



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p175-195>

**Fantasmas de vitrine: “A loja feminina” de Carlos Drummond de
Andrade**

**Shop window ghosts: “A loja feminina” by Carlos Drummond de
Andrade**

*Maura Voltarelli**

*“Motivo do tempo onírico: a atmosfera dos aquários. A água reduzindo a resistência?”
Walter Benjamin, Primeiro Esboço – Passagens Parisiennes I [O°, 46]*

RESUMO

Este artigo propõe outro modo de olhar a poesia de Drummond por meio da análise do poema “A loja feminina”. A partir de uma metodologia da montagem de tempos, gêneros e linguagens artísticas diversas, buscamos abrir, de maneira fantasmal e erótica (sem esquecer a ambiguidade do erotismo visto por Georges Bataille), um poema que, em um jogo cênico de espelhos, artifícios e ornamentos, explora a fascinação da palavra feita imagem, da imagem feita palavra. No desenlace da cena dramática, leitor e poeta se dissolvem no “enigma de formas permutantes”, a restar como mais um, entre tantos, nomes da Ninfa, essa singular personagem teórica de Aby Warburg, reproposta na contemporaneidade por Georges Didi-Huberman, presença espectral a invadir os versos. Eis que nos, movimentos tardios dessa obra poética movediça, descobrimos uma vida mais intensa – a vida das imagens, pensada por Baudelaire, Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Emanuele Coccia.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna brasileira; Farewell; Ninfa; Imagem; Eros

ABSTRACT

This article proposes another way of looking Drummond’s poetry through the analysis of “A loja feminina”. Based on a montage methodology of times, genres and different artistic languages, we seek to open, in a ghostly and erotic way (without forgetting the ambiguity of eroticism seen by Georges Bataille), a poem that, in a scenic game of mirrors, artifices and ornaments, explores the fascination of the word made image, the image made word. At the denouement of the dramatic scene, reader and poet dissolve into the “enigma of permuting forms” to remain as one more, among others, names of the Nymph, this

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Instituto de Estudos da Linguagem (IEL); Programa de Pós-Graduação em Teoria e Crítica Literária – Campinas – SP – Brasil – ma_voltarelli@yahoo.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

singular theoretical character of Aby Warburg, re-proposed in contemporary times by Georges Didi-Huberman, spectral presence invading the verses. In the late movements of this unstable poetic work, we discover a more intense life – the life of images, thought by names as Baudelaire, Walter Benjamin, Giorgio Agamben and Emanuele Coccia.

KEYWORDS: Brazilian modern poetry; Farewell; Nymph; Image; Eros

O poema “Seis manequins”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Amar se aprende amando* (1985), prefigura o cenário de instabilidade aberto pelo mundo das aparências – a encontrar no universo da moda uma de suas máximas expressões – que roubará a cena no poema “A loja feminina”, de *Farewell*, livro póstumo publicado em 1996. Como se depreende pelo título, “Seis manequins” traz o desfile lunar (como se essa passagem luminosa fosse, hipoteticamente, regida pela lua em sua instabilidade metamórfica) de seis modelos que são também seis personagens femininas interpeladas de diferentes tradições, em um movimento de irrupção e diálogo que presentifica, pelo recurso retórico, essas imagens improváveis. Recortado por fluidas aliterações a construir um desfile de sons e sentidos no poema, ele se deixa adornar por um rico imaginário que convoca objetos dialéticos por excelência, como o véu, imergindo a atmosfera poética em truques, disfarces e mistérios. As anônimas e obscuras Ully, Mailu, Zula e Mila – cuja obscuridade é sugerida pela sonoridade em abismo da vogal fechada – lideram o “desfile de corpos ambíguos, intermitentes, enigmáticos” (Andrade, 1987, p. 78), para lembrarmos uma imagem do poema “O céu”, do livro *Corpo* (1987), a se desenrolar sob “todos os véus da Ásia”.

A interpelação do mundo da moda em “Seis manequins” perturba a temporalidade dos versos, abertos pelo anacronismo próprio a esse universo. Como escreveu Georges Didi-Huberman em *Ninfa moderna*, “o moderno coloca a morte [...] na moda” (Didi-Huberman, 2002, p. 49, grifos do autor)¹, porque a moda, costurada por idas e vindas intermináveis é, antes de mais nada, o reino dos fantasmas, um mar infatigável de cores, texturas, ornamentos e véus, onde nada nunca está morto para sempre.

Se o reino da moda é, antes de tudo, lugar das belezas fantasmagóricas que passam sem ter passado, são justamente duas figuras femininas que existiram em um tempo anterior àquele no qual se escreve o poema de Drummond que, pelo feitiço das palavras, voltam à vida. Da neve e da pelúcia mais suave, desse mundo sinestésico que, num frescor sensual, deslumbra a visão e acaricia o toque, emerge, das profundezas do verso-tempo, a figura de Nice ou Nike. Deusa alada da vitória e personificação da força, trata-se de modelos de ninfas antigas, entre as quais a mais célebre talvez seja a *Vitória de Samotrácia*, que encarnam a potência do feminino refletida na impetuosidade do movimento e no esvoaçar das vestes elegantemente drapeadas. A força de vida que se desprende da escultura é tamanha que temos a impressão de nela correr uma *rede de*

¹ “le moderne met le mort [...] à la mode”.

sangue, como disse Cézanne, a palpitar, a bater, como se o mármore fosse carne, a obra se encarnasse diante de nós.

Não por acaso, são justamente as Vitórias, ao lado das mênades dionisiacas, um dos modelos, na Antiguidade, da Ninfa de Aby Warburg². Quando pensamos na polaridade na qual se debate a *Pathosformel* Ninfa e o próprio mundo antigo, convém lembrar que, das Vitórias esculpidas nos arcos do triunfo romanos, desprende-se o *pathos* de vida (nos termos de Warburg, “o *pathos* imperial da vida heroica romana”) de maneira que, quando se trata da intensificação *all’antica* do movimento, as Vitórias emprestam às ninfas a potência de deslocamento, errância e metamorfose que atravessa essa imagem-desejo. Das mênades ou bacantes que revestem com sua dança dramática a superfície dos sarcófagos, vasos e baixos-relevos nos quais a linguagem gestual é levada ao extremo, se origina, por outro lado, “o *páthos* trágico dos mitos gregos”, a embriaguez do vinho, as dilacerações da dor, o “luto orgiástico” (Warburg, 2018, p. 126) no qual se funda o desejo erótico. Como escreveu Warburg, “[...] ao lado do mundo olímpico dos deuses existe, nos relevos dos sarcófagos, um mundo demoniacamente excitado: um exército selvagem de figuras libertas no temperamento” (2018, p. 211).

Como uma entre outras variações que compõem o último movimento da obra drummondiana, no qual a ninfa, sequestrada pelo poeta, passa a existir como fantasma erótico³, *Farewell* parece ter sido também o livro no qual sua poesia mergulhou mais fundo no *devaneio do sonho e das imagens*. Os poemas de *Farewell*, dentre eles, o poema central desse artigo, “A loja feminina”, são exemplares desse último movimento no qual a presença cada vez mais ostensiva da imagem diz dessa confusão de fronteiras, linguagens, estilos e tempos aberta pela ambiguidade do erotismo, tal como visto por

² A transposição da Ninfa de personagem mitológico para uma fórmula visual de intensidade é obra do historiador da arte alemão Aby Warburg que fez da Ninfa um *personagem teórico* a encarnar alguns de seus conceitos fundamentais. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (a “fórmula de pathos”, formulações afetivas ou a expressão de uma emoção por meio de um gesto que se repete e se singulariza no tempo) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da Antiguidade ao longo da cultura ocidental e expressa no inacabado e, a rigor, inacabável, atlas *Mnemosyne*, uma constelação de imagem e tempo, cujo princípio é a imaginação.

³ No livro *O Sequestro da Ninfa: as pernas, o enigma, os vapores* em Carlos Drummond de Andrade (2024), fruto de pesquisa de pós-doutorado, desdobramos três modos de presença da Ninfa na obra de Drummond. Em nossa hipótese, a partir do momento em que passa a existir, como viu Mário de Andrade (2002), um sequestro do desejo nos primeiros livros do poeta, sequestro que escapa na obsessão pelas pernas convertidas em fetiche, essa figura ambígua e metamórfica passará a existir como um fantasma na obra drummondiana. Como primeiro modo de presença ou aparição, emerge a Ninfa como fantasma social, sendo o sequestro do desejo, nesse momento, mais flagrante pela preponderância quase imperativa da temática social; como segundo modo de aparição, desponta a Ninfa como fantasma cósmico, convertido em “claro enigma” na deflagração da crise diante da inapreensibilidade do real; e, por fim, como terceiro e último modo de presença por ausência, exalam os vapores da Ninfa como fantasma erótico, quando o desejo é visto no real e vice-versa em uma penetração dialética.

Georges Bataille, lugar precário, mas profundo, a um só tempo de vida e morte, cujas intensidades confundem-se com os abismos, as efêmeras eternidades poéticas.

O sentido da visão, intensamente explorado na poesia de Drummond, transborda em um livro de despedida como *Farewell*. As visões multiplicam-se, deformam-se, viram outra coisa, empalidecem e ofuscam cada um dos poemas do livro. “A loja feminina” reforça, com particular intensidade, nossa hipótese de que, em seus movimentos tardios, *a poesia de Drummond se aproxima cada vez mais da imagem pela via do desejo*.

Diante do poema, somos capturados por uma *estranha encenação* que as palavras colocam em movimento. O leitor e as enigmáticas “cinco estátuas recamadas de verde” aguardam o acontecimento – a mesma e sempre outra pedra no meio do caminho a meditar obscura, claro enigma, vulto de Vênus –, a irrupção de uma imagem que, literalmente, “rouba a cena” e altera em profundidade o cenário de sua aparição, ao detonar a metamorfose na qual os manequins, antes inanimados, adquirem vida, *tornam-se fantasmas em movimento* que dançam a sua nudez impenetrável entre veludos, joias, ornamentos os mais variados, como se a simples loja feminina se convertesse em uma espécie de paraíso artificial.

Ao meio-dia, “hora de almoço”, como um encanto ou feitiço que se desfaz, os manequins voltam à imobilidade inicial. Não por acaso, a volta ao estado de imobilidade se dá ao meio-dia, “hora de sol”, como diz o poema, que, na cultura medieval, acreditava-se ser o instante no qual o “demônio meridiano” da acídia, isto é, um estado de torpor e apatia semelhante a uma sensação de morte, visitava os monges nas celas e nos claustros dos mosteiros, quando então “[...] desce sobre a mente uma enlouquecida confusão, [...] e o deixa inerte e como se tivesse ficado vazio” (Agamben, 2007, p. 23).

A atmosfera é surrealista, os vapores que dela exalam e cada detalhe do poema parecem servir para sua invenção como espetáculo e como imagem. Em um jogo cênico de espelhos, onde os reflexos criam os fantasmas, *manequins e poeta se multiplicam em uma histórica heteronomia* e também fazem o movimento inverso, *dissolvendo-se* no silêncio dos fantasmas de uma cidade vazia.

Vazias e “em estado de névoa”⁴ nos chegam as cenas capturadas pelo fotógrafo da Paris antiga Eugène Atget. Nas imagens de Atget, encontramos, uma a uma, as inquietantes estranhezas freudianas, os avessos dos fenômenos a partir dos quais a

⁴ A imagem de Walter Benjamin diz respeito a criaturas inacabadas com as quais ele compara algumas personagens kafkianas em “Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte” (1993, p. 142).

psicanálise elaborou o conceito de “fantasma.” Os bonecos, os parques de diversão, os jardins com suas estátuas belas e indiferentes na palidez do mármore ou do gesso, os *brique-a-braque* empoeirados e esquecidos, os vasos antigos com seus extáticos cortejos dionisíacos, os arabescos delirantes em ferro, os interiores com suas tapeçarias, relógios, lustres, uma profusão de ornamentos que os espelhos refletem como uma obsessão *ad infinitum*. Em Atget, *tudo está sob a égide do fantasma*, conceito cuja elaboração pela psicanálise se dá a partir do sintoma, esse incômodo que surge onde não deveria estar. “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 335, 338).

Não há como não lembrar, diante da vitrine de tempos e estilos que é “A loja feminina”, das célebres fotografias de vitrine feitas por Atget. Nelas, os manequins adquirem uma aura fantasmática porque parecem vivos, exatamente como acontece na cena poética de Drummond. Eles se convertem num claro enigma que ofusca – *doces e demoníacas ninfas-manequins*.

As fotografias de Atget encenam as fantasmagorias a partir de um sutil jogo de reflexos e sobreposição de imagens, com a diferença de que, nelas, as vitrines é que fazem as vezes de um enorme espelho, seja de Paris, seja dos passantes que, uma vez refletidos, também se tornam vultos e assombrações na cidade deserta de figuras humanas, mas varrida pelo sopro dos fantasmas. Atget restitui ao real o seu verdadeiro rosto: *o surrealista*, como quem devolve à própria ideia de verdade o seu traço de ficção, de encenação, de histeria – “o império do real, que não existe”, escreveu Drummond no poema “Procura”, de *A vida passada a limpo* (1973, p. 301).

Farewell parece ter sido, como dissemos, o momento em que a poesia drummondiana mais se aproximou do território plástico do sonho e das imagens, a ponto de, em alguns gestos, *conceber-se como imagem*, aquela que o poeta justamente chamou, no poema “Imagem, Terra, Memória”, “a vida última dos seres” (Andrade, 1996, p. 67). *Imagem. A vida sobrevivente dessa poesia*. Com versos e estrofes que se deixam alongar feito fio num labirinto, “A loja feminina” desponta como um cristal-narrativo que fascina pela exuberância ornamental das suas imagens. Como disse Blanchot, a fascinação se dá “quando o que vemos captura a visão e a torna infinita” (Blanchot *apud* Stigger, 2021, p. 10). De dentro desse fascínio, a impressão é que o próprio poema se dissolve em sua configuração fantasmática, tornando-se também imagem que nunca termina⁵.

⁵ Vale precisar que o vínculo entre imagem e fantasma se dá etimologicamente. Segundo a definição do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, fantasma vem do latim *phantasma*, *ātis* no sentido de “ser

As estrofes se sucedem como quadros cinematográficos. Poderiam ser atos teatrais ou cenas de um filme. O primeiro verso descreve uma cena que, de início, parece imóvel e destacada do tempo, no mesmo movimento em que é inscrita nele (“pela manhã”) e também no espaço (“a loja”). A cena se suspende na expectativa do desenrolar da ação e as estátuas esverdeadas “aguardam o acontecimento”.

No desenrolar da cena, opera-se uma metamorfose das “cinco estátuas recamadas de verde”. A cor verde, incluindo variações como “verde-musgo” – que terminam por ressaltar a fantasmagoria das imagens já que musgo não só traz a ideia de algo escuro, assombrado, mas também pelo seu sentido como relva que cresce, com o passar do tempo, sobre a terra, no tronco das árvores, nos muros velhos, uma ideia de antiguidade, do trabalho do tempo sobre todas as coisas –, colore todo o poema, trazendo um imaginário vegetal próximo da fluidez úmida do desejo, de florestas, campos, bosques, para dentro de um cenário urbano sólido, estéril e mineral, em um choque de espaços-ambientes. Interessante pensar que a obsessão pela cor verde para caracterizar os manequins-fantasmas parece trazer para a imagística do poema algo da “bela inércia” (*belle inertie*), espécie de anestesia, um entorpecimento, uma languidez ligada ao *feminino vegetal* explorado por Baudelaire e, como lembra Giorgio Agamben, por Gustave Moreau, com a sua “mulher caminhando indolentemente, de uma maneira vegetal” (Moreau *apud* Agamben, 2007, p. 27), em um contexto burguês no qual a acídia era confundida com a preguiça e esta, por sua vez, era oposta pelos poetas e artistas à ética capitalista do útil. Algo desse elogio da *paresse* também parece se insinuar em “A loja feminina”, que, ao convocar um imaginário vegetal, retoma, ainda que inconscientemente, o *topos* do *locus amoenus* em um convite ao deleite dos sentidos.

As estátuas são as protagonistas do “acontecimento”, o enigma que não se resolve e que nunca deixou de perturbar o poeta. Tal acontecimento se dá a ver não mais na pedra no meio do caminho, mas em uma *metamorfose da pedra em enigma* a retornar insistente, como uma assombração, disfarçando-se nas *ninfas-manequins*.

As esverdeadas estátuas, “habitantes de aquário”, trazem também a lembrança do ornamental estilo *fin de siècle*, o *art nouveau*. Se, no poema de Drummond, há a presença da modernidade, com seu comércio em anestésicas lojas de moda, essa mesma

imaginário, ficção, visão, aparência, espectro”, e do grego *phántasma*, atos, no sentido de “aparição, sonho, *imagem* oferecida ao espírito por um objeto”. Além disso, diversos teóricos da imagem desenvolvem essa aproximação, entre eles, destacamos Giorgio Agamben, em livros como *Estâncias* (2007) e *Ninfas* (2012), e o historiador da arte alemão Hans Belting, em *Por uma antropologia das imagens* (2004).

modernidade parece se fraturar não só pelo imaginário de verdes campos, que introduz outro espaço dentro do espaço do poema, como também porque suas imagens acionam, de maneira sutil, um imaginário *artenovista*⁶ que se refugiou na natureza e na erótica de suas formas. “O que o Sr. Arsène Alexandre então chama de 'o encanto profundo das serpentinhas agitadas pelo vento' é o estilo polvo [...] Numa época de luz e de eletricidade, o que triunfa é o *aquário*, o *esverdeado*, o submarino, o híbrido, o venenoso” (Morand *apud* Benjamin, 2018, p. 899-900, grifos nossos).

No limiar de entrada de “A loja feminina”, encena-se uma tensão entre eterno e transitório, aquela que Baudelaire, ao lançar um olhar sobre a modernidade, passando pelo mundo da moda, da maquiagem, entre outros artificios do universo feminino que tanto lhe fascinava, justamente dizia caracterizar o moderno. “*Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes* [...] Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível [...]” (Baudelaire, 2010, p. 35, grifo nosso).

A vida artificial e efêmera das estátuas da loja drummondiana, a propósito, vai se construir a partir de todos esses ornamentos femininos, tão caros a Baudelaire. Nesse sentido, se há um imaginário orgânico a pulsar nas imagens poéticas, o natural imediatamente se choca com o artificial em um drapeado exuberante de imagem e palavra. “O rubro e o negro representam a vida, *uma vida sobrenatural e excessiva*; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e mais singular [...] junta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa” (Baudelaire, 2010, p. 72, grifo nosso).

Interessante pensar que o recurso da maquiagem, essa máscara do rosto e do olhar, ao produzir um *olhar excessivo* que passa a dividir com os abismos algo da sua atração de morte, produz um estilhaçar da própria identidade, tornando-a múltipla e fragmentada, como é, a propósito, a identidade das modelos e manequins. A identidade impossível daquilo que existe como imagem ou do indivíduo que, de algum modo, tem consciência da própria precariedade seria, em última instância, e dentro dos intervalos abertos por um pensamento *nas e a partir das* imagens, a única identidade possível, porque joga com o

⁶ Não se trata de dizer que a poesia de Drummond se mostra *artenovista*, o que percebemos é uma reminiscência desse movimento, provocada, sobretudo, pelas imagens que Drummond convoca e com as quais ele dialoga em muitos de seus poemas tardios. O desejo, assim como o tema do eterno feminino, incontornável no estilo *fin de siècle* e também nos poemas de *Farewell* (“Os 27 filmes de Greta Garbo”, “Aparição amorosa”, entre outros), parece ser o *fil rouge* a costurar essa aproximação improvável, que, longe de nos dizer de um Drummond *artenovista*, nos diz de um Drummond realmente moderno a compor um mosaico poético que faz ecoar diferentes estilos e tempos, reforçando o impasse que atravessa essa poesia e a ideia da modernidade como um impasse que não se resolve nas suas contradições fundamentais.

artifício da encenação, da falsidade, porque se pretende *e se suspeita irreal*. “Somente quem sabe maquiarse pode dizer *eu*” (Coccia, 2010, p. 83).

Walter Benjamin também dedicou um capítulo do seu livro sobre as passagens parisienses à moda. Em diversos momentos, a reflexão de Benjamin se aproxima daquela de Baudelaire, como quando o autor fala da moda não só como algo vivo que está sempre mudando, mas também como uma paródia que, de certa maneira, zomba da morte. “Pois a moda nunca foi outra coisa senão a [...] *provocação da morte pela mulher*” (Benjamin, 2018, p. 136, grifo nosso).

Entre tantas figurações que recortam “A loja feminina”, uma delas se dá como interrupção, como quebra, diante da entrada de Vênus, com sua face múltipla, na segunda estrofe. O travessão como sinal gráfico marca essa interrupção – o acontecimento. Ele diz do que aparece e *ele faz aparecer*, criando um suspense dentro da cena poética que provoca a avidez do leitor. Podemos dizer que, com a entrada de Vênus, outro tempo se infiltra nos versos, perturbando a suposta unidade do poema.

Com essa temporalidade espectral, a própria *modernidade* se converte no *impasse* do qual o poeta parece ensaiar um escape – uma travessia – de dentro da morte, ou seja, de dentro da impossibilidade de qualquer resolução definitiva, um escape que se abre pela potência da perda, no abismo tão fascinante quanto mortífero ao qual nos lançam as imagens.

Em um desdobramento dessa relação de natureza antropológica entre imagem e morte, Hans Belting, diante da diversidade ilimitada das imagens dos mortos que chegaram até nós, lembra, em *Por uma antropologia das imagens* (2004, os manequins utilizados em ritos funerários, que terminam por colocar em funcionamento a sutil dialética entre a moda e a morte. “Há as múmias, as estelas e as urnas. Mas pode-se acrescentar ainda os *manequins* que se utilizava nos ritos funerários quando uma comunidade queria se purificar do contato com os seus mortos” (Belting, 2004, p. 188, grifo nosso)⁷.

Trata-se de uma dimensão ontológica da imagem que, para Belting, está ligada à morte. O acontecimento da morte, essa ausência irremediável que é condição para o fantasma (uma vez que toda fantasmagoria nada mais é do que uma vida que insiste apesar da morte), deflagra o acontecimento da imagem. “Do acontecimento da morte, as imagens

⁷ “Il y a les momies, les stèles et les urnes. Mais on peut ajouter encore les mannequins qu’on utilisait dans les rites funéraires quand une communauté voulait se purifier du contact avec ses morts.”

carregam-se do enigma de uma ausência à qual elas devem o seu sentido mais profundo” (Belting, 2004, p. 242)⁸.

O avesso da vida contempla o que nela há de morte, o sintoma na representação, o informe ou a Ninfa que foge. Vênus, em seus múltiplos disfarces, se confunde, em “A loja feminina”, com a figura de uma anônima cliente atraída pela perfeição dos manequins e, especificamente, pelos enfeites da imagem (o estofado, o brinco), e pelo “imponderável”, ou seja, o que não pode ser medido, controlado, o que escapa, o que é da ordem do inconsciente. A bela metáfora do “sigilo de espelhos” que encerra a segunda estrofe adensa o mundo de imagens ao qual o poema parece se fundir. Não esqueçamos que o espelho é, por excelência, o lugar onde existimos fora de nós como imagem, e tal metáfora tem mesmo um funcionamento barroco, de acúmulo e sobreposição, à medida que acumula um segredo sobre outro segredo. “No espelho, encontramos-nos sendo uma pura imagem, [...] enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir *fora* de nós, *fora* de nosso corpo e *fora* de nossa alma” (Coccia, 2010, p. 22, 25 grifos do autor).

O “sigilo de espelho” parece também apontar para o que toda imagem (e o próprio feminino) possui de indevassável. A estrofe seguinte reforça a proximidade do poema com o mundo submerso do inconsciente, ao mencionar o “estado de vigília” das estátuas na noite anterior ao acontecimento. A vigília, esse limiar caro aos surrealistas, lugar intervalar por excelência suspenso entre o sono e o despertar, é preenchida pelos restos, pelos fragmentos do sonho que resistem em se dispersar.

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. A imagem e a linguagem passam na frente (Benjamin, 1993, p. 22).

Num acúmulo de metáforas que eleva a carga imagética do poema, as estátuas da loja tornam-se “habitantes de aquário”. A imagem – “feixe de sentidos rebeldes à explicação” (Paz, 1982, p. 141) – aponta para várias direções, mas todas, de certa maneira, deságuam no inconsciente. Aquário, de início, nos remete à vitrine com seu vidro transparente, novamente trazendo latente algo das imagens de Atget. Mas aquário

⁸ “Du fait de la mort, les images se chargent de l’énigme d’une absence à laquelle elles doivent leur sens le plus profond.”

também sugere a natureza líquida, ondulante de tais estátuas, sua consistência fluida, lançando-nos naquela que Didi-Huberman chamou, em *Ninfa fluida* (2015), a “erótica de fluidos” dos surrealistas.

Guardadas as devidas distâncias, o Surrealismo se mostra sugestivo para pensar a presença inquietante do fantasma na obra de Drummond e, a partir daí, o movimento que a poesia drummondiana esboça para dentro da imagem. Além dos manequins de aquário d’ “A loja feminina”, da Moça-Fantasma de Belo Horizonte a aparecer em *Sentimento do mundo* (1940) ou do aquático fantasma de Maria em “Caso pluvioso”, do livro *Viola de bolso* (1952), são muitos os espectros criados e encenados na obra de Drummond; a partir deles podemos aproximar tal obra de todo um mundo do inconsciente (dos conteúdos recalçados ou sequestrados) que, por trajetos indiretos, nos leva ao Surrealismo.

A menção ao aquário em que se converte a vitrine no poema de Drummond termina por convocar um imaginário do fim do século XIX e início do século XX, no qual a chamada “arquitetura de vidro” e todos os seus efeitos de transparência e opacidade passaram a servir de alegoria para os novos e desconhecidos territórios do inconsciente.

A partir dessa “arquitetura do vidro”, Clélia Nau se interroga, em *Machine-Aquarium* (2021), a respeito da influência decisiva de um dispositivo inventado no século XIX, que despertou o interesse do cinematógrafo nascente na obra tardia de Monet, o pintor das *nymphéas*. Trata-se do aquário que inspirou o modo de exposição e a montagem, então inédita, dos célebres painéis de Monet que ocupam toda a extensão das paredes ovais do Museu Orangerie, em Paris, onde a “[...] luz viria se refratar, onde o jogo caleidoscópico das horas cambiantes e dos reflexos moventes produziria cativantes e terapêuticos efeitos” (Nau, 2021, p. 9)⁹. Enquanto *machina memorialis*, “[...] o aquário [...] é tanto um dispositivo ótico quanto uma construção mental, abrindo para as profundidades da alma, conduzindo para o que então começava a ser chamado ‘o inconsciente’” (Nau, 2021, p. 9)¹⁰. O aquário oval do Orangerie seria capaz de oferecer aquilo que “[...] as massas buscavam na magia do espetáculo dos aquários, no torpor cativante das serras quentes e dos jardins de inverno: a ilusão de uma sensação oceânica reencontrada” (Nau, 2021, p. 14)¹¹.

⁹ “[...] la lumière viendrait se réfracter, où le jeu kaléidoscopique des heures changeantes et des reflets mouvants produirait de captatoires et thérapeutiques effets.”

¹⁰ “[...] l’aquarium [...] est autant un dispositif optique qu’une construction mentale, ouvrant sur les profondeurs de l’âme, frayant avec ce qui commence tout juste de s’appeler ‘l’inconscient’.”

¹¹ “[...] les masses recherchaient dans la magie du spectacle des aquariums, dans la torpeur entêtante des serres chaudes et des jardins d’hiver: l’illusion d’une ‘sensation océanique’ retrouvée”.

Outras “habitantes de aquário”, as *nymphéas* de Monet, dançam uma ausência: aquela do corpo da ninfa (imemorial Ofélia) submerso, do qual elas são o vestígio que restou na superfície líquida; corpo que não cessa de morrer e nascer diante de nós, exalando ainda o perfume de uma vida mais intensa.

A quarta estrofe de “A loja feminina” captura o acidente anacrônico em que consiste a chegada de Vênus na loja. As estátuas esperam a chegada daquela que lhes restituirá a vida, à maneira de uma imagem do passado que, soterrada e extraviada no tempo, espera ser redescoberta num longo e paciente trabalho de escavação.

“A loja feminina” *retarda* a chegada de Vênus, pois tal espera e a falta gerada por ela alimenta o desejo que a deusa encarna. Ela chega também “sem pintura”, descrição que parece evocar a beleza intangível de Vênus, tal como vista no poema de Drummond. Esse atributo em negativo também sugere sua nudez ambígua. É importante lembrar que Vênus é sempre potencialmente nua, ainda que velada, e sempre inacessível, ainda que plena na sua nudez. Seu rosto sem pintura, impassível, é ofuscado pela beleza do seu corpo nu. No paradoxo da nudez de Vênus, essa ninfa superior às outras, se reflete o paradoxo de toda imagem. “A Vênus de Botticelli é bela à medida que ela está nua. Mas ela é tão fechada, tão impenetrável, quanto é bela” (Didi-Huberman, 1999, p. 11)¹².

Duas figuras de linguagem provocam o susto da aparição de Vênus; são elas a cesura e o *enjambement*, procedimentos de suspensão ou corte que abrem, no poema, o lugar da imagem, ao trazer para a palavra as técnicas da arte cinematográfica. O poema passa a existir como montagem de espaço e tempo. O recurso do *enjambement*, com seus retornos e saltos incessantes, assegura no poema, como diz Raúl Antelo (2004), a *possibilidade do passado* como algo que retorna na imagem e potencializa o *artifício da falsidade*, ao alimentar uma impossibilidade de discernir entre verdadeiro e falso. Uma *poética da imagem* termina por complexificar esses lugares sempre tão estáveis, instalando um jogo entre presença e ausência, falso e verdadeiro, próximo e distante que “A loja feminina” realiza de modo singular. A cesura após o verbo “chegar” acentua o impacto da aparição pelo suspense mudo gerado na pausa. Com esse recurso, a imagem *realmente chega*, está diante do leitor que pode sentir a sua presença inquietante.

Diria então que o que se chama *imagem* é, *um instante*, o efeito produzido pela linguagem no seu brusco emudecimento. Saber isso, seria saber que, na crítica estética como na psicanálise, a imagem é

¹² “La Vénus de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue. Mais elle est aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle”.

suspensão na linguagem, o instante de abismo da palavra (Fédida, 1993, p. 188 grifos do autor)¹³.

Logo depois, tal presença tão vívida se desfaz ao final do verso, ela se desmancha em vulto, evapora como fantasma que o *enjambement* congela no clarão da sua aparição.

Na quinta estrofe, a vida das imagens em sua plenitude sensível é alçada ao primeiro plano. Ela desfila em brilho, exuberância, lembrando algo da opulência barroca da fase inaugurada com os *Novos Poemas*. Os objetos, em sua maioria enfeites e joias, ganham vida em um hipotético corpo de “pele rósea”. Antes, no entanto, eles tocam o braço das estátuas, reforçando o fato de o poema, a todo momento, convocar a vida intervalar das imagens. A estrofe se impregna de uma densidade ornamental, se veste de “divinos atributos”, já que toda metamorfose poética tem em seu centro a figura de Vênus. A nudez venérea é invocada, nudez que as estátuas tratam de enfeitar com roupas e acessórios os mais variados, antes exibidos nas vitrines e que terminam por servir de índice de desejo ou, como o poema condensa em imagem, “luxo erótico”. Toda essa opulência parece começar e terminar no corpo, um paradoxal *corpo-imagem* celebrado e dançado em sua imanência.

O ritmo dos passos e das curvas
das cinco estátuas vendedoras
gera no salão aveludado
a sensação de arte natural
que o corpo sabe impor à contingência.
Já não se tem certeza se é comércio
ou desfile de ninfas na campina
que o *spot* vai matizando em signos verdes
como tapeçaria desdobrante
do verde coletivo das estátuas [...]
(Andrade, 1996, p. 23-24).

Na sexta estrofe, as estátuas metamorfoseiam-se em vendedoras e a vida das imagens se intensifica quando o poema faz menção ao ritmo de seus passos e de suas curvas. As curvas, a propósito, emprestam aos versos uma sensualidade que antecipa a menção às “ninfas na campina”. O veludo do salão, além de reforçar a atmosfera ornamental e luxuosa, acentua, metonimicamente, o erotismo que cresce nos versos, pela sua textura envolvente e suave. A estrofe se concebe sinestesticamente ao sobrepor

¹³ “On dirait alors que ce qu’on appelle *image* est, un *instant*, l’effet produit par le langage dans son brusque assourdissement. Savoir cela, ce serait savoir que, dans la critique esthétique comme dans la psychanalyse, l’image est *arrêt sur le langage*, l’instant d’abîme du mot.”

diferentes sensações como audição (ritmo), visão (as curvas), toque (veludo), enfatizando o corpóreo, o erótico e o vital da experiência de metamorfose.

Em suas deformações incessantes, a imagem resta ambígua, indecisa entre ser isto ou aquilo, e o tempo presente do poema, sua modernidade indicada pelo *spot*, se complexifica quando os manequins deixam trair sua natureza nínfica. É interessante pensar no uso do verbo “matizar”. A escolha não existe por acaso, sobretudo, quando pensamos que a própria temporalidade poética, a essa altura, descobre-se matizada, ou seja, tingida de diversas cores em uma mistura e combinação de tempos e espaços, quase como em um alucinado jogo de luzes. Quando as misteriosas manequins voltam à vida, convertidas em belos fantasmas, o que se atualiza no poema não parece ser outra coisa senão o erotismo ligado às ninfas da Antiguidade. *Eros* é, talvez, a principal força a engendrar o movimento de todo poema. Não por acaso, tudo acontece e o jogo cênico de luzes e disfarces se desenrola a partir da entrada de Vênus.

A respeito da relação explorada em “A loja feminina” entre desejo e fantasmagoria, são interessantes as reflexões de Nathalie Heinich em *États de Femme* (1996). Ao tocar o tema da inacessibilidade compartilhada tanto pelas amazonas como pelas ninfas nas narrativas míticas, a autora percebe que ambas “[...] só podem ser capturadas quando mortas [...]”, “[...] tal a Pentesileia de Homero vencida por Aquiles que lhe transpassa o corpo e se apaixona por seu cadáver ao qual ele se une” (Heinich, 1996, p. 34). O amor pelo cadáver, tema medieval por excelência, é justamente o amor pelo fantasma. Os desejos criam os fantasmas porque o fantasma ele mesmo é feito de desejo, algo desejado é convertido em fantasma à medida que o desejo se alimenta da ausência. Só se deseja aquilo que não se tem. “O fantasma é então, exatamente, a aparição de uma ausência: aparição daquilo que falta [...]” (Heinich, 1996, p. 246). Interessante pensar que essa fantasmagoria do desejo inclui a natureza da ficção e do ato poético. Toda ficção, diz Heinich, propõe uma espécie de “autoilusão”, de encenação ou o que ela chama “golpes de teatro” (que tanto aparecem em “A loja feminina”), inquietando os lugares tradicionais de verdade e mentira. Qualquer história de fantasma é a “presentificação do objeto ausente”, escreve a autora. Essa ausência instalada no centro do desejo prevê, vai dizer a autora, uma relação entre fantasma e sexualidade que se dá a ver não só na teoria do fetiche freudiana, como também em diversos romances e personagens lembrados por Nathalie Heinich em que à ausência de sexo, ao seu interdito ou à sua impossibilidade, responde a aparição de um fantasma.

A zona de indecibilidade que se abre nos versos “Já não se tem certeza se é comércio/ou desfile de ninfas na campina” contribui, ainda uma vez, para contrapor ao mundo capitalista¹⁴ (também indicado na palavra *spot*) uma pulsão erótica, sem deixar de jogar com algo como um fetiche da mercadoria quando pensamos que o objeto de desejo em questão é, antes de tudo, um objeto inacessível e ausente. “O fantasma situa-se [...] sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer” (Agamben, 2007, p. 133). O jogo cênico, em “A loja feminina”, se dá no espaço aberto “entre Eros e seus fantasmas” (Agamben, 2007, p. 42), daí também o traço anacrônico a inquietar a modernidade. “O passado, sem deixar de conservar o *atrativo do fantasma*, retomarà a luz e o movimento da vida e se tornará presente” (Baudelaire, 2010, p. 14, grifo nosso).

Os “signos verdes” a figurar uma vida vegetal voltam a aparecer ao lado de exuberantes tapeçarias. Interessante pensar que essa “sensualidade vegetal” das manequins a fluir subterrânea por entre as dobras do poema participa da metamorfose ou da tensão entre imagem e matéria que “A loja feminina” engendra, isso porque “[...] toda planta parece inventar e abrir um plano cósmico onde não há oposição entre matéria e fantasia, imaginação e desenvolvimento de si” (Coccia, 2018, p. 102). A reincidência do “faz de conta verde-cintilante” (Lispector, 1982, p. 12) no poema não deixa de evocar, vale lembrar, os cenários bucólicos das ninfas antigas, agora convertidos em uma loja urbana para mulheres, improvável reduto das ninfas exiladas na modernidade.

¹⁴ A crítica ao capitalismo atravessa “A loja feminina”. Não esqueçamos que toda performance poética se desenrola em uma loja, local de compras e outras seduções. Lembramos, neste artigo, a oposição que parece se construir no poema entre a lógica capitalista do útil e certa indolência ligada a um feminino vegetal. Trata-se de um *jogo entre o orgânico e o erótico* como modo de implosão por dentro do bloqueio e mesmo do tédio diante da esterilidade imposta pelo capital que já se insinuava no verso tão conhecido do poema “A flor e a náusea”, de *A Rosa do Povo* – “melancolias, mercadorias espreitam-me” –, cujo ritmo também entorpecido pela aliteração a costurar a imagem poética se comunica com as imagens de “A loja feminina”, onde há um jogo dramático de sedução e melancolia das estátuas entre poses, suspensão e retomada de movimento. Vale destacar também que em momentos anteriores, Drummond faz uso desses “estrangeirismos” que por si só servem de alegoria do domínio do capital e do fenômeno de uniformização e apagamento das singularidades que ele realiza, e que se faz expressivo no plano da linguagem, contrapondo esses termos a movimentos de desejo ou a *imagens-desejo* que, feito a flor insurgente, subvertem a lógica do capital e *escapam*, pela sua natureza indomável (podemos lembrar a célebre “orquídea antieuclediana”) às suas insistentes tentativas de dominação e objetificação. Esse confronto entre desejo e capital tem lugar nos poemas de *Versiprosa* e em alguns de *Viola de bolso* nos quais Drummond faz desfilar suas passantes urbanas em meio aos termos estrangeiros. É assim que, no poema “Verão”, de *Versiprosa*, a irrupção de uma moça anônima na praia de Copacabana acontece e se dissolve em meio ao biquíni e ao tão americanizado *ray-ban*. A tensão construída poeticamente entre dois jogos de sedução, o do mercado e o das ninfas (expressivo em “A loja feminina”), expõe, nos versos de “Verão”, a natureza sintomática e imprevista de tais jogos, deflagrando uma cena de possessão – o mergulho na fluida turmalina – que bem poderia ser vista como uma variação da dissolução no “enigma de formas permutantes” que encerra o balé dos fantasmas em “A loja feminina”. “[...] Vai à praia, depois? Vai a comprinhas,/de biquíni, ray-ban e outras coisinhas./Não desejo estender-me no decote,/para poupar-te a sede sem o pote./(Às vezes não se sabe onde ela acaba:/quem adivinha o bicho na goiaba?)/A hora não é de ação, mas de sorvete;/deixa o ministro o chato gabinete:/um mergulho na fluida turmalina, [...]” (Andrade, 1973, p. 439, 440).

A partir da metamorfose que se opera em “A loja feminina”, a cintilante vida das imagens faz com que a própria beleza a emergir nos versos seja uma beleza que existe como pura aparência, ou seja, uma *beleza nua*. Esse “desencantamento da beleza” que diz apenas de si mesma atingiria, segundo Agamben, o seu ápice justamente nas manequins e nas modelos, não por acaso, os “corpos-fantasmas” que criam o inquietante ou a *beleza enfeitada* desse poema de Drummond.

Poderíamos definir como ‘niilismo da beleza’ esse comportamento, comum a muitas mulheres belas, que consiste em reduzirem a sua beleza a pura aparência e em exibirem, depois, com uma espécie de tristeza desencantada, essa aparência [...] é precisamente a ausência de ilusões sobre si própria, a nudez sem véus que a beleza alcança desse modo, que lhe oferece a sua atração mais temível. Esse desencantamento da beleza, esse niilismo especial atinge a sua fase extrema nas manequins e nas modelos [...] (Agamben, 2015, p. 125).

A nudez sem véus, pensada por Agamben, teria uma relação com a perda do rosto. Este, ao invés de negar a nudez ou se sobrepor a ela, deve, ao contrário, ter consciência dessa nudez, afirmando-a em si mesmo, tornando-se cúmplice dela. É curioso notar que parece existir, no poema de Drummond, uma diluição do rosto das manequins. O hipotético rosto das estátuas esverdeadas não aparece nenhuma vez no poema, o corpo, ao contrário, não só aparece como se expande e resta sugerido em diversas imagens de sensualidade e movimento; para o manequim que existe para ser visto, o rosto torna-se supérfluo, ele é, antes de tudo, seu *corpo exposto*.

Na última estrofe, como em um recuo musical, a metamorfose ou o feitiço se desfaz. Vênus, capaz de restituir a vida às manequins com a potência do seu desejo, já partiu, e as manequins regressam à vitrine como imagens que voltam a submergir no rio fundo do tempo.

Na metamorfose que se desfaz, alguns registros cênicos são singulares. Diante do detalhamento visual da “hora de sol a bater nos desenhos caprichosos do aquário marmorizado”, aciona-se algo daquela “cultura do vidro”, de que fala Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”. “As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” (Benjamin, 1993, p. 117). Mas o que acontece quando o vidro se transforma em espelho? Nessa passagem operada sutilmente, tanto que o poema cuida em detalhar “os desenhos caprichosos de manso aquário”, ou seja, as imagens que se formam sobre o vidro, podemos pensar que, ao fazer as vezes de espelho, uma insuspeitada aura parece atuar no vidro. Tal vidro-espelho, aurático e não aurático, torna-

se próximo do mistério ao animar o inanimado, insuflar-lhe um sopro de vida, exatamente o movimento descrito em “A loja feminina”. O “aquário já marmorizado”, opaco, incapaz de refletir qualquer coisa, parece ser esse vidro sem mistério de que fala Benjamin, pois, nesse instante do poema, a metamorfose se desfez e as ninfas-manequins regressaram à postura imóvel.

A imagem do “aquário já marmorizado”, cuja beleza parece vir da espessura tanto semântica quanto temporal que ela carrega, dá a ver a relação que buscamos estabelecer ao longo da leitura do poema entre as imagens drummondianas, aquelas de Atget e as *nymphéas* de Monet, ligadas entre si justamente pelo jogo entre transparência e opacidade a adquirir um outro estatuto na modernidade, e que as três imagens, cada uma a seu tempo e a seu modo, agenciam e atualizam. Com *Machine-Aquarium*, vimos a importância que o dispositivo do aquário, ao explorar as possibilidades imagéticas, portanto, fantasmáticas do vidro, adquire na modernidade nascente do século XX, quando as atenções se voltam, com a psicanálise, para o mundo desconhecido do sonho e do inconsciente que os reflexos fantasmagóricos de Atget, não por acaso tão cultuado pelos surrealistas, já convocavam.

“A loja feminina” atualiza, no auge da modernidade, essa relação, contrapondo ao “aquário já marmorizado” uma transparência espectral que é aquela da vida das imagens (as manequins que adquirem uma vida performática ao longo da cena poético-teatral), ou seja, em Drummond é o desejo erótico, particularmente, o desejo das imagens – “enigma de formas permutantes” – que atualiza e reverbera o jogo moderno por excelência (à medida que inquieta a matéria, abrindo-a à instabilidade dos fantasmas e à turbulência dos fenômenos) entre transparência e opacidade, daí a concentração semântica e temporal da imagem poética de que falávamos. É com toda essa cultura fantasmagórica de superfícies que se deixam assombrar – mostrando-se, dialeticamente, superfícies vertiginosas, paisagens que, ao se fazerem fluidas, se fazem eróticas (o tranquilo lago das *nymphéas*, o vidro translúcido das vitrines parisienses de Atget ou da loja drummondiana), das quais as fotografias de Atget estão repletas e que os impressionistas¹⁵ aprofundaram, ao buscar capturar nas oscilações de luz e cor da

¹⁵ Podemos dizer que os impressionistas, num gesto de experimentação e inventividade artística, se colocaram diante do “enigma de formas permutantes” de que fala Drummond em “A loja feminina” e souberam, com delicadeza ou as “sutilezas da sensibilidade” (Einstein, 2016, p. 13), transpô-lo artisticamente sem dominá-lo, mas sem deixar de lhe dar um pensamento plástico, ou seja, uma forma em si mesma instável. Nesse sentido, escreve Carl Einstein em seu estudo sobre a arte do século XX: “[...] se encontravam, no lugar de formas homogêneas fixas, luminosas mobilidades, escalonamentos, vibrações, a luz (2016, p. 8). Ou ainda, “[...] a própria luz produz por encanto as coisas, e essas são de fato sua criação, ela as configura e num átimo de novo as dissolve. O quadro não é senão a pausa colorida do fluxo dos acontecimentos. A natureza não é mais representada como forma durável. Agora ela é um fenômeno

natureza visível suas instabilidades íntimas (espelhadas nos tormentos do sujeito aberto e descentrado na modernidade) – que o poema de Drummond dialoga para, igualmente, abrir, pela via do desejo, a sua poesia ao insólito e dançante de todos os nossos fantasmas.

É assim que o *fim do poema* poderia ser visto como uma cristalização do que o fantasma traz de sedutor e mortífero. Ao reconhecemos, nos manequins da loja drummondiana, sobrevivências modernas da ninfa pagã (trazendo figuras próximas ao mundo das imagens, como as modelos que atualizam a graça movente das ninfas), os gestos finais do poema só poderiam encenar algo como uma *vertigem de aniquilamento*.

Se estão vivas, não sei. Se acaso dormem
o dormir egípcio de séculos,
se morreram (quem sabe), se jamais
existiram, pulsaram, se moveram,
não consigo saber, pois também eu
invisível na loja me dissolvo
nesse enigma de formas permutantes [...]
(Andradre, 1996, p. 24).

A natureza nínfica dos manequins, sugerida em diversos momentos e mesmo dita de maneira direta pelo poema, é enfatizada nos seus movimentos finais, assim como a espessura arqueológica dessa *imagem-desejo* (sua *longue durée*), com a bela imagem do “dormir egípcio de séculos”. Poderíamos tomar emprestada a metáfora com que Walter Benjamin termina o seu ensaio sobre “O narrador” para dizer da força germinativa de certas imagens que, mesmo adormecidas por séculos, conservam, feito um vulcão, sua potência de erupção. “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (Benjamin, 1993, p. 204).

Suspensão na zona de indecidibilidade aberta pela ninfa, o sujeito poético se divide entre duas posturas ao final do poema. A primeira é marcada pela impossibilidade de definir a imagem ou mesmo a experiência vivida diante da imagem. A segunda se desdobra da primeira. Diante da esfinge, imagem latente no “dormir egípcio de séculos”, o sujeito poético assume sua precariedade e *se deixa devorar*.

Possuído pela “loucura que vem das Ninfas” (Calasso, 2008), criaturas mitológicas ligadas à possessão, a dissolução do eu poético no enigma metamórfico não

flutuante, tecido por minúsculas partículas de luz” (p. 15). Não por acaso, é a luz e seu jogo de reflexos, tão importante para os impressionistas, que produzia os fantasmas nas imagens de Atget e também na vitrine-aquário da loja drummondiana.

deixa de ser uma experiência de “pequena morte”, na qual ele próprio se converte em imagem, tornando-se aquela que o arrastou aos abismos. Desenha-se, no desenlace do poema, um arabesco em que *o desejo pelas imagens se dobra sobre o desejo das imagens* e só resta ao poeta-fantasma “*Amar, depois de perder*”¹⁶.

Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior (Bataille, 1987, p. 223).

José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo* (2018), fala em “segredo egípcio” da arte quando aborda a inquietude da modernidade dentro da qual se colocaria a “demanda por mundo” na poesia de Drummond. Tal “segredo egípcio” não deixa de evocar o “dormir egípcio de séculos” das manequins. O que Wisnik chama de “mito”, no entanto, chamaríamos de imagem, como se a encenação ao criar uma vida fantasmática, fosse o que permitisse à poesia *estar no mundo* de dentro da impossibilidade de apreendê-lo – mundo e desejo dobrados em sua profundidade indevassável. Mais do que a imagem do *desejo-enigma* que abre para uma vida mais intensa, *a Ninfa irrompe como o enigma do escape*, da travessia que insiste nas bordas da morte. Eis que o “enigma de formas permutantes” restou como mais um, entre tantos, nomes da Ninfa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Agamben).

ANDRADE, C. D. de. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1973.

ANDRADE, C. D. de. **Amar se aprende amando**: poesia de convívio e de humor. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, C. D. de. **Corpo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, C. D. de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

¹⁶ Trata-se do verso final do poema “Perguntas”, de *Claro Enigma*, no qual o sujeito poético também experimenta uma dissolução diante de um diálogo impossível com o que parece ser o fantasma de si mesmo (grifos do autor).

ANDRADE, M. de. A Poesia em 1930. *In*: ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ANTELO, R. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da Vida Moderna**. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo; 7).

BELTING, H. **Pour une anthropologie des images**. Trad. Jean Torrent. Paris: Éditions Gallimard – Le Temps des Images, 2004.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Org. Willi Bolle; colaboração Olgária Chain Féres Matos. Trad. do alemão Irene Aron, trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CALASSO, R. **La locura que viene de las ninfas**. Trad. Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008.

COCCIA, E. **A vida sensível**. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, E. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Gallimard, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna: Essai sur le drapé-tombé**. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir**. Paris: Gallimard, 2015.

EINSTEIN, C. **A arte do século 20 – 1. As Premissas**. Trad. e posfácio: Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

FEDIDA, P. Le souffle indistinct de l’image. *In*: FEDIDA, P. **La Part de l’œil**, n. 9, Arts plastiques et psychanalyse II, 1993.

FREUD, S. O Inquietante. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEINICH, N. **États de femme**. L’identité féminine dans la fiction occidentale. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NAU, C. **Machine-Aquarium**: Claude Monet et la peinture submergée. Paris: MétisPresses, 2021.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STIGGER, V. Imagem-enxerto in: ALLOA, Emmanuel. **O corpo da imagem A imagem do corpo**. Trad. e organização: Helano Ribeiro. Porto Alegre: Zouk, 2021

WARBURG, A. **A presença do antigo**. Trad., organização e introdução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WISNIK, J. M. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Data de submissão: 21/10/2023

Data de aprovação: 17/03/2024