os que fazem o seu volume erótico. A diferença dos seus títulos, que não é a diferença entre pornografia e erotismo (diferença desinteressante, admitindo que seja determinável), é a que vai do anti-humanismo ao humanismo (burguês), ou do poema individual ao cânone chamado «Drummond». Entre este e os seus leitores existe algo que podemos — erroneamente — descrever como um «amor natural».

Porquê erroneamente? Porque, e regresso ao início para concluir, se o cânone drummondiano reserva para *O Amor Natural* o lugar que, ainda que menor, não reserva de todo para «A Puta», isso releva antes do facto referido a abrir, quanto à diversa relação da antologia com os dois volantes da obra do poeta. Se os primeiros dez livros se impõem à antologia, enquanto os restantes a solicitam, isso significa apenas que esses poemas se impõem hoje depois de um processo longo em que o trabalho antológico começou por ser solicitado para ser depois naturalizado enquanto evidência. Não há razões para crer que tal processo esteja alguma vez encerrado ou que não possa vir a vitimar amanhã os heróis de hoje. O amor pelos textos não é, decididamente, natural, razão pela qual nada nos impede de amar «A Puta».

#### REFERÊNCIAS:

Affonso Romano de Sant'Anna, «O Erotismo nos Deixa *Gauche?*», posfácio a *O Amor Natural*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1992.

Antonio Candido, «Poesia e Ficção na Autobiografia», in *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

Georges Bataille, *O Erotismo*, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona, 1988.

José Guilherme Merquior, Verso Universo em Drummond, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora / SECCT, 1975.

Susan Sontag, «A Imaginação Pornográfica», in *A Vontade Radical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.