

LYSLLAYNNE PRYSCYLLA TAVELA

O AMOR RADIOSO EM *Corpo; Amar se aprende amando; O amor natural e Farewell* de Carlos Drummond de Andrade



LYSLLAYNNE PRYSCYLLA TAVELA

O AMOR RADIOSO EM *Corpo; Amar se aprende amando; O amor natural e Farewell* de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2021

T232a	<p>Tavela, Lysllayne Pryscylla</p> <p>O amor radioso em Corpo; Amar se aprende amando, O amor natural e Farewell de Carlos Drummond de Andrade / Lysllayne Pryscylla Tavela. -- Araraquara, 2021</p> <p>98 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Fabiane Renata Borsato</p> <p>1. Poesia brasileira. 2. Corpo. 3. Amar se aprende amando. 4. O amor natural. 5. Farewell. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LYSLLAYNNE PRYSCYLLA TAVELA

O AMOR RADIOSO EM: *Corpo; Amar se aprende amando; O amor natural e Farewell* de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 30/09/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Fabio Cesar Alves
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Para Ismarindo e Teresa, por todo
amor, carinho e incentivo.
Para Larissa, minha irmã, pedagoga,
que sempre compartilhou comigo o
gosto pela educação.
Àqueles que assim como eu enxergam na
poesia um alento de esperança.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pela minha saúde física e mental, que me permitiu chegar a esse momento e por Ele ter me dado forças para não desistir, sendo o meu maior guia.

Aos meus pais e irmã, Ismarindo, Teresa e Larissa, que testemunharam o meu amor pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, sendo eles os meus maiores incentivadores.

À Profª Drª Fabiane Renata Borsato, que no decorrer da minha graduação e mestrado sempre compartilhou comigo os ensinamentos sobre literatura, poesia e outras artes, incluindo a arte da vida, vindo a tornar-se uma amiga no decorrer desses anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, processo de número: 130517/2020-8.

Aos amigos e colegas que me incentivaram todos os dias, ofereceram apoio nos momentos críticos e nunca deixaram de se fazer presentes. Incluo aqui a amiga Tássila Pacheco, professora, que me acolheu na cidade de Itajaí- SC e compartilha comigo o gosto pela língua portuguesa.

À amiga Thainara Gonçalves, que presenciou meus momentos de estresse e insegurança, e sempre continuou a me incentivar com palavras e ações, durante os anos vividos em Araraquara- SP.

À minha querida amiga e vizinha Luma Apis, que infelizmente nos deixou há pouco tempo, porém suas risadas serão para sempre lembradas.

E aos meus queridos alunos do colégio Salesiano de Itajaí-SC que fazem minhas manhãs mais alegres todos os dias e dão sentido a essa profissão maravilhosa. O ato de educar é também de amar.

Obrigada a todos!

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.
(ANDRADE, 2012, p. 19).

RESUMO

A produção poética de Carlos Drummond de Andrade tem início na década de 20 e se estende até as últimas décadas do século XX, estando nela presente a diversificação temática e formal. Embora o poeta seja amplamente conhecido por sua poesia de viés social, por seu *gauchismo*, e por tematizar o “mundo caduco”, também dedicara expressivo número de poemas ao amor, temática tão presente na literatura universal. O conjunto da obra do poeta permite reconhecer que o amor drummondiano apresenta diversas faces. Em uma delas, o amor está sujeito aos desajustes mundanos, às imperfeições, aos desencontros e desencantos impostos pela existência em um mundo desigual e injusto. Em outra face, o amor supera os problemas contingenciais e aparece como sentimento capaz de se revelar autossuficiente ao superar, momentaneamente, as agruras do mundo. Essa é uma face do amor não predominante nas obras de Drummond, mas que contrasta com o amor da desilusão, sentimento-mercadoria cantado por eus-poéticos inquietos e críticos em relação ao “mundo caduco”. Nesta pesquisa, serão analisados poemas que apresentam o amor como sentimento de superação, de encanto, não que o mundo desajustado ou que o eu-*gauche* tenha deixado de existir, eles continuam presentes, mas o amor é capaz de superá-los por um átimo, aquele em que a voz poética apreende a face positiva de amar. Alguns poemas das últimas quatro obras apresentam tais marcas. Foram selecionados poemas de *Corpo*; *Amar se aprende amando*; *O amor natural* e *Farewell*. Neles, o amor conduz os amantes à sensação de felicidade perene, ou o próprio amor se dissocia dos homens e revela sua superioridade. São poemas em que a representação amorosa dialoga com o amor petrarquiano, ou camoniano, promovendo algumas equivalências entre amor, poesia e fazer poético.

Palavras – chave: Poesia brasileira. Carlos Drummond de Andrade. *Corpo*. *Amar se aprende amando*. *O amor natural*. *Farewell*.

ABSTRACT

Carlos Drummond de Andrade's poetic creation begins in the 1920's and it is prolonged to the last decades of the 20th century, presenting formal and thematical diversifications. Despite the fact that the poet is widely known by his social-themed poetry, by his *gauchismo*, and by thematizing a "caducous world", he had also composed an expressive number of love poems, a theme commonly featured on the world literature. The poet's work allows us to recognize that Drummond's love presents several faces. In one of them, love is subjected to mundane misalignments, to imperfections, to the fortuity and disenchantment of existence in an inequal and unfair world. In another of the faces, love overcomes the contingencial problems and appears as a feeling capable of self-sufficiency when overcoming, momentarily, the hardships of the world. This is a non-predominant face on Drummond's poems, but it contrasts with the love of disillusion, merchandise-feeling chanted by poetic personae who are restless and critical about the "caducous world". In this research, there will be analyzed poems that represent love as a surpassing and enchantment feeling, not that the unadjusted world or *gauche*-self have ceased to exist, as they remain present, but love can overcome both for an instant, in which the poetic voice apprehends the positive face of loving. Some poems from his last four books present such characteristics: *Corpo*; *Amar se aprende amando*; *O amor natural* and *Farewell*. In these poems, love conducts the lovers to the feeling of a perennial happiness, or love itself takes distance from men revealing its superiority. These are poems in which love representation dialogues with the Petrarca's or Camões' love, promoting an equivalent relation among love, poetry and the poetic process.

Keywords: Brazilian poetry. Carlos Drummond de Andrade. *Corpo*. *Amar se aprende amando*. *O amor natural*. *Farewell*.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
2.0 A poética amorosa de Carlos Drummond de Andrade	13
2.1 A concepção do amor “platônico”	17
2.2 Sexualidade, erotismo e amor	23
3.0 <i>Corpo</i>	27
3.1 Análise “As sem-razões do amor”	30
3.2 Análise “Aspiração”	35
3.3 Análise “O seu santo nome”	38
4.0 <i>Amar se aprende amando</i>	42
4.1 Análise “Reconhecimento do amor”	45
4.2 Análise “Além da Terra, além do Céu”	53
4.3 Análise “O tempo passa? Não passa”	59
4.4 Análise “O amor antigo”	65
5.0 <i>O amor natural</i>	69
5.1 Análise “Amor – pois que é palavra essencial”	74
6.0 <i>Farewell</i>	81
6.1 Análise “A grande dor das cousas que passaram”	84
7.0 Referências Bibliográficas	92
ANEXOS	95

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa aprofundar os estudos sobre a lírica drummondiana, especificamente sobre a temática amorosa, tema já pesquisado em projeto de iniciação científica intitulado: “A figurativização do amor na obra *A paixão medida*, de Carlos Drummond de Andrade”, em que foram analisados os poemas de temática amorosa de *A paixão medida* para compreensão dos sentidos e das formas expressivas que o tema adquire nessa poética. O *corpus* da pesquisa foi composto por sete poemas: “A Paixão Medida”; “A Festa no Mangue”; “Confronto”; “Declaração de amor”; “Nascer de Novo”; “O nome” e “História, Coração, Linguagem”. Dentre os poemas analisados, “Nascer de novo” se destacou, pois apresentou uma concepção diferente de amor, aquele capaz de superar as quimeras da “vida menor”: “Amor, a descoberta / de sentido no absurdo de existir.”¹ (ANDRADE, 2010, p. 52). Nos versos do poema, o amor oferece ao sujeito a oportunidade de um segundo nascimento relacionado ao surgimento da linguagem poética: “a linguagem encontra seu motivo / até mesmo nos lances de silêncio.” (ANDRADE, 2010, p. 52). Como já afirmara Mirella Vieira Lima (1995), o amor ideal expressa a meta do poema. Assim sendo, o segundo nascimento interrompe a visão mundana pessimista para instaurar a visão positiva de quem experimenta a presença do Amor e da possibilidade de ser Outro: “A explicação rompe das nuvens, / das águas, das mais vagas circunstâncias: / Não sou eu, sou o Outro” (ANDRADE, 2010, p. 52).

A ironia, traço de excelência da poética drummondiana, ainda deve ser considerada, visto que o desprendimento do mundo não é total diante da presença do amor. Entretanto, nos últimos livros do poeta parece que o amor ofereceu à inquietude algum repouso. O amor surgiu como um escape e Drummond, à maneira de Charles Baudelaire, firma a pluralidade das formas e significações da vida moderna. De acordo com Villaça (2006):

O desafio já não era o mesmo do albatroz baudelairiano: tratava-se agora de propor alguma resolução formal que despedisse de vez os sentimentos nostálgicos, o sublime tradicional e mesmo os acentos mais nítidos do grotesco romântico, para que uma nova linguagem viesse a encarnar os novos sentimentos e percepções do mundo que, se de um lado parecia ameaçador, de outro surgia de modo estimulante e envolvente. (p. 16)

¹ O poema “Nascer de Novo” encontra-se completo em anexos.

Drummond cumpre o papel de criador dessa nova linguagem que se distancia do sublime tradicional e reinventa a alegoria do poeta/ pássaro de « *L'albatros* » para construir as faces do *gauche* moderno, elegendo o par amor e poesia como tema “estimulante e envolvente” (VILLAÇA, 2006, p. 16) que, em alguns poemas, tende a tom *allegro vivace* com que canta o amor como alternativa de escape do *gauchismo* esmagador drummondiano: “Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2015, p. 10).

Esse amor pautado na concordância e na celebração, encontrado na lírica final de Carlos Drummond de Andrade, desperta interesse de pesquisa, já que o poeta é amplamente conhecido por sua poesia de caráter social e por um denso lirismo meditativo. Foi selecionado um conjunto de nove poemas que dão ao eu-poético uma oportunidade de vivenciar o amor como um sentimento elevado, ainda que haja as incongruências mundanas que desolam o homem. Estes nove poemas formam o *corpus* dessa pesquisa, sendo eles: “As sem-razões do amor”; “Aspiração”; “O seu santo nome”; “Reconhecimento do amor”; “Além da Terra, além do Céu”; “O tempo passa? Não passa”; “O amor antigo”; “Amor – pois que é palavra essencial”; “A grande dor das cousas que passaram”.

Para compreensão das formas de apresentação do amor nos poemas, serão feitas análises individuais, pautadas no método proposto por Antonio Candido na obra *O estudo analítico do poema*; nos estudos críticos sobre a poética drummondiana, dentre eles *Passos de Drummond* de Alcides Villaça, “Inquietudes na poesia de Drummond” de Antonio Candido, *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade* de Mirella Vieira Lima, *Drummond a magia lúcida* de Marlene de Castro Correia, etc. e em obras sobre teorias da poesia, como *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* de Hansen, *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi, *Teoria Literária* de Hênio Tavares, etc.

Antes das análises individuais dos poemas, haverá a apresentação das quatro obras em que eles se encontram. O objetivo é situar cada poema no conjunto orgânico da obra drummondiana, sendo que os poemas selecionados encontram-se nos livros *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985), *O amor natural* (1992) e *Farewell* (1996). A pesquisa lida com a hipótese de que amor e poesia são temas que se interligam em alguns poemas drummondianos, oferecendo à voz lírica um modo de ser e estar no mundo menos *gauche* e pesado, ainda que efêmero.

2.0 A poética amorosa de Carlos Drummond de Andrade

Ao pensar na poética de Carlos Drummond de Andrade, o leitor logo a associa a uma concepção pautada na poesia social, nas inquietudes, no ceticismo, no *gauchismo* e no “mundo caduco”, referenciais de suas obras amplamente estudadas pela crítica. O conjunto das incompletudes e inquietudes que percorrem a poética drummondiana começa a aparecer na segunda década do século vinte, quando Drummond se desprende do literato Anatole France, aproxima-se do modernismo e publica artigos como “Aproximações” e “Poesia e religião” que sugerem uma busca por dicção própria. Para Villaça:

[...] a poesia de Drummond é um longo e variado discurso que atravessou boa parte do século XX alimentando-se dos acontecimentos menores e maiores, pessoais e coletivos, somando-lhes o efeito íntimo da perplexidade e a tudo testemunhando de muitos modos. (2006, p. 15)

Na década de 20, Drummond já escrevia poemas que seriam incluídos em *Alguma Poesia* (1930), sua primeira obra publicada, e “Mesmo excluindo os poemas-em-prosa escritos sob a influência de Moreyra, Drummond publicara mais de vinte poemas em revistas e jornais, que não constam no livro.” (GLEDSON, 2018, p. 56). O poeta aderiu ao modernismo em 1924, e a crítica afirma que Álvaro Moreyra contribuiu para que Drummond herdasse um tom irônico, zombeteiro e céptico, “[...] perto de reconhecer o papel da *persona* artista, da convenção literária e da ironia, de uma maneira que poderia iluminar a obra posterior, *Alguma Poesia* inclusive.” (GLEDSON, 2018, p. 27). De fato, nos anos 20, o poeta mineiro já revelava certa inclinação para as tendências modernistas: “Uma filiação óbvia é baudelairiana, que por sua vez atualiza toda uma galeria de tipos desajustados ou malditos, a que no entanto não se deve dar expansão exagerada.” (VILLAÇA, 2006, p. 21-22). Conforme Antonio Candido (1995) já pontuara, há em Drummond uma inquietude que oscila entre o eu, o mundo e a arte, elementos essenciais de sua poética. *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945) são exemplos dessa poesia que foca primordialmente no mundo e no social. Sabe-se que embora o poeta tenha tematizado vários problemas sociais, nunca escondeu sua preocupação com os problemas individuais de uma subjetividade que absorve para si o eu complexo que se situa em um mundo distópico.

Apesar do emaranhado de sentimentos do Eu em relação ao mundo, à arte, à família e à memória, o poeta mineiro, mesmo em sua alta maturidade, ainda pôde se

reinventar e atuar com ênfase na temática amorosa, visto que dois títulos de suas últimas quatro obras remetem a esse tema – *Amar se aprende amando* (1985) e *O amor natural* (1992). Drummond sempre tematizou o amor, desde a primeira obra, mas há o predomínio de poemas que apresentam o amor paradoxal, marcado por incerteza e incompletude do Ser:

Olha: o amor pulou o muro
o amor subiu na árvore
em tempo de se estrear.
Pronto, o amor se estrepou.
Daqui estou vendo o sangue
que escorre do corpo andrógino.
Essa ferida, meu bem,
às vezes não sara nunca
às vezes sara amanhã.
(ANDRADE, 2015, p. 46)

Um amor tangível, circunstancial, pautado no plano da existência cotidiana quase sempre se apresenta incompleto, desvinculado de sentimentos nostálgicos e do sublime no sentido lato do termo. Para Mirella Vieira Lima (1995), Drummond é participante de um mundo limitado:

Assim, sua busca de harmonia amorosa é interceptada pela visão das diferenças entre os indivíduos, pela ciência das discontinuidades que entre eles se mostram supostamente intransponíveis, impondo aos que amam a fronteira da própria carne. (p. 14)

Desse modo, para falar de Amor, a priori, o poeta aproximou-se da esfera das discontinuidades, tendência presente nas obras iniciais *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), pois conforme Mirella Vieira Lima (1995) apontou, não há nos poemas amorosos dessas obras a superação da realidade banal em virtude da presença do amor. A ironia de Drummond insere o amor nas experiências diárias:

O amor surge nos poemas como parte dessa desordem. O sentimento amoroso liga-se portanto ao cotidiano e aos demais sentimentos do homem em sua existência cotidiana. Em consequência, ansiando por uma nova mitologia do amor, o poeta a procura no curso das percepções impostas pela existência diária, retirando o amor e a dor amorosa do plano tradicionalmente lírico, para lançá-los num mundo antilírico: “amor cachorro bandido trem”. (p. 65; aspas da autora)

A desordem faz parte do mundo moderno e Drummond não pretende ordená-lo, mas assumi-lo como “um espaço antilírico e carente de mitos.” (LIMA, 1995, p. 31). A estética da dualidade parece extrair do amor e da poesia as mais diversas experiências:

“A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 163). O amor não foge a isso e se é contingencial, “cachorro bandido”, também é sexualmente celestial na obra *O amor natural*, quando

[...] o eu drummondiano passa a buscar na materialidade da carne a sensação da plenitude celeste, conferindo ao poeta a possibilidade de traduzir esta plenitude em linguagem lírica. (LIMA, 1995, p. 25).

Os poemas que apresentam o amor desprendido total ou parcialmente das agruras mundanas destoam daqueles que tematizam os desencantos amorosos do eu-*gauche*. O septuagenário Drummond gera certo estranhamento ao reconhecer no amor uma outra mitologia e ao promover equivalências semânticas entre amor e poesia. É certo que o poeta afirmou que o amor é “uma fogueira a arder no dia findo.” (ANDRADE, 2012, p. 44), mas conforme exposto acima, predomina nas obras de Drummond o amor pautado em dissonâncias, desencontros e desencantos. Contudo, nas últimas quatro obras – *Corpo* (1984); *Amar se aprende amando* (1985), *O amor natural* (1992) e *Farewell* (1997) – há poemas em que a materialidade dos corpos, o erotismo, a sexualidade revelam uma outra face do amor, aquela que “em doçura converte o próprio horror!” (ANDRADE, 2016, p. 13).

Desse modo, Drummond alicerça o contraditório da existência e busca “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1998, p. 173). De acordo com Candido (1995), a obra de Drummond difere de obras de outros poetas, como Manuel Bandeira. Enquanto no último há espontaneidade ao falar de temas como família, amigos, amores, hábitos, e a facilidade para converter qualquer assunto “menor” em poesia, o mesmo não é perceptível em Drummond e em sua “oficina irritada”. Conforme lê-se no soneto “Legado”, epígrafe dessa dissertação, o poeta mineiro afirma que seu espólio poético consiste da pedra que há *nel mezzo del cammin*, e acrescenta: “Não deixarei de mim nenhum canto radioso” (ANDRADE, 2012, p. 19). A sintaxe da pedra impõe ao poeta as dificuldades adequadas a uma poética baseada no “sentimento do mundo”, nas dissonâncias, nas inquietudes, nas incompletudes, resultados do ser desenganado que, para Antonio Cicero:

[...] é o homem que não se ilude mais; que já sabe que vai morrer. Mais desenganado é o homem que já sabe que vai morrer e que não há vida depois da morte. Mas não é essa a condição do homem moderno? Desenganado, desencantado: encanto, engano: não é o desencantamento – *Entzauberung* – uma característica da modernidade, segundo Max Weber? (2005, p. 87-88).

Drummond recusa o saber ofertado pela máquina do mundo porque, para a modernidade e do ponto de vista epistemológico, não há apenas

[...] um princípio positivo último e inquestionável que constitua a chave do nosso universo, porque o princípio metódico de toda a nossa filosofia e ciência é, desde Descartes, um insuperável princípio negativo: a dúvida. (CICERO, 2005, p. 89).

Essa característica faz parte “de meu próprio ser desenganado” (ANDRADE, 2015, p. 266), marca contundente da poesia drummondiana com seus desencantos e a dúvida do Ser em um “mundo caduco”. O questionamento que fica implícito é se nessa poética do desengano haveria espaço para a completude do amor, para um amor que se afasta dos desajustes e desencantamentos do homem moderno, autossuficiente porque “[...] amor é amor a nada, / feliz e forte em si mesmo” (ANDRADE, 2015, p. 26).

É notório que alguns poucos poemas de temática amorosa de Drummond contradizem os versos do soneto “Legado”. Neles, o poeta produz um canto radioso que parece se sustentar nas reflexões sobre o amor e sobre a própria escrita poética, ainda que a ironia drummondiana esteja em tensão com essa outra e rara face do amor. Desse modo, fica a hipótese de que o vate mineiro tenha utilizado ferramenta similar àquela do poeta português Camões, sobre o qual a crítica afirma ser preciso:

[...] entender a função do amor em grande parte da lírica de Camões como dinâmica-motriz do próprio ato de escrever. O Amor é, por assim dizer, o combustível que põe a máquina da escrita em ação. (LOURENÇO apud AGUIAR e SILVA, 2011, p. 25).

Tal hipótese é corroborada por Mirella Vieira Lima, quando afirma que a correspondência entre amor e linguagem poética em Drummond revela a expectativa de que “O ideal do encontro amoroso expressaria a meta do poema.” (1995, p. 16). É possível afirmar que alguns poemas do *corpus* da pesquisa são metapoéticos, sustentando a tese de que amor e escrita poética estão relacionados na poesia de Drummond e que, desse modo, é possível notar o diálogo com uma longa tradição lírico-amorosa que:

[...] sustenta a expectativa de que a correspondência entre “amador” e “coisa amada” – quer lamentada como falta, quer exaltada em sua presença manifesta – reflita-se nas recorrências rítmicas e sonoras que compõem a harmonia do poema. (LIMA, 1995, p. 16).

Assim sendo, ao falar do amor, o poeta está também a falar da poesia, conforme revelam os poemas “O seu santo nome”; “Além da terra, além do céu”; “Amor – pois que é palavra essencial”. Desse modo, a analogia entre amor e poesia é acompanhada do procedimento da metalinguagem e de um trabalho rítmico dos versos promotor de correlações de natureza diversa.

Para a análise dos poemas, foram reunidas algumas teorias sobre o amor, sendo elas *Banquete* e *Fedro*, de Platão e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz. Essas teorias serão apresentadas a seguir e foram importantes porque delas foi possível depreender as minúcias do Amor, da sexualidade e do erotismo, bem como suas implicações. Assim, por meio das teorias e das análises individuais dos nove poemas que compõem o *corpus*² desta pesquisa, pretende-se compreender essa face da poética amorosa drummondiana e contribuir com os estudos de sua poesia. Esta dissertação apresentará poemas em que os eus-poéticos apresentam alta carga subjetiva, certo distanciamento dos problemas mundanos e preocupação com o ato compositivo. Neles, Drummond oferece às vozes poéticas a possibilidade de transpor, ao menos momentaneamente, a desordem e o desconcerto mundanos, e ascender a um grau mais elevado do amor, aquele que, de acordo com Platão, contém a Beleza em si, ou mesmo, a Beleza Absoluta, embora Drummond, como poeta moderno, concilie amor e ironia.

2.1 A concepção do amor “platônico”

Ao pensar em amor idealizado ou impossível, o senso comum o relacionaria ao termo “amor platônico”. Embora Platão tenha sido o primeiro filósofo do Ocidente a escrever uma filosofia sobre o amor, em nada essa filosofia se relaciona à práxis do amor impossível, ou mesmo não correspondido. Em sua obra *O Banquete*, é possível assimilar que o amor tem como função criar virtudes através da beleza, e a mais alta delas seria a sabedoria atrelada à beleza incorpórea, desse modo o “amor platônico” é atinente ao impulso apaixonado da alma pela sabedoria considerada ciência e virtude, pressupostos revelados pelo filósofo nos cinco primeiros discursos de *O Banquete*, e retomados por Sócrates, que narra uma conversa que tivera com a Sacerdotisa de Mantinéia. É sabido que a literatura universal apresenta recorrentemente a temática amorosa e suas várias

² O *Corpus* da pesquisa: “As sem-razões do amor”; “Aspiração”; “O seu santo nome”; “Reconhecimento do amor”; “Além da Terra. Além do Céu”; “O tempo passa? Não passa”; “O amor antigo”; “Amor – pois que é palavra essencial”; “A grande dor das cousas que passaram”.

formas de tratamento, variável de acordo com a época e a sociedade. Serão problematizadas neste capítulo algumas concepções de amor, pautadas nas obras de Platão.

Na filosofia platônica, o amor é o próprio Eros, ademais é uma força que busca a beleza absoluta, a felicidade eterna. Em *Banquete* estão reunidos os discursos de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Agáton em que é possível depreender que o amor é concebido como um deus.

O primeiro a discursar é Fedro, e para ele o amor é o mais velho dos deuses, está relacionado às boas ações, além de que: “Eros inspira coragem a seus adeptos e o torna semelhantes aos que por natureza são bravíssimos” (PLATÃO, s/d, p. 128). Para Pausânias há dois tipos de Eros: o Eros celeste e o Eros vulgar, o primeiro pertence apenas às almas nobres, já o segundo pertence aos homens inferiores, aqueles que amam mais o corpo do que o espírito, pois são guiados pela concupiscência. Erixímaco segue o mesmo raciocínio da existência de dois Eros, porém um deles reina sobre o corpo sadio e outro sobre o corpo doente, para ele o mau está no exagero e o bom encontra-se no meio termo. Para Aristófanes o amor nasceu da separação dos corpos, pois antes os homens eram dotados com órgãos duplos, formando um todo, porém como punição dos deuses pela presunção desses mesmos homens, eles foram divididos em dois: “Cada um de nós é a metade da senha de um homem, pois todos fomos divididos em dois, à semelhança do linguado: de um fizeram dois. E por isso, cada um busca a sua metade correspondente” (PLATÃO, s/d, p. 147). Para Aristófanes se os homens forem bons e dedicados a Eros, esse poderá conduzi-los novamente ao estado original. O quinto discurso é de Agáton que considera Eros o mais jovem dos deuses, pois é dono da juventude eterna, tem a capacidade de construir morada nos corações de espírito doce, além de ter temperança, é bravo e valente, busca a beleza, inspira arte nos poetas:

Creio que podemos afirmar que Eros, efetivamente, é um verdadeiro criador, e criador grandioso, em tudo aquilo que tem relação com a atividade das Musas, pois é absolutamente impossível a qualquer pessoa doar aquilo que não tem nem ensinar aquilo que não sabe. (PLATÃO, s/d, p. 155).

Dessa maneira, os cinco primeiros discursos elogiosos sobre o amor fazem referência ao deus do amor Eros e à distinção amorosa entre homens superiores e inferiores, contudo o sexto discurso, considerado o mais importante por revelar o pensamento de Platão, foca no amor como um desejo de ascensão para o nível considerado superior, a função primordial está pautada em criar virtudes, e a maior delas

é o saber. Esse discurso é proferido por Sócrates que afirma narrar uma conversa que tivera com uma sacerdotisa, Diotima de Mantinéia.

De acordo com Diotima, ou com o próprio Sócrates, pois não se sabe se realmente a sacerdotisa existiu ou se fora uma invenção do conviva³, Eros é um gênio, pois é meio-mortal e meio-imortal, não pode ser considerado um deus já que lhe falta o bom e o belo, características fundamentais dos deuses. Eros nasceu de um pai sábio, Poros, e de uma mãe sem instrução, Penia, sua função é comunicar, pois transmite aos deuses o que vem dos mortais, e aos homens o que vem dos deuses, seu lugar é entre os dois mundos, comunica luz e sombra: “É o liame que une o Todo a si mesmo.” (PLATÃO, s/d, p. 163). Ele é o amor do belo, busca o que é belo e bom e suscita essa procura nos homens, pois quem possuir o belo e o bom se tornará feliz, e os mortais almejam a felicidade perene, e essa pode ser alcançada por meio da procriação: “A união do homem e da mulher nada mais é do que procriação e nesse ato há alguma coisa de divino. A procriação e o nascimento são coisas imortais num ser mortal.” (s/d, p. 168). De acordo com Sócrates, há algo divino na união de um homem e de uma mulher:

E sabes qual a importância da procriação? É que ela representa algo que perdura: é, para um mortal, a imortalidade. Ora segundo vimos há pouco, o desejo de imortalidade é inseparável do desejo do bem, pois que o amor consiste no desejo da posse perpétua do bem; donde resulta que o amor é também o desejo de imortalidade.” (PLATÃO, s/d, p. 169)

Embora a sacerdotisa tenha afirmado haver maneiras diferentes de procriar pois há aqueles que: “[...] desejam procriar pelo espírito, pois há pessoas que mais desejam com a alma do que com o corpo (e ela é mais fecunda ainda que o corpo), esses anseiam por criar aquilo que à alma compete criar.” (PLATÃO, s/d, p. 172). Essa criação é feita por aqueles: “[...] a quem chamamos poetas, e a daqueles outros aos quais denominamos inventores.” (PLATÃO, s/d, p. 172), como exemplo Homero ou Hesíodo, que criaram obras belas que lhes trouxeram glória eterna. O discurso ainda previne sobre as fases do amor, visto que ele não é tão simples, todo homem que deseja alcançar a beleza deve começar ainda na mocidade, deve primeiro amar um só corpo belo, e por inspiração dele dar origem a belas palavras, posteriormente deve-se reconhecer a beleza como universal:

³ Segundo Octavio Paz (1994): “Parece estranho que, em uma sociedade predominantemente homossexual como era o círculo platônico, Sócrates ponha nos lábios de uma mulher uma doutrina sobre o amor.” (p. 42)

[...] a beleza existente num determinado corpo é irmã da beleza que existe em outro, e que, desde que se deve procurar a beleza da forma, seria grande mostra de insensatez não considerar como sendo uma única e mesma coisa a beleza que se encontra em todos os corpos. (PLATÃO, s/d, p. 173).

Em seguida considera a beleza das almas em relação à qual a beleza corpórea seria inferior, conforme conclui Octavio Paz ao analisar esse discurso na obra *A dupla chama: amor e erotismo*:

[...] o amor não é simples. É uma mistura composta por vários elementos, unidos e animados pelo desejo. Seu objeto tampouco é simples e muda sem parar. O amor é algo mais que atração pela beleza humana, sujeita ao tempo, à morte e à corrupção. (1994, p. 43).

Após alcançar tal autonomia e desprendimento da beleza encontrada nos corpos, a alma mergulha em um imenso oceano de beleza, atrelada a grandes discursos, é aquela relacionada ao saber:

Conhecerá a beleza que não se apresenta como rosto ou como mãos ou qualquer outra coisa corporal, nem como palavra, nem como ciência, nem como coisa alguma que exista em outra, como por exemplo num ser vivo ou na Terra ou no Céu. Beleza, ao contrário, que existe em si mesma e por si mesma, sempre idêntica, e da qual participam todas as demais coisas belas. Estas coisas belas individuais, que participam da beleza suprema, ora nascem ora morrem; mas essa beleza jamais aumenta ou diminui, nem sofre alteração de qualquer espécie. (PLATÃO, s/d, p. 174-175).

É possível depreender que para alcançar a Beleza Absoluta o homem deve ascender e, para tanto, Platão afirma que é preciso seguir na estrada reta do amor, ou sozinho ou sendo guiado, a meta é sempre subir, dessa maneira Platão se distancia do amor corporal, não tem como objetivo o amor entre duas pessoas:

[...] de um para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, destas aos belos conhecimentos, até que, de ciência em ciência, se eleve por fim o espírito a [sic] ciência das ciências que nada mais é do que o conhecimento da Beleza Absoluta. Assim, finalmente, se atinge o conhecimento da Beleza em si! (PLATÃO, s/d, p. 175).

Nota-se que o desejo que move os homens é a busca da felicidade perene, aquela que não cresce nem decresce. As formas de imortalidade podem vir por meio do corpo ou da alma, entretanto: “[...] considerará a beleza das almas como muito mais amável do que a dos corpos...” (PLATÃO, s/d, p. 174), já que esta beleza é fecunda pelo saber: “O amante contemplará desse modo a beleza que há nos costumes e nas leis morais,

notando que a beleza está relacionada com todas as coisas e considerará a beleza corpórea como pouco estimável.” (PLATÃO, s/d, p. 174). O amor é descoberto em níveis, conforme o homem sobe os degraus, ele é contemplado por um novo panorama, até alcançar a beleza incorpórea e absoluta. Segundo a análise de Octavio Paz (1994) sobre esse discurso, a beleza, a verdade e o bem são aspectos da mesma realidade, e no seu final está a felicidade eterna:

O amor é o caminho, a ascensão até essa beleza: vai do amor a um só corpo ao amor a dois ou mais; depois, a todas as formas belas e delas às ações virtuosas; das ações às ideias e das ideias à mais absoluta beleza. (p. 45).

Há uma fronteira entre o corpo e a alma, mas há degraus que os interligam. Platão retrata um conceito de amor que diverge do que conhecemos hodiernamente. É preciso interpretar seus textos com o devido distanciamento temporal. Para Platão, conforme Paz (1994) pontuou, não faria sentido a existência do amor sublime, das paixões literárias intensas e presas aos corpos, como de Petrarca por Laura, Dante por Beatriz, ou mesmo, Romeu e Julieta de Shakespeare, pois para ele os corpos são apenas degraus para ascender. Não há, propriamente, a consideração dos sentimentos que possa haver naqueles corpos. O amor inclusive pode ser solitário, logo, sofrer pelos corpos não faz sentido para o filósofo grego, já que o nevrálgico é alcançar o incorpóreo, o saber, a imortalidade, visto que o prazer físico pouca importância tem para a filosofia platônica.

Além dessa obra, há ainda que mencionar outra: *Fedro*, visto que nela está o discurso de Lísias sobre o amor, que se realiza na esfera corpórea. Este retórico sustenta a tese de que os apaixonados se deixam levar pela concupiscência, e ao saciarem o seu desejo são tomados de arrependimentos, pois esquecem seus negócios, serviços e afazeres. Desse modo, Lísias apresenta a diferença entre os apaixonados e aqueles que não amam:

Ademais, a concupiscência de muitos amantes tem por alvo de preferência a beleza do corpo, do que o caráter e as condições pessoais. Em consequência disto, é sempre duvidoso que eles, uma vez satisfeito o desejo, estejam dispostos a continuar essa amizade, desde que desapareça o desejo. Aqueles a quem o amor não perturba já antes haviam iniciado uma mútua amizade; não é provável, pois, que nesses a amizade diminua ou desapareça logo que o desejo se satisfaz. Ao contrário, na mútua amizade encontrarão outros motivos e garantias para novos favores. (PLATÃO, s/d, p. 209-2010).

Logo, Lísias revela outra concepção do amor, baseada no malefício e no ilusório, para ele não é possível confiar na pessoa amada, pois ela está tomada pela

cegueira da paixão, e faltará com a verdade. O amor pode ser mais digno de piedade do que de inveja, e ao ceder às vontades, o prazer se torna efêmero. De acordo com o retórico, o justo seria fazer favores aos que mostrarem gratidão, pois esses serão dignos de os receber, ademais irão amar o seu benfeitor. E ainda afirma Lísias que o amor pode enganar, portanto é preciso saber com quem se relacionar antes de prestar os seus favores:

O que convém, por certo, não é prestar favores aos que pedem com veemência, mas aos que são capazes de mostrar mais gratidão; não aos que se contentam de te amar, mas aos que são dignos de teus favores; não aos que gozam a flor da tua mocidade, mas aos que depois, quando fores mais velho, compartilharão contigo os seus bens; não aos que, após haverem conseguido o que desejam, vão gabar-se disso diante de outras pessoas, mas aos que têm vergonha e nada referem; não aos que se esforçam para conquistar-te por pouco tempo, mas aos que durante a vida inteira permanecerão teus amigos; não aos que depois de haverem satisfeito os seus desejos procuraram um pretexto para te odiar; mas aos que, tendo visto passar os prazeres da juventude, te acompanharão sempre com sua estima. (PLATÃO, s/d, p. 211).

Entretanto, para Sócrates o discurso de Lísias não convence porque os homens são movidos pelo desejo, e “É evidente que o amor é desejo.” (p. 216). Sendo assim, ora o homem é movido pelo desejo inato do prazer, ora pela opinião inata à razão, quando ela assume o controle. Isso revela que o Ser está tomado ora pela temperança, ora pela intemperança:

Quando o desejo, que não é dirigido pela razão, esmaga em nossa alma o prazer do bem e se dirige exclusivamente para o prazer que a beleza promete e quando ele se lança, com toda a força que os desejos intemperantes possuem, o seu poder é irresistível, chama-se Eros ou Amor. (PLATÃO, s/d, p. 217).

O homem movido pelo prazer se torna escravo da volúpia, e acaba por ser um amante nocivo. Segundo Sócrates, o amante apaixonado é capaz de privar o ser amado do desenvolvimento da inteligência, já que o amante se sente inseguro e com medo de ser desprezado. Cabe salientar que na época de Platão a pederastia era amplamente praticada: “Portanto, do ponto de vista espiritual o amante apaixonado nem é bom tutor nem um companheiro útil.” (PLATÃO, s/d, p. 218).

Dessa maneira, a obra *Fedro* reflete sobre outra concepção amorosa, baseada na privação do objeto amado. Os homens muitas vezes se deixam levar pela concupiscência, a razão não é colocada acima do desejo do corpo e essa prática priva o amante de desenvolver a sabedoria, pois o amor é também medo, egoísmo e privação. Desejam-se o corpo e os prazeres momentâneos que esse pode oferecer. Logo, não se

assemelha aos discursos da obra *Banquete*, pautados em elogiar o amor. Em *Fedro*, está a concepção de amor corpórea, em que não há busca pela beleza absoluta.

Logo, a representação do amor no discurso de Lisíias da obra *Fedro* poderia estar melhor relacionada aos poemas amorosos drummondianos que representam privação, que estão no plano da existência corpórea, pois revelam as imperfeições daqueles que amam com concupiscência; enquanto os discursos dos convivas de *O Banquete* estão na esfera mitopoética, pautados na imagem de Eros, ou na ascensão do amor que almeja transcendência da matéria, até culminar na Beleza Absoluta. Os poemas de temática amorosa de Drummond movimentam-se num eixo horizontal que compreende o amor como desejo, engano, aquele da ordem da concupiscência e das relações interpessoais efêmeras porque pautadas na conveniência; o amor pela beleza do corpo, pelos prazeres do sexo; e o amor que existe em si mesmo. Esta pesquisa fará um estudo dos poemas em que predominam marcas dos dois últimos pontos do eixo.

2.2 Sexualidade, erotismo e amor

Na obra *A dupla chama: amor e erotismo*, Octávio Paz faz um panorama sobre as diferenças entre sexualidade, erotismo e amor, e como elas se relacionam, sendo partes de um todo. Em linhas gerais, Paz aproxima a sexualidade da reprodução, relaciona o erotismo a fins autônomos e à representação de desejos, enquanto o amor é sentimento surgido do encontro de sexualidade e erotismo. Ademais, o autor relaciona o erotismo à poesia que, como percepção de sentidos, entre o ver e o crer, é considerada uma erótica verbal, linguagem que emite sentidos e denota ideias.

Como Platão já pontuara em *O Banquete*, a priori a união entre homem e mulher está relacionada à reprodução, com fins de atingir a imortalidade. Paz mantém a ideia de que o ato sexual tem como fim a reprodução, pois sem o sexo não há sociedade, já o erotismo: “[...] é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual.” (1994, p. 12). Assim como a poesia faz com a linguagem, pois interrompe a comunicação, é possível afirmar: “Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias – poemas e cerimônias.” (PAZ, 1994, p. 14). Já o amor com eles se relaciona:

[...] sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o

sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. (PAZ, 1994, p. 15).

O sexo não pertence apenas aos humanos, relaciona-se aos animais e a certos tipos de plantas, mas para esses últimos o sexo tem unicamente finalidade reprodutiva, realizado em períodos de excitação, para copulação. O amor e o erotismo são manifestações que nasceram do sexo e pertencem exclusivamente aos humanos que também têm sede insaciável de sexualidade. A relação de dependência com outros indivíduos se faz presente no processo erótico, já que esse é, também, desejo e fantasia. Conforme Paz (1994) afirmou, o erotismo tem a função de domar o sexo e inseri-lo em sociedade, já que ele é repressão e permissão, sublimação e perversão, além de que “[...] o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade. E o sobrenatural é a radical e suprema outridade.” (PAZ, 1994, p. 20).

No Ocidente, a herança deixada pelo platonismo está relacionada ao culto à castidade, conforme vimos no capítulo anterior, o corpo é apenas um degrau para a ascensão à eternidade:

Devemos a Platão a ideia do erotismo como um impulso vital que ascende, degrau por degrau, até a contemplação do bem supremo. Essa ideia contém outra: a da paulatina purificação da alma que, a cada passo, distancia-se mais e mais da sexualidade até que, no auge dessa ascensão, dela se despoja inteiramente. (PAZ, 1994, p. 24).

Assim sendo, para ascender é preciso desprender-se do corpo, e reconhecer a alma como imortal: “A crença geral era de que um dia a alma voltaria ao Empíreo, o corpo voltaria a ser matéria informe.” (PAZ, 1994, p. 22). Um certo culto à castidade que desde outrora manifestou-se como método para alcançar a longevidade e posteriormente a imortalidade revelou-se presente no Oriente e no Ocidente e de acordo com Paz: “[...] é uma prova, um exercício que nos fortalece espiritualmente e permite-nos dar o grande salto da natureza humana em direção ao sobrenatural.” (1994, p. 22). Embora Paz (1994) tenha afirmado que a castidade não é o único caminho para a elevação do Ser: “Muitos textos religiosos entre eles alguns grandes poemas, não vacilam em comparar o prazer sexual com deleite extático do místico e com a beatitude da união com a divindade” (1994, p. 22). Como exemplo, o autor cita o *Cântico dos Cânticos* de Salomão, ou o *Cântico espiritual* de São João da Cruz. É possível perceber que no poema “Amor – pois que é palavra essencial”, de Drummond, o corpo em pleno ato sexual é capaz de

integração com o cosmos, de percorrer os degraus platônicos rumo ao cume, sem contudo desvincular-se de seu núcleo composto de corpos entrelaçados no ato sexual:

[...]
 corpo noutra corpo entrelaçado,
 fundido, dissolvido, volta à origem
 dos seres, que Platão viu completados:
 é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
 Onde termina o quarto e chega aos astros?
 Que força em nossos flancos nos transporta
 a essa extrema região, etérea, eterna?
 (ANDRADE, 2013, p. 13).

As interrogações também parecem afirmar que, nua leitura anti-platônica, Drummond oferece ao corpo que copula a possibilidade de transcendência rumo aos astros e ao eterno, mas não é a matéria o que deve ser sobrepujado, mas os males do mundo, o desamor, o egoísmo, os desencontros. E Drummond encontrou nos flancos a força da transcendência paradoxalmente eterna e efêmera.

Paz ainda afirma que uma das primeiras concepções de amor, na literatura, ocorreu em um conto de Apuleio sobre Eros e Psiquê – *Metamorfoses (O asno de ouro)*. O conto apresenta a paixão de Eros pela mortal Psiquê, cuja alma eleva-se graças ao amor de Eros. Ao relatar a transgressão da condição mortal à imortalidade divina, o conto fica relacionado diretamente a *Fedro* de Platão, visto que: “A presença da alma em uma história de amor é de fato um eco platônico, e o mesmo devo dizer da busca da imortalidade, conseguida por Psiquê ao se unir com uma divindade.” (PAZ, 1994, p. 31). Esse conto anuncia, ainda, a redenção de Lúcio, que havia sido transformado em asno, e o castigo de Psiquê que, por curiosidade, desceu ao palácio de Plutão, antes de se unir a Eros. Dessa forma, “A transgressão, o castigo e a redenção são elementos constitutivos da concepção ocidental do amor. É o tema de Goethe na segunda parte de *Fausto*, o de Wagner em *Tristão e Isolda* e o de *Aurélia*, de Nerval.” (PAZ, 1994, p. 32). Drummond parece encontrar a redenção exatamente no ato sexual sem intuito procriativo, esse que é tão condenado pelas doutrinas cristãs:

O sentimento amoroso é uma exceção dentro dessa grande exceção que é o erotismo diante da sexualidade – mas é uma exceção que aparece, porém, em todas as sociedades e épocas. Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas, ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro amoroso de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem. A ideia do encontro exige, por sua vez, duas condições

contraditórias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo é uma escolha. (PAZ, 1994, p. 35).

A ideia do amor, que de acordo com Paz está mais relacionada à ideologia de uma sociedade, está ao alcance de todos. Segundo Paz: “[...] estamos diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Diante de uma ética, uma estética e uma etiqueta: uma cortesia, para empregar o termo medieval.” (1994, p. 35). A cortesia a que Paz se refere está relacionada ao saber e à prática, qualidades espirituais. O sentimento amoroso pertence a todas as pessoas, em todas as épocas, portanto, é natural que haja uma literatura que tenha como tema central o amor, o que comprova a sua universalidade, conforme pontuou Paz (1994).

Em relação à literatura oriental, Paz menciona duas obras, uma chinesa e outra japonesa, que apresentam um ambiente fechado e aristocrático: *O sonho do pavilhão vermelho* de Tsao Tchan e *História de Genji* de Murasaki Shikibu. Embora nelas haja diferenças significativas e várias ideologias do amor:

[...] no Oriente o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa; não foi um pensamento autônomo, e sim uma derivação desta ou daquela doutrina. No Ocidente, ao contrário, desde o princípio a filosofia do amor foi concebida e pensada fora da religião oficial e, às vezes, frente a ela. (PAZ, 1994, p. 38).

Considerando essa diferença, a concepção oriental de amor se relaciona com religiões como o budismo que nega fielmente a existência de uma alma individual, ou como o taoísmo e o hinduísmo, em que a noção de alma está relacionada aos momentos de uma realidade que não cessa, mas vai se transformando pela mediação das várias vidas até o alcance da libertação final. Nos romances de Murasaki e Tsao Tchan, o amor é considerado o carma das vidas anteriores: “Em *O sonho do pavilhão vermelho* e na *História de Genji* o amor é uma escola de desenganos, um caminho no qual paulatinamente a realidade da paixão se revela como uma quimera.” (PAZ, 1994, p. 39). No Ocidente, ainda segundo Paz, o amor está intrinsecamente relacionado ao destino livremente escolhido pelo amante. Em conjunto com a liberdade, para Paz (1994), o nosso amor é filho da filosofia platônica e do sentimento poético, transformamos o amor em um culto, e não em uma peregrinação.

Segundo Paz, é com os pré-socráticos – Pitágoras e Empédocles – que o Ocidente passou a separar o corpo e a alma. Platão deixou como herança um conceito de alma, ideia que se torna o eixo de sua filosofia e da busca da ascensão, da “Beleza

Absoluta”, ou mesmo da motivação do justo e do bom na alma da pessoa amada. Por meio de degraus, o homem ascende, pois para Platão o amor está relacionado a uma subida solitária, em busca da felicidade perene.

Octavio Paz, por sua vez, diferencia sexualidade, erotismo e amor, para posteriormente uni-los porque erotismo e amor derivam da sexualidade e pertencem exclusivamente aos humanos, sendo o amor no Ocidente pautado na liberdade e no destino. O amor da alma ou do corpo busca elevar o homem e nele despertar virtudes para que possa atingir a felicidade perene. Veremos como Drummond, poeta ocidental, lida com o conceito de amor, sexualidade e erotismo em suas últimas obras.

3.0 *Corpo*

Drummond, ao publicar *Corpo*, em 1984, havia acabado de se despedir da editora José Olympio, que até então fora responsável pela publicação de seus livros. O poeta também havia se desligado da função de cronista, no *Jornal do Brasil*, e de certo modo, é como se estivesse encerrando ciclos.

Corpo é considerada uma grande obra da última fase do poeta já octogenário, sendo ela a penúltima publicada em vida e que assume um clima saudosista, deixando transparecer a consciência da proximidade do fim e as preocupações com o ser e a morte.

Os 41 poemas abarcam temas que foram amplamente discutidos em obras precedentes como o amor, o existencialismo, o meio ambiente, as vivências cotidianas, o engajamento social, sem se distanciar do sentimento do mundo e da poética social.

Em “Como encarar a morte”, o poeta adota cinco perspectivas diferentes sobre a morte – *de longe; a meia distância; de lado; de dentro; sem vista* – e cada par de quadras contribui com o entendimento do todo. Para Maria Esther Maciel (2015):

Os sentidos da morte são, assim, capturados de acordo com o posicionamento da visão do sujeito diante dela, o que é feito gradualmente, de forma a sugerir a passagem da matéria viva e visível [...]. (p. 88).

O poema “As contradições do corpo” problematiza a cisão da subjetividade em relação ao próprio corpo que se mostra incompatível consigo mesmo e, no polo oposto está o poema “A metafísica do corpo” em que a relação entre alma e carne, advinda da visão de uma “luminosa nádega opalescente” (ANDRADE, 2015, p. 13), causa o êxtase do eu-poético, sensibilizado pelo “invólucro perfeito” (ANDRADE, 2015, p. 13) da ninfa

que surpreendentemente mantém o “pensamento / da unidade inicial do mundo.” (ANDRADE, 2015, p. 13).

Há ainda poemas assertivos como o embate com Deus em “Combate”; outros são questionadores e neles transparecem incertezas em relação à divindade, como no verso “Deus, como entendê-lo?” (ANDRADE, 2015, p. 37), do poema “Deus e suas criaturas”; ou ainda a aporia proposta pelos versos de “Hipótese”: “E se Deus é canhoto / e criou com a mão esquerda? / Isso explica, talvez, as coisas deste mundo.” (ANDRADE, 2015, p. 39). Parece que a preocupação com a relação entre vida e morte ganha ênfase nessa obra, diversos questionamentos surgem de forma contundente: “Por que nascemos para amar, se vamos morrer?” (ANDRADE, 2015, p. 32). Apesar de serem temas de obras antecessoras, para Maria Esther Maciel, em *Corpo*, a temática do existencialismo confabula com a morte, e se potencializa “[...] sob a certeza do poeta quanto à iminência do fim.” (MACIEL, 2015, p. 88).

Além dessa temática altamente reflexiva, o poeta tematizou o corpo e suas várias possibilidades de existência:

No livro, também estão o corpo cansado, que “não se levanta nem precisa levantar-se”; o corpo contraditório, em embate consigo mesmo e com o mundo; o corpo dividido, em busca de algo para além da matéria; o corpo rebelde, que desafia quem o possui; e o corpo ciente de sua própria efemeridade. (MACIEL, 2015, p. 84).

Mas está também o corpo da ninfa que, como dissemos, desperta o desejo e a sensação de uma religação com o princípio de tudo e com a perfeição. No poema “Pintor de mulher”, o corpo feminino com sua materialidade incisiva e seu erotismo dá “vontade de morrer / de santo orgasmo e de beleza” (ANDRADE, 2015, p. 18). O poeta explorou o corpo de diversas formas e perspectivas, e o utilizou até mesmo para materializar o amor: “[...] a palavra que dá título a este livro amplia-se sob o olhar do poeta e ganha diversos matizes, sem se circunscrever ao que comumente dela se espera.” (MACIEL 2015, p. 84).

Corpo pode ser considerada uma unidade múltipla que propõe diversas maneiras de pensar a corporalidade. Na obra, há poemas estruturados em séries, como “Canções de alinhavo” que possui dez seções e há o tema do corpo a oferecer unidade, coerência e mobilidade à obra:

Nesse sentido, *Corpo* sustenta uma unidade múltipla, pois os poemas que o compõem são modulados, de diferentes maneiras, a partir ou ao redor da noção

matizada (e quase sempre contraditória) da corporalidade. O que confere simultaneamente ao conjunto, uma coerência e uma mobilidade. (MACIEL, 2015, p. 84).

A experiência amorosa aparece em diversos poemas do início da obra. É interessante ressaltar que o amor apresentado no plano existencial está intrinsecamente ligado ao engano, à morte e à passagem do tempo, como acontece em “O amor e seus contratos” e “A hora do cansaço”: “rebaixamos o amor a estado de utilidade.” (ANDRADE, 2015, p. 28). E mesmo quando Drummond parece idealizar o amor, é sempre sob a égide da incerteza, seja o amor como palavra que não deve ser pronunciada, pois é “toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra.” (ANDRADE, 2015, p. 30), seja como sentimento autônomo, “O absoluto amor, / revel à condição de carne e alma.” (ANDRADE, 2015, p. 27), no poema “Aspiração”. Mesmo no poema “As sem-razões do amor”, em que está o traço sublime e autônomo do amor, presente nos versos “Porque amor é amor a nada, / feliz e forte em si mesmo.” (ANDRADE, 2015, p. 26), lê-se a afirmação de equivalência entre amor e morte, colocados lado a lado: “Amor é primo da morte, / e da morte vencedor” (ANDRADE, 2015, p. 26).

Os poemas “As sem-razões do amor”, “Aspiração” e “O seu santo nome” fazem parte do *corpus* da pesquisa. Neles, o poeta apresenta o amor como um corpo imaculado e transcendente, mas impossível de ser vivido por sujeitos imperfeitos que habitam o mundo caduco. Conforme epígrafe do livro *Corpo*, “O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente.” (ANDRADE, 2015, s/p). É possível afirmar que a lírica amorosa nessa obra é apresentada:

[...] em suas distintas modulações, atesta em suas linhas e entrelinhas que o amor escapa às amarras semânticas dos dicionários “e a regulamentos vários” para se transformar o tempo todo em algo reverso de si mesmo. Drummond, aliás, não deixa de explicitar, em *Corpo*, o vínculo entre o amor, falta, ausência e morte [...].” (MACIEL, 2015, p. 87).

O amor vivido pelo sujeito moderno é contraditório e imperfeito e espelha aqueles que o sentem. A aspiração é alcançar o grau de autossuficiência amorosa, “revel à condição de carne e alma” (ANDRADE, 2015, p. 27), ou o estado de palavra santificada e impronunciável, mas isso só seria alcançado por uma edição convincente do sujeito, estágio que a epígrafe nega ser possível.

Um segundo movimento do livro, rumo ao mundo e a seus problemas, ocorre a partir do poema “A chave”: “Desse ponto em diante, o livro abre-se também, mais efetivamente, aos movimentos da memória e “ao sentimento do mundo”, traço drummondiano por excelência.” (MACIEL, 2015, p. 89; aspas da autora). Nessa última porção do livro, encontra-se o longo poema de temática social, intitulado “Favelário nacional”, elaborado em 21 partes que se interligam e criam um mosaico de impressões sobre as favelas brasileiras de São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, com destaque para as favelas do Rio de Janeiro, sendo ele a elaboração de um panorama da miséria brasileira. Outro poema da obra que apresenta temática social é “Eu, etiqueta”, que dialoga com a linguagem de *marketing* e com o recurso expressivo da enumeração das várias formas de etiquetar uma subjetividade, fadada ao consumismo exacerbado. Portanto, este poema “[...] reedita uma conhecida inquietação de Drummond diante dos usos e abusos da sociedade mercantilista e consumista do nosso tempo, a qual nos converte em coisas, objetos de consumo.” (MACIEL, 2015, p. 90). Nessa última parte da obra, estão alocados também os poemas memorialistas, como “O céu livre da fazenda” e “Canção de Itabira”. Há ainda o poema “Balanço” que suscita a certeza e a incerteza da existência, e o poema “O ano passado” que sugere a sensação de que as coisas são imutáveis, apesar do correr do tempo.

Dessarte, *Corpo* oferece ao leitor a lírica pautada em diversos corpos, com uma temática ampla e viés reflexivo e questionador. Drummond deixa transparecer algumas aporias em relação à existência; invoca as inquietudes em relação à existência de Deus; busca falar da morte, do tempo e do amor sob perspectivas diversas e, muitas vezes, complementares; tece seus versos de crítica social e tenta elevar o amor a um grau superior, mas ciente de que tal concepção amorosa só é possível quando desvinculada do corpo e da alma do amador.

3.1 Análise “As sem-razões do amor”

“As sem-razões do amor”

Eu te amo porque te amo.
 Não precisas ser amante,
 e nem sempre sabes sê-lo.
 Eu te amo porque te amo.
 Amor é estado de graça
 e com amor não se paga.

Amor é dado de graça,
 é semeado no vento,
 na cachoeira, no eclipse.
 Amor foge a dicionários
 e a regulamentos vários.

Eu te amo porque não amo
 bastante ou demais a mim.
 Porque amor não se troca,
 não se conjuga nem se ama.
 Porque amor é amor a nada,
 feliz e forte em si mesmo.

Amor é primo da morte,
 e da morte vencedor,
 por mais que o matem (e matam)
 a cada instante de amor.

(ANDRADE, 2015, p. 26).

Dentre os poemas amorosos de *Corpo*, “As sem-razões do amor” se destacam por articular o amor autossuficiente e o mundo caduco, revelando a paradoxal negatividade e positividade do amor. De forma ímpar o poeta busca irradiar o amor, porém o ceticismo presente no homem moderno o impede: “Eu te amo porque não amo / bastante ou demais a mim.” (ANDRADE, 2015, p. 26). Cria, assim, um poema repleto de dualidades, anunciadas logo no título, onde é possível reconhecer um dos traços de excelência da poesia drummondiana, a ironia presente na seleção da preposição “sem”. Trata-se de uma ambiguidade prosódica que se insinua entre a preposição e o numeral “cem”. Ao escolher a primeira opção, o poeta revela que não há razões para o amor, porém o traço irônico se faz presente na equivalência com o numeral que alimenta a reflexão: “[...] a ironia deverá ser compreendida como um dispositivo estilístico por meio do qual Drummond desenvolve em sua poesia tensão dramática e esforço por reflexão.” (CORDEIRO, 2007, p. 100). O poeta afirma não haver razões para o amor, pois amor não se ama: “Porque amor é amor a nada” (p. 26) e, ao mesmo tempo comunica a autossuficiência do sentimento que não precisaria de razões ou de objeto para amar, pois é “feliz e forte em si mesmo” (p. 26). O poema dissocia o amor da razão humana e dos seres humanos, insinuando uma autonomia amorosa em relação à corrupção do “mundo caduco”, mercantil, pautado em trocas e pagamentos.

À primeira vista, o poema parece uma declaração juvenil de enamorados, entretanto há a negativa do amor-próprio, a insuficiência do Ser deixa transparecer o sujeito *gauche* que habita o homem moderno, conforme versos já mencionados. A ideia

de imperfeição revoga qualquer possibilidade de plenitude, fazendo da inquietude pessoal elemento nevrálgico do poema. O amor é um campo inacessível, fadado ao ressentimento drummondiano e à dificuldade de viver o amor. Em contrapartida aos ressentimentos do mundo, o amor mostra que vive por si mesmo, em uma espécie de *anti-gauchismo*, não é por acaso que a sintaxe procura a todo momento elevar o amor para o campo do *meaning*, e sugere a apresentação do amor de modo natural, por meio dos substantivos: vento, eclipse, cachoeira, que corroboram com a naturalidade do amor.

O poema “As sem-razões do amor” apresenta um paralelismo entre as estrofes, onde as ímpares indiciam o diálogo eu-tu, e as pares focam na definição de um amor universal. A composição foi feita em redondilha maior, ou seja, imprime maior liberdade em relação às regras de acentuação, e desse modo a cadência rítmica do poema se alterna entre sílabas fortes e fracas de modo mais livre. Esta liberdade rítmica admite pausas e acentos fortes e fracos dispostos assimetricamente, tal como o amor que não aparenta ter razão lógica, o ritmo utilizado pelo poeta aponta para um grau de autonomia e diversidade acentual.

Durante as quatro estrofes acompanhamos um processo reflexivo que leva ao questionamento meditativo sobre o amor, com a presença de conjunções explicativas, e construções tautológicas: “Eu te amo porque te amo.” (p.26), visto que não há razões para o amor. Outro recurso utilizado é o *leixa-pren* como em “amor é” e “eu te amo porque”, este se assemelha a um refrão e colabora com a alternância de versos que conceituam o amor e que instauram a tautologia. Também acontece a repetição do substantivo amor e do verbo amo, assim como as assonâncias de [e], [a] e [o] e a aliteração de [m], reiterações que oferecem fluidez aos versos, apesar da baixa presença de rimas finais, havendo três pares de versos com rimas consoantes localizados na primeira, segunda e na última estrofes (amo/amo; dicionários/ vários; vencedor/ amor), e as rimas toantes, (graça/ paga; amo/ama/nada).

Drummond também utiliza o recurso da ampliação expressiva:

*[...] se produce Abundancia por el pensamiento, o bien cuando se añade algo externo, como hemos señalado, o bien cuando se refieren los hechos escuetamente ni en sí mismos, sino acompañados de sus circunstancias, esto es, lugar, tiempo, causas, modo, personaje, incluso la intención de esa persona y, en una palabra, todos los elementos similares [...]*⁴ (1993, p. 171).

⁴ Tradução nossa: “a Abundância é produzida pelo pensamento, seja quando a ela se acrescenta algo externo, como mencionamos, ou quando não se refere aos fatos concisos em si, mas acompanhados por sua circunstância, isto é, lugar, tempo, causas, modo, personagem, inclusive à intenção dessa pessoa e, em síntese, a todos os elementos semelhantes [...]”

Para problematizar o tema que é discutido verso a verso na soma de elementos para configurem um conceito de amor: “Amor é dado de graça, / é semeado no vento, / na cachoeira, no eclipse.” (p. 26). Após afirmar que o amor é dado de graça, na sequência ele dilata o tema ao acrescentar elementos naturais capazes de semear o amor. Em relação ao recurso da ampliação, Hermógenes afirma que ele “*Produce, no obstante, cierta Abundancia también, la adición de algo externo por agrupamento [...]*”⁵ (1993, p. 169). Assim os elementos naturais fazem parte de um grupo que amplifica o conceito de semeadura do amor. Ademais na terceira estrofe temos nos versos 3 e 4 a negativa do amor por parte do eu-lírico que não se ama e a conjunção “porque” tenta amplificar a explicação, reiterada nos versos 5 e 6 que pela conjunção explicativa dilatam mais o tema até mencionar a autossuficiência do sentimento “feliz e forte em si mesmo”. Conforme Hermógenes anuncia: “[...] *si se desea amplificar cada elemento en particular, se pueden hallar muchos argumentos e ejemplos...*”⁶ (HERMÓGENES, 1993, p. 172). Um deles é o poema de Drummond que faz uso de conjunções e preposições que combinadas e somadas oferecem ao tema descrições mais precisas, e colaboram com o aspecto meditativo e moderno do poema.

Drummond cita “dicionários”, “regulamentos”, “conjugação”, elementos do campo semântico da língua que, no poema, não conseguem aprisionar o amor. Entretanto, o poema não pode se afastar da linguagem, conforme o próprio Drummond afirmara em versos anteriores: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / [...] / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”. (ANDRADE, 2015, p. 105). E se, de acordo com Evanildo Bechara: “A metalinguagem é um uso linguístico cujo objeto é também uma linguagem; por exemplo quando se fala de palavras e seus componentes e orações [...]” (2009, p. 39-40), em “As sem-razões do amor”, a antinomia nega e afirma a linguagem, ou melhor, ao negá-la, a expõe e instaura o jogo irônico: “Drummond é um poeta que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva, fazendo exatamente dessas suspeitas a matéria dramática de sua poesia” (VILLAÇA, 2006, p. 70). E se o amor não se prende a nada, a poesia que tematiza o amor está relacionada à palavra.

⁵ Tradução nossa: “Produz, no entanto, relativa abundância também, a adição de algo externo por agrupamento.”

⁶ Tradução nossa: “E se você quer ampliar cada elemento em particular, você pode encontrar muitos argumentos e exemplos.”

No início do poema, Drummond coloca o amor em uma condição de graça, equivalente a uma dádiva, “Amor é estado de graça” (p. 26), ou de gratuidade, já que no verso seguinte afirma “e com amor não se paga” (p. 26). A valorização do amor já fora discutida em outro poema de *A paixão medida*, “A festa do mangue”, em que o poeta apresenta o amor como sentimento comercializável entre os humanos e, conseqüentemente corrompido pelas relações mercantis: “Por que nasce o amor no mangue / e vem coberto de limo, assim tão úmido e humilde, / querendo ser misturado / às impurezas do homem?” (ANDRADE, 2015, p. 466). Drummond deslinda o amor comercializável como produto da prostituição e no poema de *Corpo* parece retomar a incongruência entre amor e mercadoria, especialmente na seleção de alguns termos do campo semântico da mercantilização: paga, dado de graça, troca.

A negatividade e a dualidade estão na menção ao não saber ser amante, na impossibilidade de comercializar o amor, na natureza natural do amor semeado sem regulamentos, e na fuga aos dicionários, apesar de ser tema de poesia. Por ampliação, na penúltima estrofe, há a declaração da impossibilidade de amar-se: “Eu te amo porque não amo / bastante ou demais a mim.” (p. 26). Os versos declarativos que afirmam e negam alguns traços do amor também reforçam a ironia drummondiana que acaba por desvincular o amor e o ser que ama para afirmar que o primeiro pode ser “feliz e forte em si mesmo,” (p. 26) até que venha a morrer de amor, como afirmam os últimos versos do poema.

Além da ironia, os quatro últimos versos instauram um intertexto de viés sintático e semântico com Camões: “Amor é primo da morte e da morte vencedor” (p. 26). No nível semântico, a morte e o amor se correlacionam, assim como propôs o poeta português em seus poemas: “Amor um mal, que mata e não se vê...”⁷ (CAMÕES, 1998, p. 135); ou ainda “[...] e que morrer por ele me é sobejo...”⁸ (CAMÕES, 1998, p. 46). Na sintaxe, o uso do hipérbato evoca os jogos de palavras camonianos. Nos poemas citados, Camões descreve quão doloroso o amor pode ser, e paradoxalmente quão honroso pode ser morrer por amor quando não se é digno de merecer a amada. Drummond mantém o paradoxo e, pelo recurso da amplificação, subtrai o amor do plano individual, verso e verso, até que o amor tenha autonomia e força para vencer a morte e morrer de amor.

⁷ O soneto “Busque Amor novas artes, novo engenho” encontra-se completo em anexos.

⁸ O soneto “Num tão alto lugar, de tanto preço” encontra-se completo em anexos.

Indícios metalinguísticos, intertexto, ironia, jogo de palavras são traços de excelência da poesia drummondiana. Combinados em um mesmo poema, a voz poética quanto mais tenta definir o amor, menos o conceitua. Os versos iniciais apresentam um eu-poético que se declara amador de um outro, interlocutor que não sabe amá-lo; amplia para a conceituação do amor e de sua gratuidade, recalçando o não saber da interlocução; afirma o amor ao outro e não a si mesmo; nega o amar ao outro para declarar um amor a nada e aparentemente autossuficiente ao se caracterizar como um amor reflexivo que age e sofre a ação de amar; e na estrofe final informa os laços de parentesco entre amor e morte e o estabelecimento de possíveis embates que dariam ao amor a vitória. O penúltimo verso, “por mais que o matem (e matam)”, apresenta o pronome oblíquo que indefine o sujeito matador, mas o verso de encerramento sugere ser o próprio amor o sujeito da ação. Ao aproximar as duas palavras aparentemente inconciliáveis, amor e matar, Drummond retoma o paradoxo conceitual do amor camoniano e ironicamente sugere que se trata de um morrer de amor, dando leveza à morte e amenização de seu aspecto destrutivo. O intertexto com Camões dá-se no nível sintático, semântico e também no emprego da amplificação e do movimento do versos declarativos que afirmam para em seguida negar, dinâmica similar à dos famosos versos de “Amor é um fogo que arde sem se ver”⁹.

3.2 Análise “Aspiração”

Tão imperfeitas, nossas maneiras
de amar.
Quando alcançaremos
o limite, o ápice
de perfeição,
que é nunca mais morrer,
nunca mais viver
duas vidas em uma,
e só o amor governe
todo além, todo fora de nós mesmos?

O absoluto amor,
revel à condição de carne e alma.

(ANDRADE, 2015, p. 27).

⁹ O soneto “Amor é um fogo que arde sem se ver” encontra-se completo em anexos.

O título expressa o desejo profundo de atingir uma meta, uma ambição, ou mesmo um sonho, no qual “O absoluto amor” poderia governar, já que é considerado perfeito. “Aspiração” vislumbra o amor dissociado do ser humano, já que amamos de maneiras imperfeitas. O poeta utilizou a 1ª pessoa do plural e conseqüentemente incluiu o interlocutor neste poema reflexivo que apresenta um questionamento sobre a autossuficiência do amor. Composto de uma décima e um dístico, o poeta mineiro destaca e formalmente separa no dístico o absoluto amor “revel à condição de carne e alma” (p. 27). Drummond apresenta o grau absoluto e elevado do amor que se dissocia do amor carnal, da busca pela outra metade do ser, do morrer e viver de amor. Platão afirmara que na beleza incorpórea estaria o absoluto amor:

Beleza, ao contrário, que existe em si mesma e por si mesma, sempre idêntica, e da qual participam todas as demais coisas belas. Estas coisas belas individuais, que participam da beleza suprema, ora nascem ora morrem; mas essa beleza jamais aumenta ou diminui, nem sofre alteração de qualquer espécie. (s/d, p. 174-175)

A perfeição e o ápice indiciam no poema de Drummond um nunca mais morrer, e “nunca mais viver / duas vidas em uma” (p. 27). Ao desvelar o véu da imortalidade e romper com a completude amorosa, o poeta parece concordar com a dialética de Platão que: “[...] considerará a beleza corpórea como pouco estimável.” (s/d, p. 174). Segundo Platão, o amor busca ascender rumo à alma e como consequência, se distanciar do corpo físico, assertiva que concorda parcialmente com o verso drummondiano: “revel à condição de carne e alma.” (p. 27), em que há a ruptura com a ideia de completude amorosa e de amor carnal, visto que “[...] a intensidade leva o amante *gauche* a demandar uma idealidade que a matéria não comporta.” (LIMA, 1995, p. 15). Para arreglo das formas imperfeitas de amar, a voz poética questiona a si e aos interlocutores representados pelo pronome da primeira pessoa do plural, explícito no décimo verso. As interrogações sugerem o desejo de um governo do amor que permaneça fora do âmbito humano e que seria o absoluto amor, apartado da carne e da alma. A ausência de sentimentalismos promove o contraditório, pois a subjetividade do Eu busca a perfeição, mesmo sabendo que não a alcançará:

Ansiando pela perfeição, ele se vê participante do mundo limitado, caminhante na existência, na iminência e na história. Assim, sua busca de harmonia amorosa é interceptada pela visão das diferenças entre os indivíduos, pela ciência das descontinuidades que entre eles se mostram supostamente intransponíveis, impondo aos que amam a fronteira da própria carne. (LIMA, 1995, p. 14).

De fato, Drummond nunca foi um poeta sentimental no sentido lato do termo, portanto os poemas não apresentam o sentimentalismo exacerbado e esse não seria diferente, pois: “[...] parece repelir esse adjetivo uma vez que adota uma atitude reflexionante e irônica que precisamente evita aquilo que constitui o significado comum, emocional e lacrimoso dessa palavra.” (ARRIGUCCI, 2002, p.55). O eu-poético, preso nas discontinuidades e nas maneiras imperfeitas de amar, é participante do mundo limitado e imperfeito e não espera por um amor que lhe traga completude, já que isso não configuraria perfeição. O lirismo reflexivo parece impor uma barreira ao Eu que está ciente das maneiras imperfeitas de amar, e deseja imprimir liberdade ao amor, ao desvinculá-lo da carne, da alma e de si.

A aspiração pela liberdade do amor dá-se também formalmente no poema, composto por versos polimétricos e liberdade rítmico-acental. Os versos apresentam de duas a dez sílabas métricas, com células métricas binárias, ternárias e quaternárias. O predomínio de redondilha menor com acentuação nas sílabas 3 e 5, na primeira estrofe, é acompanhado de pausas internas marcadas pela vírgula, da recorrente presença de *enjambements* que interrompem a sintaxe dos versos e imprimem a expectativa de complemento semântico e de um verso decassílabo de encerramento estrófico. O dístico que compõe a segunda estrofe e que apresenta o amor absoluto não possui *enjambement* e retoma o metro de cinco sílabas, seguido de um decassílabo que também encerra a segunda e última estrofe. É notório que os únicos dois decassílabos do poema fazem referência à libertação do amor do que pode ser carne e alma, e ocupam posição estratégica para apresentar as marcas desse amor que independe do sujeito e do mundo. Os decassílabos apresentam ritmo acental distinto, sendo o primeiro marcado por três acentos e o segundo por quatro. Embora de metros iguais, têm cadência rítmica diversa e entoação complementar, sendo o primeiro interrogativo e o segundo declarativo.

A única rima consoante do poema é “morrer- viver”, que se mostra aleatória, mas promove equivalência semântica entre verbos antonímicos. Deles o absoluto amor se distancia, livre das agruras do corpo e da alma. Drummond faz, portanto, um jogo com as palavras, visto que quem morre ou vive “duas vidas em uma” (p. 27) é o sujeito, enquanto o amor absoluto governa incólume. Para apresentar tal proposição, Drummond reuniu um léxico de termos abstratos, oferecendo ao poema um traço mais logopaico para o desenvolvimento das premissas apontadas pelo eu-poético e vivenciadas pela sua subjetividade. A décima é composta de dois primeiros versos que enunciam uma

assertiva, seguidos de oito versos interrogativos. O dístico surge como um mote que tanto parece responder à interrogação do eu-poético, quanto sintetizar o tema da aspiração, título do poema. Nota-se que recobrando os níveis conceituais propostos por Platão, o amor só pode ser absoluto enquanto ideia ou aspiração. A lucidez do eu-poético está no reconhecimento de que para os que fazem parte do mundo limitado e caduco só haverá maneiras imperfeitas de amar. Mas fica a interrogação sobre um possível aprimoramento das formas de amar para que o amor absoluto não governe sozinho e incorpóreo, rebelde à matéria humana e à alma. Inclusive para que aos corpos e às almas não reste somente um amar que é dor e sofrimento.

3.3 Análise “O seu santo nome”

O poema “O seu santo nome” é composto por uma única estrofe em versos livres e brancos, o seu título já remete ao sagrado e ao divino, com o uso do adjetivo “santo”, “essencialmente puro e perfeito” (HOUAISS, 2009, 1706). O poeta ainda instaura um arquitepo ao dialogar com o Decálogo bíblico e seus mandamentos sobre amor a Deus e ao próximo, incluindo o pronunciamento vazio do nome de Deus. A voz poética prescreve leis relacionadas ao emprego da palavra amor, essa não deve ser pronunciada, pois “é toda sigilo e nudez”, “perfeição e exílio”. Para dar ênfase à negação há o uso reiterativo do advérbio “não”, anáfora de quase todos os versos. Similar aos mandamentos de Deus, o eu poético instrui o interlocutor sobre o uso da palavra amor, gerando uma espécie de octálogo com princípios comportamentais que revelam uma ética de conduta relativa ao emprego (ou não) dela:

“O seu santo nome”

Não facilite com a palavra amor.
 Não a jogue no espaço, bolha de sabão.
 Não se inebrie com o seu engalanado som.
 Não a empregue sem razão acima de toda razão (e é raro).
 Não brinque, não experimente, não cometa a loucura sem remissão
 de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra
 que é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra.
 Não a pronuncie.

(ANDRADE, 2015, p. 30).

O poema apresenta seis períodos delimitados pela pontuação final. Em relação à métrica, há acréscimos silábicos gradativos do primeiro ao quinto período, com

11, 12, 13, 19 e 50 sílabas métricas, e redução considerável do número de sílabas do último período que é uma redondilha maior. Esta liberdade métrica foi empregada nos versículos bíblicos, conforme recorda Tavares (2002), “Longe de ser nova, essa maneira poética é, ao contrário, a mais antiga que se conhece. Ela aponta nos versículos da Bíblia, há numerosos séculos.” (p. 201). É interessante notar que à liberdade métrica corresponde um conjunto de preceitos sobre o amor, o que instaura um certo contraponto semântico-rítmico. A diversidade rítmica é tanta que o verso 4 que teria o mesmo metro que o verso 7, recebe um aparte que lhe oferece mais duas sílabas - “(e é raro)”, alcançando 18 sílabas métricas, além de uma ruptura da recorrência sonora, pois há nele o predomínio de nasais e vogais fechadas, e na oração interposta há abertura vocálica: “Não a empregue sem razão acima de toda razão (e é raro).” (p. 30). O verso 7 é o único não imperativo, mas focado na descrição dos atributos da palavra amor. É tratado com simetria, apresentando oito sílabas métricas em cada período sintático, três acentos e predomínio de células métricas ternárias: “que é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra.” (p. 30).

A palavra amor é idealizada enquanto signo, e não como um sentimento amoroso. Para oferecer caráter metafísico à palavra, há a reunião do recurso anafórico e da função apelativa da linguagem. Recorda Jakobson (1995) que “As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade.” (p. 125). Parece evidente que Drummond opera no campo do incontestável, da origem da palavra ou, para ser coerente com o octálogo, opera no campo da comunhão entre todas as coisas, pois “No princípio era o verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (BIBLÍIA, 1998, p.1384.) Conforme Haroldo de Campos (1978),

[...] Drummond é antes de mais nada um *marker*, um ‘inventor’ (nele ‘tudo é palavra’, já observou Décio Pignatari), e, por isso mesmo, há nele essa capacidade rara de transferir mesmo as efemérides mais íntimas para o horizonte do fazer, de celebrá-la então não em ‘festa’, mas em criação, na luta ‘corpo a corpo com a palavra’, que deve ser, aliás, em poetas como ele, o secreto exercício para a perene juventude do espírito. (p.49-50).

É a palavra poética aquela capaz de revelar a importância da palavra amor, que por ser santificada, não deve ser pronunciada, exceto no corpo do poema, de forma contida, estando ela explicitamente dita no primeiro verso para depois ficar sugerida nos pronomes oblíquos, possessivos e demonstrativo que a substituem. Ao interditar a pronúncia da palavra amor no corpo do poema, a voz poética engrandece a poesia como

lugar em que a palavra ainda pode ser dita. O discurso sobre o nome santo é também a linguagem do poema.

O uso de imperativos referentes ao modo de atuação do sujeito em relação à palavra amor oferece negatividade sintática ao poema: “Não a jogue; “Não a empregue”; “Não a pronuncie”, “Não facilite”; “Não se inebrie”; “Não brinque”; “não experimente”; “não cometa”, ações que não podem ser concretizadas com a palavra amor. São verbos que apresentam uma relação descuidada com a palavra amor que, por extensão, pode fazer referência à feitura do poema. Os versos que aconselham: “não cometa a loucura sem remissão / de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra” (p. 30) são cumpridos pelo eu-poético que só a localiza no primeiro verso, impedindo que ela se espalhe pelo poema. À negatividade sintática corresponde a afirmação semântica, já que o advérbio “não” tem por objetivo elevar a palavra amor por meio de instruções que desvelam a superioridade da palavra e, paradoxalmente, afirmam sua carga positivamente santificada.

Ao homenagear a palavra amor, o poema cria um paradoxo, pois se o interlocutor não é digno sequer de pronunciá-la, no jogo metapoético, ela pode ser dita literalmente e redita nos pronomes que a substituem. De modo similar, no poema “*L’albatros*”, de Charles Baudelaire, o poeta não se sente pertencente ao mundo dos homens: « *Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.* »¹⁰ (BAUDELAIRE, 2004, p. 12). Em Drummond, a superioridade está na palavra amor que não faz parte do mundo dos homens, já “que é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra” (p. 30). Entretanto, é pela poesia que isso nos é informado.

A liberdade rítmica, os versos livres, a forma moderna utilizada por Drummond para a composição, estão colocados de forma oposta às proibições enunciadas. A banalização e a imprudência no emprego da palavra, o inebriamento sonoro, o uso irracional do termo por sujeitos que desconhecem o valor da palavra amor que é “sigilo e nudez”, “perfeição e exílio”, parecem sintetizar o que Drummond retomou e reescreveu em seus poemas que apresentam a temática amorosa. Corpos em sublime conjunção não alcançam a nudez da alma e “por isso a volúpia é triste / um minuto depois do êxtase” (ANDRADE, 2015, p. 14), conforme lemos no poema “O minuto depois”. Também o poema “Aspiração” apresenta o desejo de encontro de formas de amar

¹⁰ Tradução nossa: “O poeta se parece ao príncipe das nuvens / que busca a tempestade e ri do arqueiro / exilado no chão ao meio de vaias / suas asas gigantes o impedem de caminhar.”

perfeitas. “As sem-razões do amor”, no intertexto com Camões, anuncia o paradoxo amoroso. O amor da comunhão corpo, alma e cosmo parece improvável e impossível na poética drummondiana, talvez porque todos nos cansamos:

(...)
de aspirar a resina do eterno.
Já não pretendemos que sejam imperecíveis.
Restituímos cada ser e coisa à condição precária,
rebaixamos o amor ao estado de utilidade.

Do sonho de eterno fica esse gosto acre
na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar.”
(ANDRADE, 2015, p.28)

Entretanto, a ninfa parece contradizer o sujeito desencantado. No poema “A metafísica do corpo”, é noticiada a comunhão entre corpo, alma, perfeição, silêncio e unidade inicial do mundo. Tudo surpreendido no corpo da última ninfa:

A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A **alma** do corpo
modula em cada fragmento sua música
de esferas e de essências
além da simples **carne** e simples unhas.

Em cada **silêncio** do corpo identifica-se
a linha do **sentido universal**
que à forma breve e transitiva imprime
a solene marca dos **deuses**
e do sonho.

Entre folhas, surpreende-se
na última **ninfa**
o que na **mulher** ainda é ramo e orvalho
e, mais que natureza, **pensamento**
da unidade inicial do mundo:
mulher planta brisa mar,
o ser telúrico, espontâneo,
como se um galho fosse da infinita
árvore que condensa
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.

De **êxtase** e **tremor** banha-se a **vista**
ante a luminosa nádega opalescente,
a coxa, o sacro ventre, prometido
ao ofício de existir, e tudo mais que **o corpo**
resume de outra vida, mais florente,
em que todos fomos **terra, seiva e amor.**

Eis que se revela o **ser**, na transparência
do invólucro **perfeito.**
(ANDRADE, 2015, p.13, grifo nosso)

O anúncio do êxtase e do tremor do eu-poético é também sinônimo de uma outra possibilidade de ver. O corpo perfeito da ninfa indicia a comunhão com o cosmo, com o ser e existir como um outro e um si mesmo mais florente.

No livro *Corpo*, Drummond conceitua o amor e seus paradoxos, anuncia o desejo de encontro de formas mais perfeitas de amar, caracteriza o amor absoluto, santifica a palavra amor para encontrar na ninfa a revelação da plenitude, mesmo que no “O minuto depois”, o sujeito pressinta a condição humana de “mendigos famintos”. (ANDRADE, 2015, p. 14).

4.0 *Amar se aprende amando*

Amar se aprende amando, de 1985, foi a última obra publicada em vida por Carlos Drummond de Andrade. Os 68 poemas que a compõem foram escritos entre os anos de 1968 a 1985. Dividida em três partes: “Carta de guia (?) de amantes”; “O convívio ideal” e “Alegrias e penas por aí”, o poeta mineiro procurou mostrar o aprendizado do amor por meio da experiência. A primeira parte contém doze poemas que buscam retratar o amor, seja ele imperfeito ou perfeito. Na parte dois há 23 poemas, alguns deles são poemas-homenagem, e outros colocam em relevo a vida mundana, sem perder a ancoragem na sutileza do sublime. A última parte, mais extensa, conta com 33 poemas que desvelam a concretude da dura realidade, silenciada pela ditadura militar.

Conforme mencionado anteriormente, o amor é um tema caro à poesia de Drummond e nessa obra ele ganha um amplo destaque no título e no expressivo número de poemas que o retratam. Esse longo percurso da poesia amorosa que surge nos primeiros poemas e alcança a última obra publicada em vida pelo poeta, revela que:

A força de *Amar se aprende amando*, portanto, decorre da ampliação paroxística da concepção de amor, processo que passa pelo necessário reverso do sentimento e pelas condições objetivas que o limitam. (ALVES, 2018, p. 152).

O poeta aproxima o mundo real e o ideal. Para Mirella Vieira Lima (1995), esse processo ocorre em obras antecessoras a essa, onde o poeta mineiro confronta o amor no espaço da existência: “Vivenciada entre as coisas do mundo, a experiência de amar é intensa. Tal intensidade leva o amante ‘gauche’ a demandar uma idealidade que a matéria não comporta.” (p. 15). Conforme os poemas demonstram ao longo dessa obra, as dores

do mundo continuam presentes, e o amor se torna um subterfúgio para as decepções mundanas: “Além do amor, não há nada, / amar é o sumo da vida.” (ANDRADE, 2018, p. 18).

Em *Amar se aprende amando*, o poema-epígrafe apresenta a ideia central do livro: o amor e o real cotidiano como matérias de poesia: “Amar se aprende amando. / Sem omitir o real cotidiano, / também, matéria de poesia.” (ANDRADE, 2018, p. 12). Na epígrafe, Drummond retoma os versos finais da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: “O amor que move o sol, / como as estrelas” (2018, p. 12) e faz do amor o grande protagonista dessa obra, “um livro que trata do aprendizado do amor, que só cessa com a morte” (apud ALVES, 2018, p. 152). Para Fabio Cesar Alves (2018), esse livro supera a ideia de separação entre o sentimento sublime e o curso dos acontecimentos, “[...] aspiração tão válida para o poeta mineiro quanto ‘a verdade resplandecente’ e celestial de Dante.” (p. 152). O poema “A amiga voltou”, composto em 1981, expressa a fratura causada pela presença da amiga em meio a uma realidade marcada por promessas descumpridas, jogos de interesse, leis sem sentido e ilusões. A chegada da amiga Iúca traz novo alento ao eu-poético. Iúca é comparada às plantas que possuem ordenação própria e resistem à ordem institucional: “Iúca, tua glória / não resulta de novelas, / nem de estádios, palácios, ministérios / de trombeteada fama nacional. / És apenas tu mesma, arbusto digno / que promete florir e cumpre / na hora certa o verde prometido.” (ANDRADE, 2018, p. 136). Talvez seja esse o motivo por que Alves afirma que essa é uma das composições mais tocantes desse volume, já que essa flor se distingue da rosa que brotou do asfalto, de *A rosa do povo*, ou ainda, da “rosa das trevas” de *Claro Enigma*.

O canto de amor à Iúca, ao permitir a fruição de uma breve plenitude, ilumina pelo avesso, no começo dos anos 1980, aspectos de uma nebulosa realidade: um momento histórico pautado pelo naufrágio das utopias que galvanizaram as lutas contra a repressão e a ausência de perspectivas quanto à possibilidade de uma nação verdadeiramente integrada. (ALVES, 2018, p. 159).

Dessa maneira, a metáfora da “folha de rija ponta espiniforme” é a fonte de alívio para o brasileiro angustiado porque é capaz de ofertar-lhe a flor que ameniza, provisoriamente, a angústia:

Muito obrigado, amiga.
Eu precisava bem deste reencontro.
Nós precisávamos bem deste reencontro.
A folha de rija ponta espiniforme
não molesta ninguém: prepara a flor
inumerável, ofertada
ao dia brasileiro angustiado.

(ANDRADE, 2018, p. 136-137).

É possível notar que o poeta não se desvincula de seu tempo e realidade, permanece engajado e atento aos problemas sociais que fazem parte de sua poesia e de certo modo:

[...] ao conjugar a temática amorosa à vida social e política, Drummond, em *Amar se aprende amando*, responde aos livros anteriores de sua fase madura por meio de poemas que elegem o cotidiano e as múltiplas formas de amar como pontos de partidas para se pensar o país e a situação da lírica em tempos tão avessos a ela. (ALVES, 2018, p.159)

Na primeira parte da obra, o poeta mineiro lida com várias faces do amor em diferentes formas - versos livres, polimétricos, redondilha maior, decassílabos. Os poemas “Reconhecimento do amor”, “Além da terra, além do céu”, “O tempo passa? Não passa” e “O amor antigo” buscam revelar o lado *alegro vivace* do sentimento amoroso que venceu a desilusão, a aporia e o tempo. O amor neles apresentado apresenta autossuficiência: “O amor antigo vive de si mesmo, / não de cultivo alheio ou de presença.” (ANDRADE, 2018, p. 26). A trajetória do amor busca ascender até onde estaria guardada a beleza absoluta. No poema “Reconhecimento do amor”, há diluição do casal de amantes em pura essência, já que perdidos estão “na concha ultramarina de amar.” (ANDRADE, 2018, p. 16). No poema “Além da Terra, além do Céu”, de modo similar a “O seu santo nome”, o amor apresentado está no campo da metalinguagem, pois é preciso conjugar o verbo fundamental “sempreamar” e “pluriamar”. Em “O tempo passa? Não passa”, o amor vence o tempo dos relógios e calendários e escuta “o apelo da eternidade.” (ANDRADE, 2018, p. 18), assim como em “O amor antigo”: “Se em toda parte o tempo desmorona / aquilo que foi grande e deslumbrante, / o amor antigo, porém, nunca fenece / e a cada dia surge mais amante.” (ANDRADE, 2018, p. 26).

Entretanto, essa não é a única face amorosa que resplandece na primeira seção da obra. Em “Seis manequins”, o poeta evoca novamente Dante, através de Beatriz: “Que não me falte Beatriz, / jardim moreno de altura / para me fazer feliz / no meu reino de aventura!” (ANDRADE, 2018, p. 21), mas não deixa de dar vivência à sexualidade plural por meio de “Úni Dúni Têni”: “É anjo? ou mulher? ou homem? / Sobre a pergunta sem nexos, / o novo arco-íris desdobra / todos os raios do sexo.” (ANDRADE, 2018, p. 22). Drummond também explora os desencantos amorosos em “Lira do amor romântico” e “Lamentável história dos namorados”: “Chegou-me a resposta no ar: / não dá mais pra

namorar” (ANDRADE, 2018, p. 31) e o amor matrimonial se faz presente nos poemas “Epitalâmio” e “O amor determina”, dedicados a Márcia e Luís Hamilton e a Matilde e Mário da Silva Brito, respectivamente. Há ainda os versos do poema “O mundo é grande” que tentam estabelecer uma medida para o amor: “O amor é grande e cabe / no breve espaço de beijar,” (ANDRADE, 2018, p. 19)

Esse conjunto de poemas de “Carta de guia (?) de amantes” causa certa disparidade de sensações no leitor devido às diversas faces que o amor apresenta, ora imprimindo autossuficiência no sentimento e o colocando em um nível mais elevado, ora o apresentando na esfera da existência e de suas incertezas mundanas. Essa dissonância vem acompanhada de uma variedade de formas e sujeitos poéticos que corroboram os diferentes modos de representação amorosa. A tentativa de ascensão revela o amor pleno, perfeito, capaz de vencer as agruras do mundo e dar sentido e beleza à vida. O amor pode representar um caminho para as decepções da vida, ser um alento em tempos sombrios. Portanto, em sua alta maturidade, o poeta itabirano parece utilizar o amor como antídoto contra a realidade distópica, conforme revelam os quase 70 poemas dessa obra.

4.1 Análise “Reconhecimento do amor”

O poema “Reconhecimento do amor” abre a seção “Carta de guia (?) de amantes”, e seu título gera uma primeira reflexão, relacionada ao ato de “reconhecer” e ao seu traço empírico. Em *Amar se aprende amando*, o ato de aprender a amar demanda tempo e os sujeitos passam por diversas experiências ao longo da vida. No poema em questão, são apresentadas experiências negativas que foram um impulso para o Eu e sua amada alcançarem o amor na “concha ultramarina de amar” (p. 16). Os versos do poema gradativamente apresentam o processo de transformação da amiga em amada, para finalmente culminar na imagem-síntese da “amada amiga”, resultante da convivência do casal. Ocorre o reconhecimento do amor integração-unidade, entre eu-poético e amiga. Esse amor é capaz de vencer os desajustes do “mundo caduco” e promover a analogia de um ser uno e essencial:

Reconhecimento do amor

Amiga, como são desnorteantes
os caminhos da amizade.
Apareceste para ser o ombro suave
onde se reclina a inquietação do forte

(ou que forte se pensava ingenuamente).
 Trazias nos olhos pensativos
 a bruma da renúncia:
 não querias a vida plena,
 tinhas o prévio desencanto das uniões para toda vida,
 não pedias nada,
 não reclamavas teu quinhão de luz.
 E deslizavas em ritmo gratuito de ciranda.

Descansei em ti meu feixe de desencontros
 e de encontros funestos.
 Queria talvez – sem o perceber, juro –
 sadicamente massacrar-te
 sob o ferro de culpas e vacilações e angústias que doíam
 desde a hora do nascimento,
 senão desde o instante da concepção em certo mês perdido na História,
 ou mais longe, desde aquele momento intemporal
 em que os seres são apenas hipóteses não formuladas
 no caos universal.

Como nos enganamos fugindo ao amor!
 Como o desconhecemos, talvez com receio de enfrentar
 sua espada coruscante, seu formidável
 poder de penetrar o sangue e nele imprimir
 uma orquídea de fogo e lágrimas.
 Entretanto, ele chegou de manso e me envolveu
 em doçura e celestes amavios.
 Não queimava, não siderava; sorria.
 Mal entendi, tonto que fui, esse sorriso.
 Feri-me pelas próprias mãos, não pelo amor
 que trazias para mim e que teus dedos confirmavam
 ao se juntarem aos meus, na infantil procura do Outro,
 o Outro que eu supunha, o Outro que te imaginava,
 quando – por esperteza do amor – senti que éramos um só.

Amiga, amada, amada amiga, assim o amor
 dissolve o mesquinho desejo de existir em face do mundo
 com o olhar pervagante e larga ciência das coisas.
 Já não defrontamos o mundo: nele nos diluímos,
 e a pura essência em que nos transmutamos dispensa
 alegorias, circunstâncias, referências temporais,
 imaginações oníricas,
 o voo do Pássaro Azul, a aurora boreal,
 as chaves de ouro dos sonetos e dos castelos medievos,
 todas as imposturas da razão e da experiência,
 para existir em si e por si,
 à revelia de corpos amantes,
 pois já nem somos nós, somos o número perfeito: UM.

Levou tempo, eu sei, para que o Eu renunciasse
 à vacuidade de persistir, fixo e solar,
 e se confessasse jubilosamente vencido,
 até respirar o júbilo maior de integração.
 Agora, amada minha para sempre,
 nem olhar temos de ver nem ouvidos de captar
 a melodia, a paisagem, a transparência da vida,
 perdidos que estamos na concha ultramarina de amar.

(ANDRADE, 2018, p. 15-16).

Esse extenso poema é composto de versos longos que por vezes se aproximam da prosa, com muitas pausas de pontuação, quebras de versos, uso recorrente do *enjambement*, orações interpoladas nos parênteses, travessões, enumerações (não pedias, não querias, não reclamavas; culpas, vacilações e angústias). Os versos, em metro irregular, junto da mobilização da memória para a apresentação do reconhecimento amoroso, revelam-nos a complexa consciência que o sujeito poético tem de si, do mundo e do outro. Voltar a conhecer o amor até culminar no amor unidade é um exercício de renúncia, volição e observação, como demonstra o fluxo do pensamento confessional, e por vezes reflexivo, do eu-lírico que em determinado momento sabe reconhecer na amiga o amor.

O poema estrutura-se em cinco estrofes de versos livres, sendo que as duas primeiras apresentam tom melancólico e reverberam, no discurso voltado para a amiga, a personalidade *gauche* drummondiana; na terceira estrofe há uma reflexão sobre o amor e o uso da metáfora erótica da “espada coruscante” que torna incisivo o erotismo enquanto “[...] sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.” (PAZ, 1994, p. 12). A metáfora do amor erótico é indiferente à perpetuação da vida, é prazer intenso expresso em “espada coruscante”, “orquídea de fogo e lágrimas”. Paz afirma que:

O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo [...] (1994, p. 12).

Ainda na terceira estrofe, Drummond compartilha com o leitor impressões sobre o amor: “Como nos enganamos fugindo ao amor!” (ANDRADE, 2018, p. 15). A primeira pessoa do plural instaura o tom de confiança com o interlocutor para abordagem do amor pautado no escape e no engano de um sujeito preso à terra e a toda a

negatividade do “mundo caduco”. A voz do eu-poético recebe outro tom a partir do sexto verso, quando se inicia o processo de interrupção do engano. A sensação eufórica é prelúdio do reconhecimento pautado na aprendizagem do eu-poético. Os amantes estão em processo de alcançar a face do amor-unidade que pode ser percebida nas duas últimas estrofes, sendo que na penúltima, o eu-poético assume o desinteresse pela “ciência das coisas” e dos homens, já que ele e a amada amiga se diluem em “pura essência”, inebriados pelo amor. Trata-se da estrofe que recorda a transição temporal que se completará nos últimos quatro versos, com o advérbio “agora” a instaurar o tempo presente e a aprendizagem do eu-poético que se assume perdido na “concha ultramarina de amar” (p. 16). Nota-se que o “júbilo maior da integração” é também a perdição, pois “nem olhar temos de ver nem ouvidos de captar” (p. 16). Esse processo de transmutação em “pura essência” oferece ao casal de amantes a unidade e a pura existência, em que “já nem somos nós, somos o número perfeito:/ UM” (p. 16). Neste poema, o eu-poético deixa-se envolver em “doçuras e celestes amavios” amorosos. Ao contrário do que ocorre com o caminhante de “A máquina do mundo” que recusa o conhecimento ofertado: “baixei os olhos, incurioso, lasso, / desdenhando colher a coisa ofertada/ que se abria gratuita a meu engenho.” (ANDRADE, 2012, p. 108).

No poema de *Amar se aprende amando*, a perambulação pelo mundo é cessada pelo amor envolvente. A transposição do sujeito poético é concluída na última estrofe, quando ele revela estar ciente de seu processo de reconhecimento, essa experiência que a princípio pareceu involuntária, mas se converteu em uma escolha: “Agora, amada minha para sempre, / nem olhar temos de ver nem ouvidos de captar” (ANDRADE, 2018, p. 16). O reconhecimento do amor transformou os sujeitos em seres livres dos acontecimentos mundanos, e os transfigurou em unidade.

O poema inicia-se com o vocativo “amiga”, interlocutora para quem o eu-poético apresenta a história de vida do casal. Há portanto a adoção de certa narratividade para que o enunciador inicialmente instaure a amiga como personagem não desejosa de união estável (estrofe 1); na sequência confesse suas atitudes agressivas contra a amiga, em quem despeja o fardo próprio e o universal (estrofe 2) para depois refletir sobre o desconhecimento do amor e a surpreendente experiência amorosa (estrofe 3) que desencadeará a metamorfose transfiguradora do casal de amantes em um número perfeito (estrofe 4). O relato é finalizado com a exposição da renúncia ao mundo e o consequente alcance da integração do casal na concha ultramarina (estrofe 5). Os verbos na 2ª pessoa do singular direcionam o discurso do eu-lírico rumo à interlocutora, sendo eles

conjugados no pretérito perfeito – apareceste, e no pretérito imperfeito – trazias; querias; tinhas; pedias; reclamavas; deslizavas - permitindo ao eu-poético a retomada das agruras pelas quais passaram ele e a amiga desde o início da relação porque, conforme apontou Alcides Villaça (2006), “Sua história é sua identidade formada no tempo das sucessivas experiências negativas que o trouxeram ao desengano presente [...]” (p. 99), a “amiga” deveria ser um “ombro suave”, mas ironicamente carregava consigo “o prévio desencanto das uniões para toda a vida” (p. 15). A ironia drummondiana está presente em outros versos: “onde se reclina a inquietação do forte / (ou que forte se pensava ingenuamente” (p. 15), e expõe a instabilidade semântica de “forte” que, retomado nos parênteses, instaura a dúvida e enfatiza a incerteza. O último verso da estrofe é metonímico e reflete o modo de atuação da “amiga” diante dos pormenores da vida, além de desvelar certa jocosidade ao afirmar que ela estava conformada com seu destino e, apesar das adversidades, mantinha a leveza e a pureza, à maneira de uma anti-*gauche*.

E se na primeira estrofe o foco está na amiga, na segunda o eu-poético volta-se para si, evidenciando o lado *gauche* drummondiano e sua consciência reflexiva. Ele reconhece o drama da vida, e, em um movimento psicológico, tenta explicar os desencantos do mundo: “Digamos logo que o *gauchismo* funciona desde o início como confissão psicológica, dinâmica do estilo e lugar social (de onde se podem reconhecer a “vida besta” e o “mundo torto.” (VILLAÇA, 2006, p. 18). Por meio de um lirismo confessional, o eu-poético deposita em sua amiga o peso e as culpas anteriores, as forças de conflito do indivíduo transparecem nas reflexões. O universo físico e o mundo revelam as culpas do sujeito moderno. O paradoxo se instaura entre a consciência reflexiva e o lado sádico do eu-poético que confessa o desejo de massacrá-la, mesmo que de maneira inconsciente “ – sem o perceber, juro - ” (p. 15).

Na estrofe dois, ainda o poeta retoma o Ser desenganado da “Máquina do mundo”, “[...] produto de uma empatia negativa entre o caminhante e o mundo em que caminha [...]” (VILLAÇA, 2006, p. 91), e também o “mundo torto”, apresentado desde *Alguma Poesia* (1930), recebe o pincel da ironia, conforme pontuou Alcides Villaça:

[...] o eu *gauche* e o mundo errado consagrariam a harmonia negativa, no fundo uma harmonia sistematizável em sarcasmo; pela perspectiva de um puro idealismo, o eu e o mundo se encontrariam ao menos enquanto projetos afirmativos, deixando que toda negatividade repousasse como contingência do presente. (2006, p. 52).

O “caos universal” é refletido no sentimento da voz poética, revelando a instabilidade do sujeito e a harmonia negativa, por vezes lúgubre, que predomina em tom

melancólico. Nos primeiros cinco versos da terceira estrofe, antes do momento da ruptura, marcado textualmente pela conjunção adversativa “entretanto”, o poeta utiliza imagens diversas que metaforizam o amor e o erótico – “espada coruscante”; “poder de penetrar o sangue”; “nele imprimir uma orquídea de fogo e lágrimas”. Esses versos, conforme mencionado anteriormente, apresentam conotação sexual e expressam o erotismo que anuncia o amor, visto que: “[...] sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida.” (PAZ, 1994, p. 15). O termo “espada” equivale, por analogia, ao órgão sexual masculino e o verbo “penetrar” sugere o intercuro sexual. Há ainda o uso da palavra “orquídea”, flor da família das *orchidaceae*, do grego *órkhis* que tem como significado literal “em forma de testículos”, completando o conjunto de símbolos que refletem o amor carnal. O eu-poético afirma o engano e o desconhecimento do amor para, posteriormente, confessar que a aporia do homem moderno e o caminho pedregoso abriram espaço para o reconhecimento do amor.

A partir da conjunção adversativa - “entretanto” – o poema adquire um tom eufórico. Suas inflexões se afastam do melancólico, pois agora o eu-lírico reconheceu o amor, por meio da aprendizagem, os erros foram lições para compreensão da amada amiga. *Allegro vivace* é, portanto, o novo movimento do poema, próximo de uma epifania. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (2012), a epifania é uma revelação advinda de uma experiência que a princípio parece simples, mas pode mostrar a força de uma iluminação:

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes [...]. (p. 271).

O amor chegou de manso e envolveu o eu-poético em “doçura e celestes amavios” (ANDRADE, 2018, p. 15). O idílio é representado pela personificação do amor e pela metáfora da “amiga”: “Não queimava, não siderava: sorria” (p. 16). A voz poética percebe as mudanças que o amor traz: “Mal entendi, tonto que fui, esse sorriso.” (p. 16), a natureza íntima pertence ao sujeito poético. Há uma espécie de autorretratação no reconhecimento de que as feridas não foram feitas pelo amor, mas pelo próprio sujeito moderno que agora vê com clareza o sentimento, como se fosse tomado por uma consciência súbita. Há também uma certa retração no poema relacionada à diluição do casal de amantes em pura essência, anunciada na penúltima estrofe. No final dessa mesma estrofe, o eu-poético revela-nos um universo metafísico, em que as culpas

anteriores foram abandonadas e o poema apresenta uma voz tomada de júbilo. Para Alcides Villaça,

Drummond é um poeta que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva, fazendo exatamente dessas suspeitas a matéria dramática de sua poesia. (2006, p. 70).

O “Eu” e o “Outro” formam o conjunto perfeito, o amor unitário promove o desenlace dramático: “senti que éramos um só.” (p. 16). No poema “Nascer de novo”, presente na obra *A paixão medida*, de 1980, Drummond utilizou similar procedimento de procura do Outro e de reconhecimento da unidade perfeita: “Não sou eu, sou o Outro / que em mim procurava seu destino. / Em outro alguém estou nascendo.” (2010, p. 52). Na obra subsequente, *Corpo*, de 1984, o processo se mantém no poema “Aspiração” que fala sobre amor absoluto, “[...] nunca mais viver / duas vidas em uma [...]” (p. 27). Em *Amar se aprende amando*, além de “Reconhecimento do amor”, há também o poema “Amor”, em que o encontro da unidade surge novamente: “O ser busca o outro ser [...] São dois em um: amor, sublime selo” (ANDRADE, 2018, p. 20). E a imagem do amor unitário alcança a obra *O amor natural*, de 1992, no poema de abertura “Amor- pois que é palavra essencial”: “é um, perfeito em dois; são dois em um” (ANDRADE, 2013, p. 11).

Unidade e comunhão pertencem à esfera mitopoética. O discurso de Aristófanes, presente na obra *O Banquete* de Platão, explica o mistério da atração universal, baseado no mito do andrógino original, quando havia três sexos humanos:

[...] o masculino, o feminino mas acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: andrógino.” (s/d, p. 144).

Zeus refletiu e por prudência resolveu domesticar os homens que corajosamente o desafiavam, dividindo-os em duas partes. A partir desse momento: “[...] cada uma das metades pôs-se a procurar a outra. Quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre.” (PLATÃO, s/d, p. 146). Assim, a completude se dá no número perfeito “um”. O amor-mito está exposto na diluição dos amantes no mundo, em busca da pura essência que dispensa a linguagem figurada da tradição poética dos sonetos, da cultura medieval, de imagens fantasiosas, visto que a pura essência em que foi transfigurado o casal de amantes

é autossuficiente. O sujeito que sempre buscou a “larga ciência das coisas”, ao se deixar amar se desconecta do mundo, a consciência reflexiva se esvai, mesmo que seja de forma momentânea.

O leitor se vê introduzido em um universo metafísico, as paisagens não são mais necessárias: “alegorias, circunstâncias, referências temporais, / imaginações oníricas, / o voo do Pássaro Azul, a aurora boreal, / as chaves de ouro dos sonetos e dos castelos medievos, / todas as imposturas da razão e da experiência,” (p.16) são dispensadas e o casal de amantes passa a existir por si mesmo. O horizonte é mítico e contemplativo, a dialética platônica transcende a razão, pois agora o casal está focado no amor, há um movimento que parte do conhecimento inteligível em direção ao conhecimento sensível. Para Alcides Villaça, a expressão “tarde azul” utilizada por Drummond no “Poema de sete faces: “[...] não é apenas um mito afetivo que se projeta no horizonte; é também uma ordem racional, que aspira à inteligência sensível e absoluta do mundo” (2006, p. 137). Nesse sentido, Villaça ainda afirma:

O critério idealizante, base da atitude contemplativa, e os desejos da vida, desde a origem mais determinados e particulares, traçam uma dialética entre o alto desejo de uma experiência plena e suas quedas no chão prosaico que, uma vez tocado, dá novas razões de impulso, com o efeito de novos tombos. (2006, p. 136).

Assim, o desejo de impulso parte da queda, ou dos desajustes mundanos. Nesse poema em questão, Drummond não utiliza “tarde azul”, mas “o voo do pássaro azul”, esse horizonte mítico tingido de azul o pássaro, e sugere a ideia de movimento rumo aos desejos, assim como “a aurora boreal” é metáfora para designar os desejos do amor. Ademais, para Villaça: “A tarde azul se chama também “aurora”, “arco”, “tarde de maio”, “áureos tempos”, “mito”, “amor”, “rosa”, “aliança”, “Orfeu”, “sonho” [...]” (2006, p. 137). É possível afirmar que em “Reconhecimento do amor” há a estabilização do sujeito poético que reconhece o amor, há ainda o encontro de duas almas em uma, pois na esfera mítica o sujeito poético encontrou sua metade na “tarde azul” do amor. E os versos da última estrofe reforçam o reconhecimento do eu-lírico ao assinalar o amor-integração, expresso no pronome possessivo feminino “minha” e no verso “até respirar o júbilo maior da integração.” (ANDRADE, 2018, p. 16).

Os amantes estão inebriados pelo poder de amar: “perdidos que estamos na concha ultramarina de amar.” (p. 16). O uso de “para sempre” reforça a ideia de imortalidade relacionada ao amor: “O amor é algo mais que atração pela beleza humana,

sujeita ao tempo, à morte e à corrupção.” (PAZ, 1994, p. 43). A utilização do substantivo “concha”, conforme pontuou Flora Süssekind, é recorrente na poesia drummondiana: “Por vezes a concha serve de imagens para figuras enrodilhadas ou grandes retrações.” (2004, p. 187). No poema, as duas acepções são válidas. O casal de amantes dilui-se até caber na concha e só se importar com amar eternamente. No primeiro verso da última estrofe, o eu-poético afirma a renúncia de quem a princípio queria persistir fixo e solar, mas que, por meio do amor, concretizou a renúncia. O lirismo do poema sucumbiu às belezas do amor que se distanciou do “mundo torto” pela força de presença do amor e de seu poder de transcendência.

É possível ainda, na última estrofe, notar o intertexto com a epígrafe do livro. Nela, após citar Dante - “O amor que move o sol, como as estrelas” (s/p.), o poeta o reverencia e acrescenta a sua concepção de amor: “Amar se aprende amando. / Sem omitir o real cotidiano, / também matéria de poesia.” (s/p). Na epígrafe, Drummond anuncia a matéria de sua poesia, sendo ela o amor e o cotidiano, mas também o conhecimento da tradição literária, aqui representada pelo poeta Dante. Em “Reconhecimento do amor”, à maneira de círculos infernais, a memória da experiência conduz o eu-poético à paradisíaca concha ultramarina. A ação metapoética revela adesão ao amor dantesco, à poesia de Dante, mas principalmente ao processo de aprendizagem do amante-poeta para o qual intertextualidade e experiência de vida (para amar e refletir sobre o real cotidiano) são fundamentais para a compreensão do processo e da ascensão ao amor-unidade. O “mistério amoroso” depende de contato interpessoal no “mundo torto” e da linguagem poética que o expresse.

4.2 Análise “Além da Terra, além do Céu”

O poema preza por uma organização rítmica criteriosa, uma linguagem reduzida e focada na essencialidade de seu processo sígnico. Há nele descrição, seriação, enumeração e abundância, sendo os versos marcados por retomadas e avanços da linguagem. Percebe-se que Drummond buscou a elevação amorosa pelo viés expressivo da linguagem poética. O ideal amoroso depende da conjugação verbal, e de maneira dúbia, metapoesia e metafísica se aproximam para revelar a “razão de ser e viver”. Para escrevê-lo, Drummond distanciou-se das formas fixas e adotou uma única estrofe com quatorze versos polimétricos: 8, 10, 5, 8, 11, 14, 1, 5, 10, 12, 11, 6, 6 e 8 sílabas poéticas.

Além da Terra, além do Céu

Além da Terra, além do Céu,
 no trampolim do sem-fim das estrelas,
 no rastro dos astros,
 na magnólia das nebulosas.
 Além, muito além do sistema solar,
 até onde alcançam o pensamento e o coração,
 vamos!
 vamos conjugar
 o verbo fundamental essencial,
 o verbo transcendente, acima das gramáticas
 e do medo e da moeda e da política,
 o verbo sempreamar,
 o verbo pluriamar,
 razão de ser e de viver.

(ANDRADE, 2018, p. 17).

“Além da Terra, além do Céu” é título e o primeiro verso do poema, o que enfatiza a importância desses substantivos reiterados e grafados com letra maiúscula. A dualidade se revela nos elementos opostos, Terra e Céu, que se aproximam de forma metafórica e produzem grandeza por meio de seu agrupamento ao advérbio “além”, o que reforça a distância e a abrangência desse espaço celestial criado pelo poeta. Do verso 2 até o verso 6, há o procedimento de ampliação espacial. Drummond faz uso do método serial e da figurativização espacial para descrever o espaço infinito – estrelas; astros; nebulosas; sistema solar, marcado por elementos de mesmo campo semântico que nos cinco versos produzem o que Sylvia Molloy afirma ser um desvio da historicidade da existência: “[...] cujo o acúmulo de detalhes cancela toda antecipação possível e propõe, com cada novo elemento na série, a possibilidade de se desviar da continuidade da história.” (apud SÜSSEKIND, 1998, p. 139). Não é revelado o tema do poema logo nos primeiros versos, pois cria-se uma expansão baseada na dimensão espacial. Essa forma de estilo aproxima-se da abundância que, conforme pontuou Hermógenes, também consiste em amplificar, isto é, acrescentar algo externo ao tema tratado:

*[...] se produce Abundancia por el pensamiento, o bien cuando se añade algo externo, como hemos señalado, o bien cuando se refieren los hechos escuetamente ni en sí mismos, sino acompañados de sus circunstancias, esto es, lugar, tiempo, causas, modo, personaje, incluso la intención de esa persona y, en una palabra, todos los elementos similares [...]*¹¹ (1993, p. 171).

¹¹ Tradução nossa: “a Abundância é produzida pelo pensamento, seja quando a ela se acrescenta algo externo, como mencionamos, ou quando não se refere aos fatos concisos em si, mas acompanhados por sua circunstância, isto é, lugar, tempo, causas, modo, personagem, inclusive à intenção dessa pessoa e, em síntese, a todos os elementos semelhantes [...]”

A seriação do espaço celestial é feita verso a verso, por meio do emprego de orações coordenadas assindéticas que formam uma série paratática. As figuras desdobram-se e avançam rumo à revelação do tema do poema. O recurso da combinação serial de vocábulos está presente também nos versos 9 a 13 que anunciam “o verbo fundamental essencial” (p. 17). O poeta ainda faz uso do recurso conhecido como enumeração nominal. Trata-se da oração coordenada sindética aditiva: “o verbo transcendente, acima das gramáticas / e do medo e da moeda e da política” (ANDRADE, 2018, p. 17). A aproximação dos elementos enumerados é baseada na distinção semântica. Os vocábulos heterogêneos desdobram-se em vertiginosos oxímoros e sugerem um contraponto visual entre “gramáticas”; “medo”; “moeda” e “política”. Drummond emprega a enumeração para dinamizar os elementos dos versos e oferecer-lhes:

[...] uma mobilidade orientada não apenas pela extensão, pela horizontalidade, pela causalidade, e sim pelo esforço de uma organização rítmica e uma permutabilidade pautadas nas repetições, variantes, combinações de vocábulos, trechos e motivos em séries e associações em escala diversa. (SÜSSEKIND, 1998, p. 141).

Quando o poeta utiliza o procedimento da repetição, da organização rítmica, junto da enumeração e seriação já mencionadas, há o desdobramento do tema e os versos tentam expressar com precisão a ideia, optando por uma linguagem reduzida e reiterativa no âmbito lexical, sintático e semântico do poema. A utopia pode ser encontrada na palavra poética e no amor que estão acima das gramáticas, do medo, da moeda e da política, elementos heterogêneos considerados mundanos e contrapostos ao que está “Além da Terra, além do Céu”.

O emprego anafórico de “o verbo”, nos versos 9, 10, 12 e 13 e de “vamos”, nos versos 7 e 8; a repetição do advérbio “além”, no título e nos versos 1 e 5, oferecem ênfase aos termos. “O verbo” se torna o elemento nevrálgico e o mundo ideal depende da conjugação verbal, “razão de ser e de viver” (p. 17). O verbo em estado de poesia não dissocia sentir e pensar, mas forma a antinomia quando afirma: “até onde alcançam o pensamento e o coração, / vamos! / vamos conjugar” (ANDRADE. 2018, p. 17). A ideia da criação verbal que se estende pelo espaço sideral reúne pensamento, relacionado à razão, e coração, ligado à emoção. Polos considerados antitéticos se aproximam e são

dispostos lado a lado. Desse modo, “o verbo” é metafísico por buscar a “razão de ser e de viver” e metapoético, por revelar o estado de poesia:

*Hay que insistir, sin embargo, en que esta práctica metapoética no implica la intransitividad de la palabra, el que esta quede reducida, como podría pensarse, a la simple constatación de su propia materialidad. En primer lugar, al volcarse el poema sobre sí mismo, se articula un movimiento de búsqueda, de conocimiento, en el cual el poema no es nunca un resultado – la pieza acabada e intocable – sino la mostración misma de ese proceso.*¹² (PÉREZ BOWIE, 1994, p. 238).

E para participar desse processo de criação, o eu-poético convoca o interlocutor: “vamos conjugar”. O poema é todo marcado pela dualidade e essa inclusão da interlocução abre dupla possibilidade de leitura: é possível que ela revele a presença do alterego do poeta ou, a presença da alteridade que desvela sua jocosidade, mesmo que não seja de maneira ativa, “[...] levando o Eu a se empenhar – cada vez mais e conforme a necessidade – na tarefa de conduzir uma espécie de *diálogo monológico*.” (BAKHTIN apud CORDEIRO, 2007, p. 108). Reflexivamente, o eu-poético procura a própria poesia no amor e vai: “[...] conferindo ao poeta a possibilidade de traduzir esta plenitude em linguagem lírica.” (LIMA, 1995, p. 25). Portanto, “o verbo” pode ser entendido como metáfora da própria poesia, já que busca desenvolver uma reflexão sobre o fazer poético e sobre sua recepção. Para Rogério Cordeiro:

Carlos Drummond de Andrade aperfeiçoou esse dispositivo em favor da criação de uma poesia altamente meditativa, que serviu como chave para pensar não somente a máquina interna do poema (sua lógica de construção e desenvolvimento), mas também para pensar a posição e a função do sujeito lírico no interior desse poema. (2007, p. 104-105).

A reflexão poética de “Além da Terra, além do Céu” cria um espaço idealizado que, segundo Alcides Villaça, é um traço da poética drummondiana:

Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. (2006, p. 13-14).

¹² Tradução nossa: “É preciso insistir que a prática metapoética não significa a redução do poema à intransitividade da palavra, como poderia supor uma simples constatação da sua materialidade. Em primeiro lugar, o poema voltado para si mesmo articula-se em um movimento de busca e de conhecimento em que ele não é uma peça acabada e intangível, mas a demonstração de um processo.”

Nesse espaço, a subjetividade revela-se por meio do enunciado, a ação é pautada na conjugação, sem perda da ironia drummondiana. De acordo com Cordeiro (2007), o poeta itabirano utiliza a enunciação e a reflexão em uma ordenação interna singular, e o leitor tem que se desprender da literalidade do texto, pois a força do poema apresenta-se no plano temático e no plano formal. A ironia apresenta-se como força mediadora, entre a poesia e o poeta, conforme pontuou Ludwig Tieck: “[A ironia] representa no poeta a faculdade de dominar a matéria; a ironia o impede de nela perder-se e o preserva de uma concepção unilateral das coisas, de uma tendência vã de idealizá-las.” (apud CORDEIRO, 2007, p. 107). Dominar a matéria é dominar o poema, fazer uso da sensibilidade reflexiva da criação é ter consciência de onde buscar a razão dos sentidos da vida, mesmo que isso seja ilusão, o verbo amar é a matéria expressiva e o tema do poema.

Assim sendo, Drummond utilizou a justaposição de termos, frases e versos para revelar “o verbo fundamental essencial”. A ação está pautada na conjugação dos verbos “sempreamar” e “pluriamar”. O primeiro se relaciona à duração e o segundo à diversidade, traços essenciais do verbo amar. O advérbio “sempre”, de maneira irônica, desconsidera a finitude como traço do amor humano, seja pela ruptura do relacionamento, seja pelo advento da morte. Por outro lado, oferece autossuficiência e perpetuidade ao sentimento amoroso:

Os homens aspiram à felicidade e a querem para sempre. O desejo de beleza, próprio do amor, é também de felicidade; e não de felicidade instantânea e perecedora, mas perene. Todos os homens padecem de uma carência: seus dias estão contados, são mortais. A aspiração à imortalidade é um traço que une e define todos os homens. (PAZ, 1994, p. 43).

Ao traço perene, o poema acrescenta a diversidade do prefixo “pluri”, seja ela relacionada a um corpo ou a vários corpos em busca pela beleza, como sugeriu a sacerdotisa Diotima de Mantinéia, em *O Banquete*: “[...] amará todos os belos corpos, passando a desprezar e ter como coisa sem importância o violento amor que se encaminha unicamente para um só corpo.” (PLATÃO, s/d, p. 173). Para a sacerdotisa, a procura pela beleza compreende o desejo por diversos corpos e uma escala em que, no nível mais elevado, estaria a beleza incorpórea: “Beleza, ao contrário, que existe em si mesma e por si mesma, sempre idêntica, e da qual participam todas as demais coisas belas.” (PLATÃO, s/d, p. 174). Dessa forma, o amor é “pluri”, pois vai do amor a um só corpo, para o amor a dois ou mais corpos, e passa pelas diversas formas: “O amante contemplará desse modo

a beleza que há nos costumes e nas leis morais, notando que a beleza está relacionada com todas as coisas [...]” (PLATÃO, s/d, p. 174). Portanto, a diversidade e a duração estão relacionadas intrinsecamente ao amor e, na camada mais profunda de sentido do poema, à palavra poética eterna e diversa, em que o campo temático e expressivo da poesia é amplo, atemporal e plural.

A cadência sonora, pautada em aliterações, especialmente das consoantes nasais [m] e [n], e assonâncias em [a] e [e], reverberam uma espécie de eco no poema, oferecendo a imagem do que está distante, para “além da Terra, além do Céu”. Drummond utilizou rimas internas, consoantes e toantes: verso 2 “trampolim” e “fim”; verso 3 “rastros” e “astros”; verso 4 “magnólia” e “nebulosas”; verso 9 “fundamental” e “essencial” e verso 14 “ser” e “viver”, além da rima interpolada – solar / conjugar – e a rima emparelhada – sempreamar / pluriamar. As demais rimas podem ser consideradas órfãs. Esses efeitos rítmicos explicitam as recorrências e continuidades sonoras ecoicas do verbo proplado para além do céu. Juntamente com a cadência rítmica empregada em avanços e retornos que presentificam o movimento do som que ecoa o verbo amar, como é perceptível na ampliação do número de sílabas métricas e no avanço da localização do acento tônico nos versos: “vamos! / vamos conjugar / o verbo fundamental essencial / o verbo transcendente acima das gramáticas” (ANDRADE, 2018, p. 17).

Ao escandir os 14 versos polimétricos teremos: o primeiro verso como um octossílabo, com hemistíquio na quarta sílaba, o verso 2 é um decassílabo com acentuação na sétima sílaba. O verso 3 é a metade do segundo verso, teremos, portanto, uma redondilha menor, E.R. [2-5]. O verso 4 tem duas possibilidades, se a epêntese for utilizada na palavra “magnólia” teremos um verso eneassílabo, revelando-se um verso bipartido, com E.R. [4-9], no entanto, se a epêntese não for utilizada, há o retorno do verso octossílabo, composto de três acentos E.R. [3-5-8]. O verso 5 é endecassílabo, com E.R. [2-5-8-11], e repetição do termo “além”, o que enfatiza a lonjura e alcance verbal. O verso 6 é bárbaro, com 14 sílabas poéticas, mas ao considerar a pausa sintática da conjunção aditiva, na oração coordenada, é promovida a cesura feminina, então é possível dividir o verso em [9+4]. Após amplificar o verso, o poeta retorna ao verso de uma única sílaba, promovendo movimento de contração. É notória a distinção métrica entre os versos 6 e 7. O verso 8 é novamente uma redondilha menor, com um E.R. de três segmentos [1-(3)-5], o verso seguinte é o dobro dele, reaparece o decassílabo com acento na 7ª sílaba, seguido de um alexandrino, com E.R. [2-6 + 2-6], marcado por hemistíquio e tônicas que recaem nas mesmas sílabas, e apesar de ser um verso rico em oclusivas, a

cadência sonora se mantém pelo ritmo acentual. O verso seguinte é endecassílabo, ligado a três conjunções aditivas “e” que reverberam as pausas sintáticas, 3+4+4. Os versos 12 e 13 são hexassílabos, ambos com o mesmo E.R. [2-4-6], trata-se dos versos que expõem os verbos fundamentais para o eu-poético, aqueles que formam um paralelismo sintático e sonoro. Neles, a cadência se mantém sonora e rítmica, assim como no último verso, um octossílabo, que pode ser bipartido em 4 + 4 sílabas, e que anuncia a busca do eu-poético, sendo verso altamente reflexivo e musical devido à rima interna e à semelhança rítmica com o título do poema.

Desse modo, ao escandir todos os versos é possível depreender que Drummond organizou o poema para que eles se harmonizassem como um acorde, em uma sequência de movimentos que se alternam entre tônicas e átonas, avanços e retornos, aceleração e desaceleração. Há correspondências entre som e sentido. As pausas e rimas internas, a polimetria, os hemistíquios, a cadência acentual do poema buscam reestabelecer um ritmo encantatório que não dissocie conteúdo e forma, fazendo ecoar sensivelmente o verbo que o eu-poético quer conjugar.

Assim sendo, “Além da Terra, Além do Céu” é um poema que não focaliza o amor, mas a palavra que o designa, sendo ela um equivalente da própria poesia, arte da criação. A procura de uma razão de ser e de viver pode ser formulada na própria poesia, na palavra poética e em sua capacidade de transcender o tempo e o espaço. Por meio de inflexões sonoras, repetição, enumeração, amplificação e outros recursos expressivos já mencionados, o poema “Além da Terra, além do Céu” acontece e nele cabem o amor, a poesia e as reflexões metapoéticas sobre a força do “verbo fundamental essencial”, o verbo que se faz outro quando alcança a poesia.

4.3 Análise “O tempo passa? Não passa”

O conceito de tempo é complexo e fora discutido por Benedito Nunes, no ensaio “Tempo e história: introdução à crise” (1998). Desde tempos primitivos, o homem se preocupou com a marcação temporal que poderia ser realizada por meio de fases da lua, estrelas, nascer e pôr do sol. Desse modo, as cronometrias sempre estiveram presentes como medidas reguladoras e precisas, delas derivaram os relógios que contam o tempo. Das cronologias provieram os calendários que têm como função distribuir o tempo em períodos. O tempo moderno, relacionado a eventos e acontecimentos, é para Nunes conhecido como:

[...] *objetivo*, que corre, se escoia, passa, dia após dia, hora após hora, ano após ano. Mas o seu curso irreversível, uma abstração sem os acontecimentos que o preenchem, é qualificado pelas diferenciações sociais da vida ativa, como a polaridade existente entre sagrado e profano. (NUNES, 1998, p. 135).

Drummond em “O tempo passa? Não passa” sugere a antinomia, pois o tempo do amor não é indicado pelos relógios ou calendários: “São mitos de calendário / tanto o ontem como o agora” (ANDRADE, 2018, p. 18), visto que o amor não está sujeito ao tempo objetivo, o tempo não passa “no abismo do coração.” (ANDRADE, 2018, p. 18) do eu-lírico e de sua amada: “O meu tempo e o teu, amada, / transcendem qualquer medida” (ANDRADE, 2018, p. 18). Esse tempo é classificado por Nunes como *subjetivo*: “[...] ou vivido da duração interior, psicológica, não coincidente com as medidas temporais objetivas [...]” (1998, p. 135). A subjetividade presente barra a sucessividade dos acontecimentos, e o tempo para os amantes é estático, pode levá-los à eternidade:

O tempo passa? Não passa

O tempo passa? Não passa
no abismo do coração.
Lá dentro, perdura a graça
do amor, florindo em canção.

O tempo nos aproxima
cada vez mais, nos reduz
a um só verso e uma rima
de mãos e olhos, na luz.

Não há tempo consumido
nem tempo a economizar.
O tempo é todo vestido
de amor e tempo de amar.

O meu tempo e o teu, amada,
transcendem qualquer medida.
Além do amor, não há nada,
amar é o sumo da vida.

São mitos de calendário
tanto o ontem como o agora,
e o teu aniversário
é um nascer toda hora.

E o nosso amor, que brotou
do tempo, não tem idade,
pois só quem ama escutou
o apelo da eternidade.

(ANDRADE, 2018, p. 18).

Vê-se que em “O tempo passa? Não passa”, o poeta apresenta duas possibilidades de vivenciar o tempo, sendo o tempo do amor aquele tratado como subjetivo, tempo de duração interior e psicológica, conforme afirma Benedito Nunes (1998) ao apresentar esse tempo desvinculado do outro, marcado por calendários e relógios. Ao aproximar o tempo subjetivo do sentimento amoroso, Drummond retira a carga de precisão que o tempo carrega consigo e adiciona o traço de essencialidade do tempo de amar, porque “amar é o sumo da vida” (p. 18).

Nesse discurso poético, o tempo é impregnado de leveza devido à alteração da perspectiva primária sobre o objeto tempo. Segundo Ítalo Calvino (1990), para alcançar a leveza, é necessário mudar o ponto de observação, e considerar o mundo sobre outra ótica e lógica, partindo para outros meios de conhecimento e controle. Ademais “[...] a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir.” (CALVINO, 1990, p. 22). A adoção da perspectiva subjetiva sobre o tempo é acompanhada, no poema, de uma seleção lexical abstrata que reforça o campo semântico do intangível sentimento – tempo, amor, amar, eternidade. A reiteração de termos como “tempo” (8 vezes), “amor” (4 vezes), “amar” (2 vezes) acaba por gerar uma espécie de jogo de palavras e ideias que aproximam o amor, o tempo subjetivo e uma outra forma de amar. A estrofe 3 sugere haver uma relação intrínseca entre tempo e amor. A presença da aliteração de nasais [m] e [n] e da oclusiva desvozeada [t], as assonâncias representadas pela vogal oral [o] tornam extremamente melódica a estrofe e essa melodia parece representar o tempo cíclico e leve do amor que não é afetado pelo peso da realidade corrosiva, amplamente conhecida na poética drummondiana:

Não| há| tem|po| con|su|mi|do [3,7]
 nem| tem|po a e|co|no|mi|zar.| [2,5,7] (sinalefa)
 O| tem|po é| to|do| ves|ti|do [2,4,7]
 de a|mor| e| tem|po| de a|mar.| [2,4,7]

Nas seis quadras de versos heptassílabos e rimas cruzadas, Drummond conecta o tempo ao amor e utiliza um léxico do campo semântico da linguagem para

apresentar a resposta à interrogação sobre a passagem temporal, já que o tempo do amar tem a concisão de um só verso e uma rima.

Cabe ressaltar ainda que os verbos – consumido, economizar, vestido – fazem a função predicativa do sujeito qualificando o tempo objetivo e afirmando que no amor essas qualidades temporais não são válidas. O poeta faz uso da metáfora para desvincular o tempo de sua função objetiva e cronológica para construir a imagem do tempo de amar, subjetivo, autossuficiente e atemporal.

Por outro lado, percebe-se no poema um certo contraponto porque assim como na terceira estrofe, as demais também apresentam estrutura rítmica regular. A acentuação predominante é [2,5,7] e [2,4,7], há rimas consoantes finais em todos os versos, e estrutura estrófica regular. Desse modo, se o tempo do poema é regular e o tempo de amar é imensurável, há uma antinomia entre forma e conteúdo do poema. A ideia de que o tempo para os enamorados não passa, exposta na semântica dos versos é oposta à construção poética marcada por um ritmo de temporalidade regular. A veia irônica do poeta cria um paradoxo entre o que faz a criação poética e o que diz o poema, visto que: “[...] a ironia não é apenas uma figura de linguagem, mas um método de construção cuja arquitetura deixa entrever uma lógica dos contrários [...]” (CORDEIRO, 2007, p. 104). Dessa maneira, o tempo passa regular na sucessão de versos do poema, ao contrário do que ocorre com o tempo de amar. Mas essa antinomia pode ser relativizada pela presença de um campo semântico ligado ao universo metapoético, anunciado no verso 4. O coração e a canção aproximam amor e poesia e levam a pensar numa gradação temporal que partiria do tempo cronológico-objetivo da existência ordinária (presente na frase interrogativa do título e do primeiro verso), passaria pelo tempo regular da canção que floresce do amor alojado no coração (verso 4) e alcançaria a ideia de um não-tempo, avesso a medidas, sugerido na expressão “abismo do coração” (verso 2), local em que se encontra o amor e a eternidade. Cabe ressaltar que “abismo” não carrega uma carga negativa no poema, pois é nesse abismo que perdura a “graça do amor”. Há, na primeira estrofe, a exposição da relação metonímica entre amor e poesia, pois é de dentro do coração-amor que floresce a canção-poesia.

Sobre o gênero canção, sabe-se que foi amplamente difundido por poetas-cortesãos dos séculos XV e XVI, é tipicamente apresentado em forma fixa e pode ser classificado em tipos, como a canção trovadoresca, subdividida em cantigas de amor, de amigo, e de escárnio e maldizer; a canção clássica, que se estende até o século XVIII, praticada por Dante, Petrarca, Camões e outros, escrita em versos decassílabos e

hexassílabos, estrofes longas, presença de rimas finais, predomínio da temática amorosa e estrutura fixa com introdução, texto e ata; a canção romântica ou moderna que, conforme Tavares (2002), apresenta “liberdade formal e conceitual.” (p. 274); e a canção redonda (*cansó redonda*) dos trovadores provençais que “consiste numa variedade de “leixa-pren” (TAVARES, 2002, p. 276). Drummond oferece ao poema “O tempo passa? Não passa” a estrutura fixa da canção, perceptível no emprego da quadra, na regularidade rítmica, na apresentação do amor vivido pelo casal de amantes e na retomada lexical, especialmente dos termos “tempo”, “amor” e “amar”.

No poema, os termos “canção”, “verso”, “rima”, “medida” aludem ao gênero poético e, conforme discorremos anteriormente, promovem relações de equivalência entre amor e poesia. Drummond desvela a consciência do poder da palavra poética, fato que já fora observado por críticos como Alcides Villaça, Haroldo de Campos e Antonio Candido para quem Drummond sempre travou uma batalha corpo a corpo com a palavra, e sendo ele um *maker*, em sua poesia a invenção é capaz de circular por espaços e tempos diversos e espalhar o de que carecemos, como ocorre em “O elefante” com suas andanças em busca de uma recepção sensível do trabalho poético. O alcance de sua arte permite o acesso à subjetividade e, como um psicólogo artesanal, faz indagações sobre o mundo e a linguagem ao colocar a máquina da escrita em ação. No poema em questão, essa máquina da escrita trabalha desde a primeira estrofe com o processo amoroso que floresce em canção-poema. O verbo se encontra no gerúndio e oferece a ideia de duração contínua desse florescer. A estrofe 2 promove uma redução, mas não de ordem negativa, e sim em sentido centrípeta e analógico, pois o poema oferece unidade a verso e rima, metonímias da canção. A redução contagia também os amantes que passam a ser representados por mãos e olhos, alusão que se estende ao próprio poeta-compositor, enquanto o termo “luz” pode ser interpretado como metáfora do próprio poema. A ironia encontra-se na informação de que o tempo do eu-lírico e de sua amada não pode ser mensurado, já que o amor e o poema: “transcendem qualquer medida.” (ANDRADE, 2018, p. 18), anunciada em seis quadras de metro regular, em redondilha maior.

Cabe destacar também o uso do verbo “brotar”, na última estrofe, pertencente ao campo da botânica. Este verbo assume o pretérito perfeito, explicitando que o processo de nascimento do amor já ocorreu, está concretizado, sendo o poema uma retomada, via lembrança desse processo. Por meio da conotação, os termos “florir” e “brotar” sugerem mais que a relação entre o nascimento do amor e a ordem natural da existência. Eles sugerem que na canção se rememora e se mantém vivo e gracioso o amor: “Lá dentro,

perdura a graça / do amor, florindo em canção.” (ANDRADE, 2018, p. 18), visto que o uso do verbo “perdurar” explicita a longa duração, juntamente com o uso de “graça” que tem consigo uma denotação teológica e, de acordo com Houaiss, um valor sobrenatural: “a bondade divina, que concede favores aos Homens; bênção”; ou ainda “dom que Deus outorga em caráter permanente à alma, que o conservará sempre, desde que não cometa pecado mortal; graça habitual” (2007, s/p). Rememorar o nascimento do amor pode ser entendido como uma benção ofertada ao sujeito poético, por meio da criação poética, como um “remerecimento” de que a poesia se faz veículo.

Ainda na última estrofe há o prêmio destinado àqueles que amaram e conseguiram alcançar a eternidade: “pois só quem ama escudou / o apelo da eternidade.” (ANDRADE, 2018, p. 18). O conceito de eternidade aparecera no século I a.C., em um dos diálogos de Cícero, “Sonho de Scipião”:

[...] o céu dividido em orbes, do mais baixo ao mais alto, todos girando em círculos e transportando estrelas e planetas; no último está a Lua, abaixo da qual, sobre a Terra, tudo é perecível, enquanto acima da Lua, no mais alto dos céus, região do verdadeiro ser que nunca muda, tudo é eterno. (NUNES, 1998, p. 137).

As imagens do abismo e da eternidade interligam as duas pontas do poema e aos amantes cabe a oportunidade de viver o amor eterno que, via memória, brota na canção/poema. Os amantes podem almejar esta transcendência metafísica se reconhecerem o amor desvinculado do tempo objetivo. Assim, eles viverão a eternidade e estarão conectados ao perene: “O tempo é todo vestido / de amor e tempo de amar.” – “Além do amor, não há nada, / amar é o sumo da vida.” – “pois só quem ama escudou / o apelo da eternidade.” (p. 18).

À pergunta inicial - “O tempo passa?” – o poema responde com argumentos que envolvem os tempos objetivo e subjetivo para conceituar a temporalidade diferenciada do amor e para narrar, de modo particular, a experiência amorosa do eu-poético com a amada. Os versos reforçam, no campo da expressão, a figura do tempo envolto de amor – “O tempo é todo vestido / de amor e tempo de amar” (p. 18).

Desse modo, o poema questiona uma certa estrutura temporal lógica que afirma que “O amor não nos protege dos riscos e desgraças da existência. Nenhum amor, sem excluir os mais tranquilos e felizes, escapa dos desastres e desventuras do tempo.” (PAZ, 1994, p. 188). Em “O tempo passa? Não passa”, o poeta apresenta outra versão sobre o tempo e sobre o amor, há o desprendimento do mundo real, do tempo produtivo

e do ceticismo. O sujeito apresenta-se estável, sem sensações de desgosto. O amor e o tempo conquistaram a unidade e a plena realização. Assim sendo, experiência amorosa e memória ofereceram ao eu-poético uma nova percepção do amor e do fluxo temporal. Rememorar o nascimento do amor é também perceber-se em um ritmo outro, o da poesia, e em outro tempo, o da leveza da eternidade.

4.4 Análise “O amor antigo”

No poema “O amor antigo”, Drummond anuncia um amor com traços de permanência e imortalidade, gerado na ordem das gradações temporais que o envelhecem e o fortalecem, sentimento capaz de vencer a dor e de resplandecer em canto obscuro:

O amor antigo

O amor antigo vive de si mesmo,
 não de cultivo alheio ou de presença.
 Nada exige nem pede. Nada espera,
 mas do destino vão nega a sentença.

O amor antigo tem raízes fundas,
 feitas de sofrimento e de beleza.
 Por aquelas mergulha no infinito,
 e por estas suplanta a natureza.

Se em toda parte o tempo desmorona
 aquilo que foi grande e deslumbrante,
 o antigo amor, porém, nunca fenece
 e a cada dia surge mais amante.

Mais ardente, mas pobre de esperança.
 Mais triste? Não. Ele venceu a dor,
 e resplandece no seu canto obscuro
 tanto mais velho quanto mais amor.

(ANDRADE, 2018, p. 26).

Os versos de “O amor antigo” reverberam Camões na presença de antítese, oximoro, hipérbato e paralelismos que moldam “O amor antigo” e enfatizam suas características. Os versos camonianos são ricos de oposição, contradição e paradoxo, elementos que desestabilizam a linearidade discursiva e exigem reflexão, como no célebre soneto: “Amor é um fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói, e não se sente; / é um contentamento descontente, / é dor que desatina sem doer.” (1998, p. 49); ou ainda nos versos que apresentam o desconcerto do sujeito amante “Tanto de meu estado me acho

incerto / que, em vivo ardor, tremendo estou de frio; / sem causa, juntamente choro e rio;
/ o mundo todo abarco e nada aperto.” (1998, p. 42). Segundo Teles (1979), o diálogo com Camões em Drummond é:

[...] parte inerente do ato criador, ligando-se a traços estilísticos ou a temas específicos da poesia de Camões, podendo ter sido consciente ou inconscientemente empregados pelo poeta brasileiro. Não há só claras alusões, como, principalmente, certos indícios de ritmo, de versos, de palavras, de imagens que demonstram que a leitura de Camões tem sido para Drummond um recurso também de criação poética. (p. 250).

Composto em quatro quadras de versos decassílabos, com predomínio de heroicos, além da presença do hipérbato e das já mencionadas figuras de oposição, é possível notar em “O amor antigo” a presença da poesia camoniana, tanto na proposta de construção de um conceito de amor antigo e de antigo amor, quanto no reiterado jogo de ideias. O poema exhibe premissas que caracterizam o amor antigo que é sofrimento e beleza e o antigo amor que se opõe a elementos efêmeros, desmoronados pela ação temporal. No verso final, antigo amor e tempo são elementos implicados na permanência do amor.

O poeta mineiro nunca escondeu sua admiração por Camões. Na obra *A Paixão Medida* (1980) há dois poemas que homenageiam o vate português - “O poeta” e “História, coração, linguagem”. Em obras precedentes, como *A Rosa do Povo* (1945), também anunciou sua admiração pelo poeta: “Sou eu, o poeta precário / que fez de Fulana um mito, / nutrindo-me de Petrarca, / Ronsard, Camões e Capim” (2015, p. 141). Em “Amor antigo”, Drummond até mesmo utiliza um léxico que alude a Camões - vencer, dor e canto - termos muito presentes em versos do poeta português: “e curem sua dor com minha dor;”¹³ (1998, p. 38); “para mor dor da dor que me ordenastes;”¹⁴ (1998, p. 148); “é servir a quem vence o vencedor” (1998, p. 49); “e enfim converte em choro o doce canto.”¹⁵ (1998, p. 127). O verbo “vencer” e os substantivos “dor” e “canto”, caros à lírica de Camões, servem como índice para que o leitor acesse o intertexto:

Tudo isso é prova de que o poeta brasileiro sabe encontrar nos clássicos o material possível e passível de recriação poética moderna e de tal maneira coesa e equilibrada que se torna também material clássico. (TELES, 1979, p. 255).

¹³ O soneto “Pois meus olhos não cansam de chorar” encontra-se completo em anexos.

¹⁴ O soneto “Ah, Fortuna cruel! Ah, duros Fados!” encontra-se completo em anexos.

¹⁵ O soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” encontra-se completo em anexos

Percebe-se que a presença da voz de Camões em “O amor antigo” produz uma cesura estrutural, na qual dois discursos se sobrepõem para produzir reflexão (Cordeiro, 2007). A alusão ao discurso camoniano imprime no texto marcas de uma poética que conceituou o amor como um paradoxo, oscilando entre a ideia e a experiência amorosa, entre erotismo e idealização amorosa.

Assim como em Camões, para quem “o objeto último do amor é o próprio amor” (MATOS, 1992, p. 20), Drummond tributa ao amor antigo ações e estados que o tornam independente dos homens. Porém, se em Camões a autonomia amorosa é fundamental para impedimento da consumação da experiência amorosa; no poema “O amor antigo” há dois conceitos de amor, aquele que pode viver por si só, desvinculado da experiência humana e aquele que advém de uma experiência, o “antigo amor” com seus traços paradoxais, velhice e perenidade.

Na primeira estrofe, depois de afirmar que o amor não exige, não pede e nada espera, o poeta altera o encadeamento discursivo com a adversativa “mas” (verso 4), e afirma que o amor nega a sentença de ter um destino vão. A inserção da adversativa abre um espaço semântico de contrariedade que afirma e nega simultaneamente, ou seja, ao negar a sentença proferida pelo destino, o amor afirma outra, a da sua autonomia em relação ao destino. Essa dualidade está presente em todo o poema, basta retomar os versos 2 e 4 da estrofe primeira, toda a terceira estrofe, os versos 1 e 2 da última estrofe, momentos em que: “[...] a ironia drummondiana exige o esforço constante da parte do leitor para que acompanhe o movimento da reflexão em ato.” (CORDEIRO, 2007, p. 107). É preciso acessar o sentido do poema na presença do que não foi dito ou foi negado pelo amor em processo de representação, na instauração dos jogos retóricos e na ironia:

[...] compreendida como uma figura de linguagem e pensamento, cuja função consiste em alterar a disposição previsível de uma sentença (frase ou verso) com vista a criar certo efeito que vai e volta entre o poético e o retórico. Trata-se, portanto, de um dispositivo estilístico cujo funcionamento depende de sua performance verbal. (CORDEIRO, 2007, p. 101).

Outro aspecto a destacar é o substantivo “canto”, anunciado no penúltimo verso, de dupla acepção, podendo metaforizar a própria poesia, indício de um traço metalinguístico do poema, ou receber o sentido de lugar indeterminado, afastado. Esse duplo significado, somado ao adjetivo que lhe caracteriza, “canto obscuro”, pode apontar para o *gauchismo* drummondiano, e para a possibilidade de existência do amor que ao

vencer a dor, faz-se matéria de poesia: “Mais triste? Não. Ele venceu a dor, / e resplandece no seu canto obscuro” (p. 26). Apesar do *gauchismo* dos eus-poéticos drummondianos, o resplendor do amor antigo iluminou o canto obscuro drummondiano. O amor, com suas raízes fundas, constituídas de “sofrimento” e “beleza”, atua rumo ao infinito. Sua beleza suplanta a da natureza, sua intrepidez impede a corrupção temporal.

Na estrofe 3, o pronome “aquilo” não explicita o referente, mas como pronome faz menção a algo dito anteriormente e caracterizado como “grande e deslumbrante”, e também perecível. Seria aquilo todas as coisas, seres e ações perecíveis porque fadadas ao fluxo temporal e vital? Se assim o for, será o amor impavidamente infinito e velho, revel a tudo o que perece, o que é corroborado pela subversão da ordem dos termos da expressão “amor antigo”, no terceiro verso da estrofe 3. A anteposição do adjetivo “antigo” gera mudança no entendimento da frase, conforme anuncia Ataliba Castilho em sua gramática: “Tem-se notado que, quando se antepõem, os adjetivos favorecem uma predicação mais subjetiva do substantivo, ressaltando seus valores afetivos [...]” (2014, p. 521). Desse modo, a anteposição do adjetivo particulariza o amor e lhe oferece uma carga afetiva advinda da subjetividade que o vivenciou no tempo passado e de sua permanência na história de vida dos sujeitos que amaram. Por outro lado, o adjetivo posposto do título do poema sugere “uma qualificação objetiva do substantivo [...]” (CASTILHO, 2014, p. 521) e de sua antiguidade. A posposição oferece ao amor um sentido mais geral, a acepção de um conceito. Assim, pode-se afirmar que as duas primeiras quadras apresentam um conceito geral de amor antigo e as duas últimas quadras descrevem o antigo amor, mais particular e subjetivo. Isso parece explicar a autossuficiência do amor antigo que “vive de si mesmo” e a velhice e atemporalidade do “antigo amor” que, apesar de “pobre de esperança” (o que não espera o antigo amor? Dar seguimento ao que foi interrompido?), mantém-se resplandecente no canto obscuro... da memória? da poesia? Nota-se que a intensidade amorosa está associada ao envelhecimento do amor. A adjetivação “mais amante” e “mais ardente” associada à frase “pobre de esperança” instauram o impasse porque não há tristeza ou dor, mas o resplandecer do amor vencedor. O último verso “tanto mais velho quanto mais amor.” (p. 26) sintetiza a ideia do poema de que o amor antigo é autossuficiente e o antigo amor é perene, traço que oferece a ele a condição paradoxal de envelhecer e simultaneamente intensificar-se enquanto amor e enquanto reminiscência.

Ainda cabe mencionar o léxico abstrato do poema que reforça o campo semântico do intangível, em que o amor como sentimento autônomo e como matéria de

poesia, tantas vezes cantado por poetas, inclusive por Camões, surge mais amante todos os dias, e mais amor quanto mais antigo o for.

5.0 *O amor natural*

A obra póstuma *O Amor Natural*, publicada em 1992, oferece ao leitor o acervo de poemas lúbricos de Carlos Drummond de Andrade. São poemas libertos do pudor, ou da repressão sexual. Na coletânea de poemas eróticos, a libido é consumada e a sexualidade transcende a esfera material, sem vulgaridades, com uma linguagem liberta que revela a eficácia criativa do poeta, em tom jocoso, leve, e por vezes brandamente indecente. São poemas que revelam outra face do vate mineiro, uma menos conhecida, guiada pela volúpia, sendo essa obra um marco na poética amplamente conhecida pela corrosão, inquietudes e negatividade.

Os sessenta poemas da obra buscam revelar uma outra face do projeto estético de Drummond que difere da anunciado por Antonio Candido (2004) como a inquietude oscilante entre o Eu, o mundo e a arte. Os poemas de *O amor natural* enfatizam a sexualidade em ação, o amor de caráter físico, conforme o próprio poeta pontuou, em entrevista, no ano de 1985:

Eu acho que, até agora, a grande parte, se não a totalidade, das obras literárias que falam de amor procura exaltar ou analisar o amor como uma mistura de amor físico e amor espiritual. Não há a tônica sobre o amor físico como uma expressão digna do amor. Quando nós falamos de amor, nós falamos mais de um sentimento do que de uma práxis, de uma experiência. A minha ideia foi enaltecer o lado físico do amor, numa linguagem poética e com dignidade. (apud QUADROS, 2013, p. 66).

Nas obras de Drummond compostas a partir dos anos 80, é possível perceber que o amor serve de transcendência para o alcance do *locus amoenus*. O projeto estético está presente em *A Paixão Medida*, publicada em 1980, em que o amor é também expresso como caminho libertário do mundo torto e da completude do Ser: “Amor, este o seu nome. / Amor, a descoberta / de sentido no absurdo de existir.” (ANDRADE, 2010, p. 52). Nos versos de “Nascer de novo”, o amor não é mais dor ou desencontro pois se apresenta como salvação para o sujeito poético. Mas em *O Amor Natural*, o poeta oferece centralidade ao amor da experiência que apresenta uma carga de luminosidade. De acordo com Mariana Quadros (2013), a face canhestra do eu está obscurecida, já que o eu torto drummondiano é diluído durante o orgasmo.

Nas epígrafes da obra *O amor natural*, destacam-se versos de diversos autores de épocas e países distintos, são eles os poetas franceses Ronsard e Apollinaire, o português Camões, o americano Walt Whitman e o espanhol Pedro Salinas. Nos versos desses poetas transparece a ideia do que há por trás dos poemas eróticos drummondianos, sendo primordial dar ênfase às sensações, aos prazeres sexuais, à luxúria, conforme desvelam os versos de Ronsard e Whitman, ou aos prazeres do corpo, enunciados nos versos de Salinas. O desprendimento que é necessário haver dos «*débris*» do mundo de Apollinaire é promovido pelo amor da comunhão física dos corpos, como salvação e transcendência. A premiação dos portugueses por seus esforços marítimos, sendo ela o coito com as ninfas, reflete a entrada dos mortais no mundo dos deuses, o triunfo sobre o tempo, a revelação da máquina do mundo a Vasco da Gama, e o acesso ao espaço natural da “Ilha dos amores”, explícito nos versos camonianos do canto IX. Esses elementos já podem ser notados logo no poema de abertura de *O amor natural*, “Amor- pois que é palavra essencial”, em que o sujeito encontra-se liberto das culpas e dos dissabores mundanos: “Então a paz se instaura. A paz dos deuses, / estendidos na cama, qual estátuas / vestidas de suor, agradecendo / o que a um deus acrescenta o amor terrestre.” (ANDRADE, 2018, p. 12).

Drummond, nos poemas eróticos, parece ter descoberto o caminho para a imortalidade, visto que: “A dissolução do tempo pode ser considerada o primeiro sucesso contra o destino a que, seres finitos, estamos tragicamente submetidos.” (QUADROS, 2013, p. 71). Os amantes libertos do jugo temporal esquecem-se de seu destino, a morte. Alguns versos desvelam a superioridade do Eu diante do tempo, como o poema em prosa “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas”, ou o verso de “A castidade com que abria as coxas”: “Roupa e tempo jaziam pelo chão.” (ANDRADE, 2013, p. 56), ou ainda, “No pequeno museu sentimental”, ao falar do “tempo extinto”. Mas é em “Mimosa boca errante” que o Eu reconhece a eternidade e a conceitua: “de matar-me, e, na morte, de viver-me. / Já sei a eternidade: é puro orgasmo.” (ANDRADE, 2013, p. 33). Desse modo, o poeta relaciona o ato sexual à imortalidade e, de acordo com Mariana Quadros (2013), do mundo físico que causa o dilaceramento do sujeito, ocorre a liberação do Eu e da amante; o abandono das culpas, dos conflitos e da história é inevitável.

Recorde-se que a ascensão pelo amor já se apresentava na obra de Platão, *O Banquete*, quando Sócrates afirma que o amor é uma escala, em que o sujeito ascende por degraus até o nível mais alto, onde está a beleza absoluta e o distanciamento do corpóreo: “Conhecerá a beleza que não se apresenta como rosto ou como mãos ou qualquer outra

coisa corporal [...]” (PLATÃO, s/d, p. 174). Na filosofia de Platão, o amor está na beleza absoluta, é a “Beleza em si!” (s/d, p. 175). Drummond, entretanto, propõe a ascensão por meio do corpóreo e do erotismo. Enquanto Platão propõe o afastamento do corpo rumo ao Belo, o eu-poético drummondiano ascende pela carne rumo ao apical orgasmo, conforme pontua Quadros:

A superação dos limites humanos graças ao sexo encontra na carne a via de acesso à origem dos seres, em uma trajetória bastante diversa da ascensão de linhagem platônica, a qual prevê o gradual abandono do mundo sensível. (2013, p.69).

Sabido é que muitos séculos antes de *O amor natural*, o erótico estava presente na literatura universal, como são exemplo o *Cântico dos Cânticos* de Salomão, “[...] uma das obras eróticas mais belas já criadas pela palavra poética, [que] nunca deixou, ao longo de mais de dois mil anos, de alimentar a imaginação e a sensualidade dos homens.” (PAZ, 1994, p. 23); o *Cântico espiritual* de São João da Cruz, considerado um dos poemas mais intensos do Ocidente, pois para Paz (1994) não é possível ler os poemas de São João unicamente como eróticos ou apenas como religiosos, já que são ambas as coisas. Há ainda os romances de Sade, que tratam da libertinagem, em que o libertino em tese teria poder absoluto sobre seu objeto erótico. Apesar dessa extensa literatura sobre o tema, o poeta itabirano relutou em publicar *O amor natural* em vida, como se o moralismo social o impedisse. Em carta a Abgar Renault, do ano de 1954, ele afirmou: “A ideia da publicação *en secret* dos poemas eróticos foi posta de lado: iria desmoralizar-me até a décima geração.” (apud QUADROS, 2013, p. 73). Drummond deixou esse legado para *post mortem* e a decisão de publicá-los coube aos seus netos. O poeta não quisera testemunhar em vida a repercussão desses versos. A contradição de Drummond em relação à publicação de seus poemas eróticos é nítida: “Não quis publicar até agora e hesito ainda em publicar – ou antes resolvi não publicar” (apud QUADROS, 2013, p. 74), entrevista concedida em 1984. No entanto, houve publicação de alguns de seus poemas lúbricos nos anos 70 e 80, conforme o poeta afirmou a Geneton Moraes Neto: “Mas publiquei cinco ou seis desses poemas em revistas. Um saiu no *Correio Itabirano*; um, numa revista de São Paulo; outro, numa revista no Rio” (apud QUADROS, 2013, p. 74). Houve também a publicação de alguns poemas em revistas masculinas, pois o poeta acreditava que mesmo nesses canais poderia haver espaço para reflexão. Sendo assim, o poema “A castidade com que abria as coxas” fora publicado em 1975, em

Homem; “Amor - pois que é palavra essencial” em 1983, em *Ele & Ela*; e “A moça mostrava a coxa” em 1983, em *Status*. Após a impressão de que o poeta se rendeu ao mercantilismo que ele mesmo criticava, a incoerência começou a fazer sentido, pois:

Os três poemas evidenciam os principais procedimentos do erotismo drummondiano, sempre contraposto à linguagem pornográfica: em primeiro lugar, a opção por um linguajar que recusa muitas vezes o registro baixo ou chulo; depois, o privilégio da metáfora em detrimento frequentemente da abordagem direta do ato sexual; por fim, a rica elaboração formal contra a suposta ausência de pesquisa estética na literatura contemporânea. (QUADROS, 2013, p. 85).

Parece ser que o temor do poeta estava relacionado a um conflito pessoal, já que o erotismo na literatura não era algo novo, mas a imagem pública de Drummond poderia ser afetada: “Antigamente não pensava em publicar o livro. Iam chamar-me de velho ‘bandalho’. Mas se publicar agora a classificação é outra. Vão dizer: ‘Vejam só um velho de oitenta contando suas experiências eróticas’” (ANDRADE apud QUADROS, 2013, p. 76). Com o passar do tempo, o pavor da publicação desses poemas lascivos deu lugar ao temor de uma mercantilização da linguagem. Logo, em Drummond, a noção de *ars erótica* revela o cuidado com a linguagem e o distanciamento do pornográfico:

[...] Drummond aproxima-se da visão crítica que estima erotismo como linguagem e capacidade imaginativa e, acima de tudo, de sugestão, em oposição à pornografia, fundada por excelência na linguagem realista e explícita do ato sexual, e entendida como capaz de, por sua natureza hiper-realista, motivar ou despertar a libido individual. (SANTOS, 2006, p. 180).

Em entrevista concedida em 1985, Drummond justifica seu medo:

Quanto aos poemas eróticos, eu não pretendo publicar. A princípio eu tinha medo, achava que iam chocar. Agora, eu receio que não choquem mais, que eles sejam adotados para o uso no jardim de infância (risos). Há uma onda de pornografia, de mau gosto, que dificulta muito a avaliação do que seja poesia. Aliás, todo mundo faz poesia hoje. A poesia agora não tem nenhuma regra, nenhum princípio. Não tem métrica, não tem rima, não tem ritmo. É só juntar palavras. Sobre essa desordem estética ainda há o mau gosto da exploração da pornografia. (apud QUADROS, 2013, p. 79/80).

A apreciação crítica do mundo e da poesia dos anos 80, presente no trecho da entrevista, gera reflexões. A preocupação com uma sociedade que se desvinculara do moralismo exacerbado, em que “Nádegas aparecem / em anúncios, ruas, ônibus, tevês. / O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o / nudez conquistada, proclamada.” (ANDRADE, 2013, p. 43) difere da despreocupação do jovem poeta com a opinião pública e com

alguma crítica negativa recebida pelo poema “No meio do caminho”, quando da publicação de *Alguma Poesia*: “[...] Drummond não receou macular seu nome com textos transgressores.” (QUADROS, 2013, p. 76). É possível que a inquietude em relação à publicação de seus versos eróticos esteja relacionada ao aspecto solar da obra, visto que Drummond sempre fora considerado um poeta engajado nas questões sociais que envolvem o Eu e o mundo, e a epígrafe de Apollinaire esclarece que os versos de *O amor natural* bailam sobre os destroços do mundo.

Contudo é importante realçar que alguns poemas dessa coletânea apresentam certa singularidade, já que a tristeza e o dissabor retornam após o ato sexual, como no poema em prosa “A língua girava no céu da boca”: “A custo nossos corpos, içados do gelatinoso jazigo, se restituíram à consciência. O sexo reintegrou-se. A vida repontou: a vida menor.” (ANDRADE, 2013, p. 29), ou no poema “A carne é triste depois da felação”, em que há a retomada abrupta da realidade corroída pelo mundo caduco por parte do casal de amantes. E se as inquietudes drummondianas estão presentes mesmo em uma obra de aspecto solar, a tristeza que ronda o casal de amantes não invade o espaço erótico. Protegido pelo gozo, o poeta separa os dissabores do ato sexual: “Algo se salvou da negatividade esmagadora” (QUADROS, 2013, p. 72).

Em meio a tantas aporias, os versos foram escritos, reunidos e publicados na coletânea apenas em 1992. Apesar de Drummond não ter testemunhado a repercussão, os poemas lascivos foram protegidos de um contexto social que aos olhos dele não mereciam a graça de recebê-los:

[...] trazer os versos de *O amor natural* a público implicaria finalmente expô-los aos embates de que vinham sendo protegidos por meio de seu ocultamento parcial. Talvez devido a esse ambiente hostil, cada declaração de Drummond reafirmasse o fracasso contextual de uma obra que ele parece haver querido separada, tal qual seus personagens, das agruras históricas. (QUADROS, 2013, p. 82).

O amor natural destoa, portanto, da poética drummondiana, predominantemente marcada pela corrosão e pela perda. O aspecto solar da obra e os poemas lascivos fizeram o próprio poeta ter incertezas sobre sua publicação, tanto que outorgou essa missão a terceiros. Nesta obra, o amor luminoso atinge seu nível mais elevado, através da comunhão dos corpos, como afirmam os versos: “Amor, amor, amor – o braseiro radiante / que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.” (ANDRADE, 2013, p. 60). No alto de sua individualidade, os poemas eróticos estão salvos dos

desajustes mundanos, ao menos o coito é protegido das inquietudes, e por meio dele o eu-poético atinge o ponto mais alto do amor. Embora retorne ao “mundo caduco” após o ato sexual, por um momento o eu-poético se vê salvo da negatividade do mundo. A explicação e o sentido da existência são alcançados na doce comunhão dos corpos que amam.

5.1 Análise “Amor – pois que é palavra essencial”

O poema “Amor - pois que é a palavra essencial” abre a obra *O amor natural* e fora publicado anteriormente em uma revista masculina, em 1982. Esse poema concentra uma linguagem metafórica e polissêmica, e desse modo em nada se relaciona com a palavra pornográfica que se quer explícita e denotativa:

Amor – pois que é palavra essencial

Amor- pois que é a palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?

Ao delicioso toque do clitóris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes

que nunca a vista humana os suportara,
mas varado de luz, o coito segue.

E prossegue e se espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a ideia de gozar está gozando.

E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.

Quantas vezes morremos um no outro,
no úmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre.

(ANDRADE, 2013, p. 11-12).

No poema transparece o tom épico que mitifica o Amor. À maneira das epopeias em que o narrador evoca as musas, no poema há a evocação do Amor logo na primeira estrofe. Ela anuncia a autoconsciência do processo criador, considerado projeto básico da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Ao Amor é solicitada a união de alma, desejo e órgãos sexuais: “reúna alma e desejo, membro e vulva.” (p. 11). Assim, a comunhão dos corpos leva o Eu à transcendência de uma experiência metafísica, em que a ascensão do amor é marcada pela “paz dos deuses”, pois o poeta:

[...] traz o amor para o domínio corporal, propondo o reconhecimento da sua dimensão divina no próprio ato sexual, e transformando o caráter finito e temporalizado do orgasmo num instante de transcendência. (SANTOS, 2006, p. 187).

Nesse poema lascivo, Drummond trouxe leveza à experiência sexual, refutou a dura realidade de outros poemas amorosos regidos pelo real corrosivo e o ceticismo do eu-poético, como em “O boi” de *José* (1942), ou, “O Medo” de *A rosa do povo* (1945), ou ainda os versos de “Não se mate”, poema de *Brejo das Almas* (1934) que ficcionaliza

o próprio poeta: “O amor no escuro, não, no claro, / é sempre triste, meu filho, Carlos,/ mas não diga nada a ninguém / ninguém sabe nem saberá.” (ANDRADE, 2015, p. 55). Na contramão da voz poética cética, o aspecto solar de “Amor - pois que é a palavra essencial” vem, portanto, do ideal vitorioso alcançado pelo amor, a experiência física dos amantes os une ao espaço divinal.

O título do poema, reiterado no primeiro verso, anuncia que “amor” é considerada uma palavra essencial e instaura o universo metapoético ao enunciar o processo de escrita da poesia: “Amor – pois que é **palavra** essencial – / comece esta **canção** e toda a envolva.” (2013, p. 11, grifo nosso) e evocar o gênero tradicional canção, composição em que prevalece a temática amorosa, de acordo com Tavares (2002). A canção clássica é frequentemente composta em decassílabos e disposição rítmica regular; enquanto o poema de Drummond apresenta dez quadras em versos decassílabos, com esquema rítmico regular, mas isento de rimas finais consoantes. Trata-se de um metapoema em que o eu-poético evoca a musa Amor para guiar seu verso. Nessa evocação e no verso “a ideia de gozar está gozando.” (p. 12) novamente é reconhecida a alusão a Camões. E se no soneto de Camões, a ideia está no pensamento e “a matéria simples busca a forma”; no poema de Drummond a abstração se faz carne e “a ideia de gozar está gozando”, como se uma vez transformada e materializada, a ideia, sendo também corpo, pudesse atuar e gozar. Ainda recordando Camões e seu verso interrogativo “que mais deseja o corpo de alcançar?” (1998, p. 78), Drummond responde que o corpo deseja e alcança a comunhão com a alma, “é um, perfeito em dois; são dois em um.” (p. 11-12). A autoconsciência do processo criador de Drummond está expressa nos versos: “Amor guie o meu verso”; “E num sofrer de gozo entre palavras” (p. 11-12). Nesse sentido, amor e poesia se inter-relacionam no poema que: *“puede ser considerado metapoesía en la medida en que el lenguaje aparece a menudo convertido, de manera explícita o implícita, en centro de referencia del poema...”*¹⁶ (PÉREZ BOWIE, 1994, p. 237). Para Marlene de Castro Correia (2002), a intervenção do Eu enquanto autor de poesia é algo recorrente na obra do poeta mineiro:

Dado configurador de um eu personagem poemático obcecado pelo problema da expressão; elaboração e transmissão de um ideário poético e estético do autor; interrupção do fluxo lírico para conter seu possível transbordamento e prevenção contra o excessivo prolongamento do *pathos*; sub-reptício lembrete ao leitor de que está diante de poesia – e não da realidade que ela representa

¹⁶ Tradução nossa: “[...] pode ser considerado metapoesia a medida que a linguagem aparece frequentemente convertida, de maneira explícita ou implícita, no centro de referência do poema...”

simbolicamente – levando-o a deter a sua percepção na tessitura verbal e nos fatores de construção do poema. (p. 120).

Esse procedimento reflexivo coloca o eu-poético como autor e, paralelamente, espectador de si, voz que reflete sobre os próprios problemas e sobre a linguagem da poesia, conforme pontuou Antonio Candido (1995):

[...] o poeta aborda o problema da poesia de modo especial, numa posição que poderíamos chamar mallarmeana, porque vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista. (p. 88).

Contudo, no poema em questão, o sofrimento é alegremente desejado porque é resultado do gozo sexual e verbal. Como o poeta Dante Alighieri fora guiado por Virgílio nos círculos do Inferno e Purgatório, e por Beatriz no Paraíso; o eu-poético drummondiano deseja ser guiado pelo Amor para narrar o processo e os resultados da aventura erótica até o desfecho orgástico. Guiado pelo Amor, musa evocada e instância idealizada, o eu-poético se desprende dos *débris* do mundo. As contradições são nítidas, apesar de ser possível reconhecer a correspondência com o modo dantesco utilizado na *Divina Comédia*, ironicamente Drummond utiliza o próprio Amor como guia para relatar a narrativa do amor carnal até o orgasmo.

Ademais o poeta propõe a desconstrução da polarização “alma e desejo”, “membro e vulva”, referentes ao campo espiritual e físico do Ser, respectivamente. Para Drummond, ao cantar o amor, é possível associar o corpo e a alma, enquanto para poetas como Petrarca ou Camões, havia certa impossibilidade de conciliação dos polos. Petrarca baseou a ideia de amor na impossibilidade: “É possível dizer que, com Petrarca, a poesia lírica encontra o seu cânone paradoxal na inconfessabilidade, na vergonha de uma obsessão erótica inteiramente interiorizada, contemplativa, e mesmo culpável.” (BERARDINELLI, 2009, p. 135), como é exemplo a virgem inacessível petrarquiana. Camões escreveu sobre amor espiritual e carnal, como revelam os versos do famoso soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”: “se nela está minh’alma transformada, / que mais deseja o corpo de alcançar?”¹⁷ (CAMÕES, 1998, p. 78) e o canto IX de *Os Lusíadas*, em que há a consumação sexual dos lusitanos com as ninfas. Entretanto, sobre Camões é importante ressaltar que: “[...] o alívio da tensão erótica, por meio da sua descarga no orgasmo, é regularmente sonogado na poesia de Camões (daí a surpresa

¹⁷ O soneto “Transforma-se o amador na cousa amada” encontra-se em anexo.

sempre renovada ante a orgia dos nautas lusíadas na Ilha de Vênus...)” (LOURENÇO apud AGUIAR e SILVA, 2011, p. 27). Similar resistência já se apresentava em Platão, no discurso de Sócrates, para quem a beleza absoluta correspondia ao grau mais elevado do amor, e não guardava os desejos da carne. Drummond, séculos depois, agrega ao processo a lascívia: “Quem ousará dizer que ele é só alma?” (2013, p. 11) e, lascivamente, aproxima os amantes saciados do universo divino, quando “Os heróis alcançam seu posto: o leite divinal” (QUADROS, 2013, p. 70). Em lugar da triagem, Drummond pratica a mistura e a conciliação dos polos. Para Vivaldo dos Santos:

Em “Amor – pois que é palavra essencial”, Drummond inverte o mito platônico, traz o Amor para o domínio humano e mundano, sem excluir a sua dimensão divina. O poeta propõe uma dialética de amor na qual o divino e o terreno se complementam em vez de se excluírem. (2006, p. 188).

O filósofo grego é mencionado na estrofe 3: “dos seres, que Platão viu completados: / é um, perfeito em dois; são dois em um.” (2013, p. 11), e faz reverberar o mito de Aristófanes, incluso na obra *O Banquete*. Conforme mencionado anteriormente, o mito afirma que antes havia três sexos, o masculino, o feminino e aquele que participa dos dois, o andrógino. Também havia nesse tempo, homens presunçosos que resolveram desafiar os deuses. Para castigá-los pela revolta, Zeus decidiu domesticá-los. O intuito era torná-los mais humildes. Desde então, os homens passaram a procurar sua metade:

E a razão disso é que assim era a nossa antiga natureza, pelo fato de havermos formado anteriormente um todo único. E o amor é o desejo e a ânsia dessa completação, dessa unidade. (PLATÃO, s/d, p. 148).

A unidade é, portanto, o número perfeito para o amor, pois de acordo com o mito simboliza a completude e a recuperação da antiga natureza.

Drummond já utilizara a ideia de amor-unidade em outros poemas, como em “Nascer de Novo”, de *A Paixão Medida* (1980): “Não sou eu, sou o Outro / que em mim procurava seu destino.” (2010, p. 52), ou em “Aspiração”: “duas vidas em uma, / e só o amor governe” (2015, p. 27), pertencente à obra *Corpo* (1984). Ainda nos poemas “Reconhecimento do amor”: “quando – por esperteza do amor – senti que éramos um só” (2018, p. 16), e “Amor”: “O ser busca o outro ser, e ao conhecê-lo / acha a razão de ser, já dividido. / São dois em um: amor, sublime selo” (2018, p. 20), ambos da obra *Amar se aprende amando* (1985). Esses são alguns versos que confirmam o número ideal para os

amantes drummondianos que encontram completude perfeita na unidade mencionada por Platão e reescrita por Drummond com fortes pitadas de erotismo.

Por se tratar de um poema solar, o poeta utilizou um vocabulário resplandecente – relâmpago; fogo; sóis; luz – e reforçou a ideia de um amor cintilante presente no coito: “Ao delicioso toque do clitóris, / já tudo se transforma, num relâmpago” (2013, p. 11). Embora Mariana Quadros (2013) afirme que é

[...] característica fundamental da poesia de Drummond e sobretudo da lírica amorosa do autor a conflituosa dualidade entre a nostalgia de um mundo ideal e a adesão às angustiantes condições mundanas. (p. 69).

Em “Amor – pois que é palavra essencial” o anseio pelo mundo ideal foi finalmente saciado pela comunhão dos corpos.

Convém recordar que a dualidade entre o universo físico e metafísico fora tema de Platão, para quem o universo seria bipartido e a realidade mundana seria ilusória porque somente no plano metafísico estaria guardada a perfeição: “[...] o mundo das ideias perfeitas de Platão foi associado à concepção de Paraíso, de onde emana a perfeição divina.” (TORRALVO; MINCHILLO, 1998, p. 19). Drummond, por outro lado, figurativiza o casal de amantes em estátuas de deuses, evoca a concepção de Paraíso na terra, ou melhor, na cama. O corpo que deseja expande a alma até o orgasmo, momento em que é possível afirmar que a comunhão não é corpórea e divinal, finita e infinita: “é quando o amor morre de amor, divino.” (2013, p. 12). A integração do casal de amantes prenuncia o transporte para um espaço metafísico, alcançado pelo orgasmo: “Integração na cama ou já cosmo? / Onde termina o quarto e chega aos astros?” (2013, p. 11-12).

O idílio é apresentado em tom eufórico, as pausas internas acompanham a cadência do coito amoroso, a continuidade e a duração estão sugeridas nos verbos gerundiais – rompendo; devassando; gozando; agradecendo –, que desvelam o intercurso do casal em uma linguagem docemente indecente. As antíteses, inversões e metáforas parecem arquitetadas minuciosamente nas dez quadras, além do uso da metonímia nos versos: “Em pequenino ponto desse corpo, / a fonte, o fogo, o mel se concentraram.” (2013, p. 11). Os termos “fonte, fogo, mel” são imagens diversas que se fixam, sem contradição, para conotar os prazeres advindos do clitóris. As interrogações de cunho retórico apresentam também as respostas: “de orgasmo, num instante de infinito?”; “Integração na cama ou já no cosmo?”; “Onde termina o quarto e chega aos astros?”; “a

essa extrema região, etérea, eterna?” (2013, p. 11). Após a quinta estrofe, o eu-poético não apresenta mais dúvidas ou titubeios, e o coito avança rumo ao ápice.

O ato sexual é narrado com o auxílio da memória e da Musa-Amor evocada. Para isso, o poeta constrói um andamento rítmico capaz de reproduzir a cadência do ato sexual por meio de inversões sintáticas, mudanças tonais (interrogações, afirmações), cesuras dos *enjambements*, pausas internas. Drummond reconhece que no fazer poético, o ápice do amor coincide com o ápice da escrita, já que a palavra tem a capacidade de levar o poeta ao gozo, conforme o próprio Drummond afirmara em entrevista a Geneton Moraes Neto:

Você sabe: pelo menos na minha experiência pessoal, há uma emoção grande e uma alegria no momento de escrever o poema. Uma vez feito, é como o ato amoroso. Você sente o orgasmo, sai a poluição e depois aquilo acabou. Fica uma lembrança agradável, mas você não pode dizer que aquele orgasmo foi melhor que o outro! [Ri.] O mecanismo não é o mesmo, a reação não é a mesma. (apud ALVES, 2018, p. 152).

Embora a preocupação com o ofício do poema não seja algo novo, em Drummond o prazer encontrado em falar da poesia é como o prazer que emana do sexo. No poema analisado, vê-se que o tom épico promove certo controle da subjetividade enunciativa. Isso porque desde o primeiro verso, a voz poética afirma que se trata de linguagem e que sua matéria é a palavra. Assim, a evocação da musa e o universo da escrita estão em constante tensão com a narrativa sobre o coito amoroso. Neste sentido, Drummond aproxima-se de Camões porque:

Outro tema bastante comum em toda a obra camoniana é a própria poesia. Muitas vezes o poeta pede a seres mitológicos inspiração, como se a criação artística necessitasse de iluminação sobre-humana para atingir o modelo de perfeição perseguido pelos renascentistas. (TORRALVO; MINCHILLO; 1998, p. 27).

Também o emprego do hipérbato aproxima Camões e Drummond. A inversão da ordem natural das palavras fora muito utilizada por Camões, como revelam alguns de seus versos: “Num tão alto lugar, de tanto preço” (p.46); “Jura Amor que brandura de vontade” (p.76); “Não tenho que perder já, de perdido, / não tenho que mudar já, de mudado.”¹⁸ (p.80), etc. Esse mesmo estilema é encontrado no poema drummondiano

¹⁸ Transcrição completa dos poemas está em anexos.

como forma de se conectar a uma tradição de poemas que problematizou o amor e suas várias faces.

No tocante ao emprego pronominal, Drummond utiliza a primeira pessoa do plural e convoca o leitor para participar da comunhão vivida pelos corpos e almas. Assim, o interlocutor parece vivenciar as sensações descritas pelo eu-lírico e da diluição temporal: “um só espasmo em nós atinge o clímax” (2013, p. 12); “a pausa dos sentidos, satisfeita” (2013, p. 12). O tempo pausado oferece aos amantes a sensação de fuga da realidade corrosiva que permeia o mundo real. A voz poética aprisiona o momento e o converte em satisfação, em vitória sobre a consciência crítica do sujeito. Pausar o tempo é encontrar a paz de estátuas agradecidas e saciadas. O amor terrestre contribui com os deuses e acrescentou satisfação, pausa e gozo ao amor divino.

Dessa forma, esse metapoema desestabiliza a face inquieta drummondiana, apontada por Antonio Candido (1995), e baseada na relação entre eu, mundo e arte. O amor, por meio do erotismo, atingiu seu nível mais elevado. O mundo não se transformou, porém Drummond preservou o aspecto solar do amor frente à realidade esmagadora, para que esse sentimento que nasce: “assim tão úmido e humilde” (ANDRADE, 2010, p. 33), conserve a “Beleza em si” anunciada por Platão. O aspecto divinal reforçou a ascensão do sentimento até a esfera metafísica que não oferece distinção entre o que é cama e o que é o cosmo. “Amor- pois que é palavra essencial” apresenta ao leitor um eu-lírico sereno e transformado pela sublime relação sexual que “[...] permite o retorno à completude originária dos seres.” (QUADROS, 2013, p. 68). O *locus amoenus* descoberto pelos amantes equivale à descoberta e à modelagem da linguagem pelo poeta artesão.

6.0 Farewell

A obra póstuma de Carlos Drummond de Andrade foi publicada em 1996, nove anos após a morte do autor, e contém temas caros a sua poética como: tempo, família, amor, brevidade da vida, morte. O poeta não renunciou ao canhestro, ao eu-*gauche* e ao mundo caduco, e foi até o fim como um caminhante desencantado. *Farewell* apresenta setenta e sete poemas em uma única seção e o seu planejamento não é tão metódico quanto o das obras antecessoras. Com títulos dos poemas organizados em ordem alfabética, e exceção para o tão drummondiano poema de abertura “Unidade”, o livro coloca em destaque a melancolia da maturidade.

O deslocamento do poema “Unidade” foi proposital, já que destaca o sofrimento como condição do Ser e do mundo: “As plantas sofrem como nós sofremos.”

(ANDRADE, 2016, p. 9). A pedra reaparece nesse poema e “é sofrimento paralítico e eterno”, por consequência relembra a pedra-enigma de *Alguma Poesia*, e:

Desse modo, o eu-lírico afirma categoricamente ser o sofrimento a ‘chave da unidade do mundo’, tanto que se faz sentir em todos os três reinos: no mineral, com o ‘sofrimento paralítico’ e eterno da pedra; no vegetal, com a “queixa abafada’ na docilidade da flor, ‘tocada por mão inconsciente’; e no animal, que inclui, sem distinções ou hierarquias, o próprio homem, como se vê na constatação, paradoxal, irônica encerrando o dístico final.” (CAMILO, 2016, p. 82; aspas do autor).

Para Villaça, *Farewell* não se iguala aos grandes livros dos anos 40 e 50:

[...] quando o poeta nos desvelava, em cadências, imagens e reflexões de beleza inexcedida, os custos da hesitação individual entre buscar objetivamente pertencer ao mundo intimamente condenado ou deixar-se engolfar em treva própria, refratária à mundanidade – na atração alternada pelo mito íntimo e pela História, pelo lirismo e pelo argumento, pela metáfora e pelo conceito. (VILLAÇA, 2006, p. 139).

Em *Farewell* existe uma nova perspectiva de interpretação, pois é possível perceber que: “O sentido deste adeus é discreto, mas cerimoniosamente remetido à significação integral da caminhada; é a face última, que encerra uma sucessão de *personae* figuradas pelo caminho” (VILLAÇA, 2006, p. 139).

Como o tema da morte, associado ao envelhecimento se destacam, temos grandes poemas reflexivos, porém: “[...] em feição e dicção diversas das que predominantemente os distinguiram no passado.” (CORREIA, 2002, p. 171). São poemas com capacidade de penetrar no universo do leitor aos poucos, como em doses homeopáticas. O sentimento de despedida confabula com outros temas, e contamina até mesmo o amor que surge em alguns poemas com para rimar com “horror”, revelando que essa obra:

[...] se configura na insistência desse sentimento de “horror”, reiteradamente experimentado pelo sujeito poético, e compartilhado pelo leitor quando vê exposta de forma tão crua a miserabilidade da condição humana, da qual “Restos” é o exemplo mais aterrorizante. (CORREIA, 2002, p. 171).

A apresentação do amor em “Restos” parece uma retomada do drama vivenciado pelo Amor no poema “Confronto”, presente em *A paixão medida* (1980), quando o Amor bate à porta da Loucura e pede abrigo:

[...]
Deixe-me entrar – pediu - sou teu irmão.

Só tu me limparás da lama escura
a que me conduziu minha paixão.”

A Loucura desdenha recebê-lo,
sabendo quanto Amor vive de engano,
mas estarrece de surpresa ao vê-lo,
de humano que era, assim tão inumano.”
(ANDRADE, 2010, p. 55).

Mas se em “Confronto”, a Loucura oferece a casa ao Amor, em “Restos” o eu-poético não o recebe devido ao cheiro por ele exalado: “Bateu, bateu à velha porta, inutilmente.” (ANDRADE, 2016, p. 70), e assim é personificado o amor de “Restos”: “O amor, o pobre amor estava putrefato.” (ANDRADE, 2016, p. 70). A leitura intertextual dos dois poemas apresenta a transformação por que passa a personagem Amor: em “Confronto”, o Amor inumano recebeu nome próprio e grafado com maiúscula; em “Restos” o amor não só perde a substantivação própria como se apresenta em estado putrefato, sem a inteireza que ainda parecia haver no outro Amor.

Mas a mesma obra *Farewell* contém o soneto “A grande dor das cousas que passaram” que enuncia, nos dois primeiros versos, o intertexto com Camões e a transmutação da grande dor em “finíssimo prazer” (ANDRADE, 2016, p. 13). No soneto que tem como mote um verso camoniano de “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, “(...) Drummond inverte a lógica e a consequência dos versos camonianos.” (CAMILO, 2016, p. 84), visto que o amor consegue transformar o próprio horror em doçura, rompendo com a descrença e o desencanto expresso no soneto camoniano, “para exaltar o redivivo amor / que de memória-imagem se alimenta / e em doçura converte o próprio horror!” (ANDRADE, 2016, p. 13).

Ainda em *Farewell* há outros poemas que tematizam o amor e seus desconcertos, como se vê em “A carne envilecida” que relata o consolo que o Diabo oferece à carne encanecida para que ela tente “sentir outra vez o que era graça / de amar em flor” (ANDRADE, 2016, p. 10), porém é impedida pelos “dons infernais” que espalham aroma “de flores calcinadas e de horror”. “Aparição amorosa” é poema sobre um doce fantasma outrora amado que visita o eu-poético e nele desperta desejo e sensações ilusórias de presença: “ouço teu nome, única parte de ti que não se dissolve / e continua existindo, puro som.” (ANDRADE, 2016, p. 18). Em “Canção final”, o paradoxo está expresso nas contradições do eu-lírico: “Oh! Se te ameí, e quanto, / quer dizer, nem tanto assim.” (ANDRADE, 2016, p. 32). Em “Diante de uma criança”, o pai procura respostas e ações para fazer o filho feliz, e encontra a solução no amor: “Pois o

amor resgata a pobreza, / vence o tédio, ilumina o dia / e instaura em nossa natureza / a imperecível alegria.” (ANDRADE, 2016, p. 39), poema em que o amor carnal dá lugar ao amor paterno e as virtudes do amor são apresentadas de forma radiosa. Ao final da obra, antes de “Restos”, temos “Perturbação” e “Por quê?”, o primeiro revela a fragilidade em que se encontra o eu-lírico quando se percebe apaixonado: “tão fora de mim eu vivo” (ANDRADE, 2016, p. 66), e atua no âmbito do paradoxo, já que a fera não pode com o eu-lírico, mas a formiga pode, assim a voz poética está no estado perturbador da ambiguidade. Em “Por quê?” o amor é contradição; é dor, sofrimento e prazer: “e fazer dessa chaga meu prazer?” (ANDRADE, 2016, p. 67). Assim, longe de qualquer pieguismo “O sentimento amoroso dividiu-se, na formação do homem e na obra do poeta Drummond, entre a plenitude gozosa do prazer natural e o desejo do sublime, que aporta na melancolia.” (VILLAÇA, 2006, p. 142).

Em *Farewell*, o único poema da obra que retrata um redivivo amor é “A grande dor das cousas que passaram”, comentado anteriormente. Associado à inversão da lógica camonianiana, o soneto menciona as agruras do passado e o gozo da recordação presente, quando o amor redivivo é capaz de converter horror em doçura. O livro-despedida de Drummond: “[...] encerra a última ironia de quem preparou essa separação projetando em último reencontro, de vingativa e profunda beleza.” (VILLAÇA, 2006, p. 143).

6.1 Análise “A grande dor das cousas que passaram”

A grande dor das cousas que passaram
transmutou-se em finíssimo prazer
quando, entre fotos mil que se esgarçavam,
tive a fortuna e graça de te ver.

Os beijos e amavios que se amavam,
descuidados de teu e meu querer,
outra vez re florindo, esvoaçaram
em orvalhada luz de amanhecer.

Ó bendito passado que era atroz,
e gozoso hoje terno se apresenta
e faz vibrar de novo a minha voz

para exaltar o redivivo amor
que de memória-imagem se alimenta
e em doçura converte o próprio horror!

(ANDRADE, 2016, p. 13).

Este soneto é o quinto poema da obra *Farewell* e faz intertexto direto com o soneto de Camões, “Erros meus, má fortuna, amor ardente”. Trata da conversão da dor em “finíssimo prazer” por meio da memória que surge “entre fotos mil que se esgarçavam”. A imagem da fotografia traz à tona “Os beijos e amavios que se amavam”, em movimento contrário ao do soneto camoniano que afirma a impossibilidade de conversão da dor: “Tudo passei; mas tenho tão presente / a grande dor das cousas, que passaram, / que as magoadas iras me ensinaram / a não querer já nunca ser contente.” (CAMÕES, 1998, p. 139)¹⁹. O eu-lírico drummondiano vê com “fortuna” e “graça” a fotografia, rompendo com a descrença e a insatisfação camoniana. De fato, esse movimento contrário ao de Camões já ocorrera anteriormente, no célebre poema “A máquina do mundo”, em que o poeta mineiro introduz a negatividade do eu-lírico que desdenha o saber ofertado pela máquina, enquanto em Camões o saber é benquisto por Vasco da Gama. Drummond retoma a voz de Camões, explícita no emprego do recurso da citação no primeiro verso que também é título do poema e oferece marca metapoética ao soneto com a presença do intertexto.

A presença camoniana é revelada por meio de citação direta, mas a intertextualidade não está somente no verso camoniano, está também no uso de hipérbatos: “e gozoso hoje terno se apresenta” (p. 13); “que de memória-imagem se alimenta” (p. 13); de palavras recorrentes na poética camoniana, “fortuna” e “graça”, como exposto em análises antecessoras a essa; na escolha da forma fixa do soneto. O intertexto com Camões surge:

[...] como fonte de inspiração, como atitude de modéstia, como simples ilustração, como motivo de humor e como influência, quer dizer, como palavras, imagens, ritmo, alusões, citações, nominalizações documentados na sua obra e de procedência inegável da obra camoniana. (TELES, 1996, p. 333).

Assim esse metapoema rememora o vate português, com dicção camoniana, porém com suas próprias significações sobre o amor, porque a dor do eu-poético transmutou-se em prazer, portanto: “[...] trata-se não apenas de evocar uma percepção

¹⁹ Soneto de Camões: Erros meus, má fortuna, amor ardente/ em minha perdição se conjuraram;/ os erros e a fortuna sobejaram,/ que para mim bastava o amor somente.// Tudo passei; mas tenho tão presente/ a grande dor das cousas que passaram,/ que as magoadas iras me ensinaram/ a não querer já nunca ser contente.// Errei todo o discurso de meus anos;/ dei causa que a Fortuna castigasse/ as minhas mal fundadas esperanças.// De amor não vi senão breves enganos./ Oh! Quem tanto pudesse que fartasse/ este meu duro gênio de vinganças! (CAMÕES, 1998, p. 135).

antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção.” (VILLAÇA, 2006, p. 114). Drummond não apenas quis reviver Camões, como quis recriá-lo, e para isso mobiliza a memória do lido e a memória do vivido, esta última desencadeada por meio da fotografia. Ancorado em um outro momento, o eu-lírico do poema tem uma nova percepção da imagem da fotografia, sendo ela motivo para o encontro de dois tempos, passado e presente, de duas experiências, a de outrora e a de agora. O superlativo “finíssimo” expressa o adjetivo em seu grau mais elevado e informa que a dor transmutou-se em “finíssimo prazer”. O eu-lírico tem a fortuna, no sentido de sorte, graça, benção, de rever uma foto, “entre mil que se esgarçavam” (p. 13), isto é, uma foto antiga se destacou entre várias, e a partir desse momento a lembrança ocorre gradativamente.

Os termos “os beijos e amavios” assumem a função sintática de sujeito da oração e de modo metonímico representam ação realizada pelo eu-poético e pela figura da fotografia. Além desse, há outros procedimentos que buscam equivalência com o mecanismo de funcionamento da memória e o desencadeamento rítmico. O eu-poético emprega os pronomes “teu” e “meu” e se dirige diretamente ao interlocutor, e por contiguidade, ao próprio Camões que também empregou o recurso da memória e a tensão entre tempo presente e passado para tematizar o amor. Assim como a memória que brota de uma matriz, no caso a fotografia, no plano expressivo Drummond usa palavras que derivam de radicais, como “flor” – “reflorindo”; “orvalho” – “orvalhada”; “manhã” – “amanhecer”. Na sequência, o termo “outra vez” instaura de forma mais clara a reminiscência. A memória, agitada “em orvalhada luz de amanhecer” (p. 13), refloresce duplamente, como lembrança e referência ao verso e à poesia camoniana, como experiência amorosa vivida no passado e presentificada pela fotografia. É interessante pontuar que o poeta não se refere a qualquer luz, mas à luz do amanhecer, a primeira luz do dia, aquela que vem acompanhada de orvalho, termos frequentados por Camões e que indiciam a sua poesia. O substantivo “luz” já fora empregado por Drummond em outro poema-homenagem ao poeta português, “Luís de ouro vazando intensa luz” (ANDRADE, 2010, p. 117), o que reforça a leitura de que a luz ilumina as duas memórias, do lido e do vivido, assim como o prefixo “re-” do verbo gerundial “reflorindo”, desencadeador das duas memórias. De acordo com Villaça, “O modo de lembrar algo específico ilumina procedimentos gerais constituintes da visão e da expressão do mundo drummondianas.” (2006, p.115). A poética de Camões ecoa explícita e implicitamente no soneto de Drummond, numa fusão altamente reveladora de um sem-número de elementos

compositivos: “Afinal, a memória lida faz parte da memória vivida, e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta.”²⁰ (BRITTO, 2000, p.127). Desse modo, Drummond condensa no soneto os dois interlocutores, a figura outrora amada e o poeta lido:

Quando Dante alude a Virgílio, ou Drummond a Camões, Dante e Drummond partem do pressuposto eminentemente razoável de que seus leitores sabem do que estão falando [...] Ao aludir a um texto, o poeta lírico está dizendo: também eu li esse poema, e esta é a reação que ele provocou em mim, talvez semelhante, talvez oposta, da que ele despertou em você leitor. (BRITTO, 2000, p. 128).

Drummond mantém um léxico contrastante, típico das antíteses camonianas: “dor”, “descuidados”, “atroz”, “horror” combinados a “fortuna”, “graça”, “reflorindo”, “bendito” e “redivivo amor”. Tais antíteses reforçam a consciência moderna do horror, mas se Camões em seu contexto não quer “nunca ser contente”, Drummond encontra doçura no passado. Na antítese bendito-atroz, o verso “Ó bendito passado que era atroz” (p. 13) consegue imprimir leveza ao passado, recordando também sua dor, similar ao mito de Perseu que expõe a leveza ao matar Medusa, mas sem a recusa da realidade:

Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver [...] (CALVINO, 1990, p. 17)

O eu-lírico ao olhar a foto mudou o seu ponto de observação, visto que com a distância temporal se deu a mudança de perspectiva: “e gozoso hoje terno se apresenta” (p. 13). Ainda de acordo com Calvino:

Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que é preciso mudar de ponto de observação, que é preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (1990, p.19).

²⁰ De acordo com Britto há três tipos de memória: a memória épica fundada na coletividade, “[...] o poeta épico ajuda a forjar a própria ideia dessa coletividade, que talvez não existisse de modo muito claro na consciência de seus membros antes da sua intervenção.” (2000, p.124); há ainda a memória lírica de natureza individual, automitificação, identificação do leitor com a *persona*: “[...] a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular [...]” (2000, p.125) e a memória do lido, considerada pós-lírica em que: “[...] o eu por trás dos poemas é essencialmente uma encruzilhada de textos.” (2000, p. 127).

E o verso “e faz vibrar de novo minha voz” (p. 13) instaura a outra ótica, distanciando-se do desconcerto de Camões, sem deixar de mencioná-lo, revelando o intertexto, a relação com a vontade de escrita e a distinção contextual das duas modernidades, a camoniana e a drummondiana.

O amor revivido se alimenta da memória e da imagem. A memória adquire consistência por meio da imagem da fotografia e do conhecimento da poesia de Camões. A rima irônica amor-horror revela um jogo elaborado entre som e sentido que aproxima e distancia os fatos vividos pelos eus-poéticos de Camões e de Drummond. O corte sintático do *enjambement* praticado entre os dois tercetos, logo após anúncio de que o passado fez vibrar a voz, instaura o silêncio e a expectativa de continuidade do fluxo da memória: “e faz vibrar de novo a minha voz / para exaltar o redivivo amor” (p.13). Na sequência, o último terceto coloca em destaque o amor redivivo e a potência de converter o horror em doçura. Vê-se que tanto o tempo passado, quanto o presente são caracterizados negativamente nos termos “atroz” e “horror”. O soneto dialoga com a tradição poética, exalta o amor e a poesia que podem ser considerados a máquina da escrita drummondiana e, coerentemente com o olhar das vozes poéticas drummondianas, menciona a permanência das agruras e da dor em tempos diversos.

7.0 Considerações Finais

Após o trabalho de análise dos poemas, concluímos que o amor, no *corpus* reunido neste trabalho de pesquisa, se apresenta de três formas: a) como autossuficiente e de viés conceitual em “As sem-razões do amor”; “Aspiração”; “O seu santo nome”; “Além da Terra, além do Céu” e “O amor antigo”; b) erótico em poemas em que há a presença do coito do casal de amantes como em “Reconhecimento do amor” e “Amor - pois que é palavra essencial”; c) como sentimento que suplanta o tempo e suas corrosões em “O tempo passa? Não passa” e “A grande dor das cousas que passaram”. Os nove poemas colocam em modo de espera o *gauchismo* esmagador para cantar um traço mais solar do amor, sendo que em alguns deles o amor pode funcionar como refúgio para os amantes se distanciarem da realidade corrosiva, em outros como lugar de reflexão sobre o conceito de amor absoluto, desprendido da imperfeição humana. Em alguns desses poemas amor e poesia se interligam, e oferecem à voz lírica um modo de ser e de estar no mundo, poemas como “O tempo passa? Não passa”, “Amor - pois que é palavra essencial”, “O amor antigo” e “Além da Terra, além do Céu”, ao falar do amor, também

estão a falar de poesia, canto, canção, o que reafirma o já exposto por Mirella Vieira Lima: “O ideal do encontro amoroso expressaria a meta do poema” (1995, p. 16).

Os poemas “As sem-razões do amor”, “Aspiração” e “O seu santo nome”, presentes em *Corpo*, apresentam um amor autossuficiente, desprendido do sujeito imperfeito que habita o “mundo caduco” como um corpo imaculado e transcendente. Desse modo, o amor revela sua superioridade e ruptura com a convenção de que amor é dirigido a alguém. São poemas que apresentam o amor autônomo, imune à corrupção do mundo torto e mercantil. O sujeito reconhece as variadas maneiras imperfeitas de amar e vislumbra o amor dissociado do homem, capaz de governar fora do âmbito humano, ou finalmente por meio da idealização enquanto signo e não como sentimento amoroso, onde por meio da palavra poética há a revelação da santidade da palavra amor. Cabe salientar que em nenhum momento as incongruências mundanas deixaram de existir, porém o amor se sobressaiu a elas, e se elevou desvinculando-se dos seres humanos corrompidos pelo mundo.

Para a composição desses poemas, Drummond utilizou os mais diversos procedimentos expressivos, tais como a redondilha maior em “As sem-razões do amor”, versos polimétricos em “Aspiração”, versos livres em “O santo nome”, estrofes de número regular e irregular de versos, rimas toantes e consoantes, forma fixa do soneto, anáforas, paralelismos sintáticos, hipérbatos, versos de entoação afirmativa e interrogativa, presença de interlocução, liberdade rítmico acentual, mobilizando assim uma diversidade formal e estética para tratar das muitas faces do amor radioso. O poeta ainda praticou o intertexto com o poeta português Camões em “As sem-razões do amor”, com Dante, Petrarca e a tradição lírica amorosa. O lirismo reflexivo é sustentado pela evocação da memória e pela interlocução com amantes e com vozes da tradição poética. O jogo metapoético está presente ainda em “O seu santo nome” que faz equivaler o nome santo do amor e da linguagem do poema.

Os poemas da primeira seção da obra *Amar se aprende amando* desvelam um amor que tende à ascensão seja por meio da apresentação do amor físico, da presença do verbo amar, do alcance da eternidade possibilitado pelo amor, ou ainda pela autossuficiência do amor antigo. Em “Reconhecimento do amor”, composto em versos livres, temos a presença do casal de amantes e uma reflexão sobre a extensão temporal demandada pelo aprendizado do amor. Ao reconhecimento do amor corresponde o desprendimento do mundo por parte do casal de amantes que alcança a tranquilidade de habitar a “concha ultramarina de amar.” (ANDRADE, 2018, p. 16). No poema “Além da

Terra, além do Céu”, a elevação amorosa ocorre pelo viés expressivo da linguagem poética, metapoesia e metafísica se unem nesse poema, pois se a primeira é capaz de revelar o estado da poesia, a segunda busca a “razão de ser e de viver.” (ANDRADE, 2018, p. 17). Os versos polimétricos de “Além da Terra, além do Céu” desvelam que a utopia está no sentido dos verbos “sempreamar” e “pluriamar”, está no amor enquanto palavra poética. Em “O tempo passa? Não passa”, a quadra e os versos heptassílabos retomam a presença dos amantes. O foco está na revelação de que o tempo do amor não é afetado pela realidade corrosiva do “mundo caduco”. O amor não é ditado pelo tempo cronológico porque quem ama pode escutar “o apelo da eternidade” (ANDRADE, 2018, p. 18). Ademais o poeta aproxima amor e canção, fazendo uso da consciência do poder da palavra poética e da relação entre o ritmo dos versos e a transcendência temporal dos enamorados. Em “O amor antigo”, há novamente a apresentação da autossuficiência do amor apresentada de duas maneiras, pois o amor antigo é sofrimento e beleza, mas o antigo amor se opõe aos elementos efêmeros e apresenta o “canto”, metáfora da própria poesia.

Na obra *O amor natural*, o metapoema erótico “Amor - pois que é palavra essencial” evita a linguagem pornográfica; evoca o amor, de modo épico, como guia para a criação da canção; elege a forma das dez quadras em versos decassílabos; e revela que o coito permitiu aos amantes o alcance do leito divinal e ao poeta o ápice da escrita: “um só espasmo em nós atinge o clímax” (ANDRADE. 2013, p. 12). Conforme mencionado na seção do trabalho em que este poema foi analisado, o *locus amoenus* descoberto pelos amantes equivale à descoberta e à modelagem da linguagem pelo poeta.

O soneto presente em *Farewell*, última obra do autor, dialoga diretamente com um soneto camoniano “Erros meus, má fortuna, amor ardente”. Drummond cita um verso de Camões para iniciar o seu soneto “A grande dor das cousas que passaram” e subverte a lógica do poema do vate português, pois a dor das coisas foram transmutadas em “finíssimo prazer”. O amor, ativado pelo encontro de uma foto antiga e pelo intertexto com a lírica amorosa camoniana, pôde converter o próprio horror e reviver por meio da memória-imagem.

A leitura das obras teóricas sobre amor, erotismo e sexualidade, de autoria de Platão e de Octavio Paz, indicaram os diversos e complexos conceitos de amor em sua relação com sexualidade e erotismo, sendo portanto coerente que na poesia de Drummond o amor receba tratamentos e formas diversas. A seleção de poemas analisados neste trabalho não elegeu o amor teorizado por Lísias como sentimento capaz de gerar engano,

ilusão, desconfiança, cegueira, mentira e ingratidão. Essa face do amor foi bastante discutida por Drummond em várias obras, mas também houve lugar para a face radiosa na lírica do poeta. O amor enquanto comunicação entre homens e deuses, anunciado por Diotima, foi erotizado nos poemas de Drummond em que os corpos dos amantes desejam o orgasmo e a beleza corpórea para sentir “o que a um deus acrescenta o amor terrestre.” (ANDRADE, 2018, p. 12). Aristófanes afirmou terem sido os homens punidos com a cisão de seu ser em duas metades, punição que os poemas de Drummond reveem ao apresentar o coito amoroso como momento de sensação da retomada da unidade perdida e de experimentação de um estado original de união. O amor sujeito ao tempo, à morte, à separação recebe, nesses poemas drummondianos, um tratamento radioso que afirma ser o amor pelo corpo, pela ninfa e pela poesia indício de comunhão efêmera com o outro.

Após notar, em pesquisa anterior sobre a obra *A paixão medida*, o predomínio de poemas que anunciam o amor como desengano, mercadoria, incompletude; neste trabalho, foram escolhidos alguns poemas representativos do aspecto luminoso do amor, tratado como Beleza absoluta, vivência e retomada do erotismo, desejo pela beleza do corpo ou pela beleza da palavra poética capaz de evocar e ressignificar a tradição literária. Um olhar sobre o conjunto da obra poética do autor dá a ver que a estilística drummondiana, nesse quesito, está mais propensa à mistura que à triagem, por isso em sua obra cabem o amor mais sórdido, o amor mais divino e o amor erótico, o que não coube foi o abandono da temática amorosa, motivo de poesia até a última obra do autor.

7.0 Referências Bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor. **Dicionário de Luís de Camões**. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- ALVES, Fabio Cesar. Posfácio: Amor em tempos sombrios. In:____. **Amar se aprende amando**. ANDRADE, C. D. de. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.147-159.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ____. **Farewell**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ____. **Nova Reunião 23 livros de Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ____. **Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- ____. **O amor natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ____. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ____. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da Vida Moderna. In:____. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212).
- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,2009.
- BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaif, 2009.
- BÍBLIA**. Evangelho de São João. São Paulo: Ave Maria, 1998.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In:____. PEDROSA, Célia. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 124-131.
- CALVINO, Italo. Leveza. In:____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-41.
- CAMPOS, Haroldo. Drummond, mestre das coisas. In:____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 49-55.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In:____. **Vários Escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. 1ed. São Paulo: Contexto, 2014.

CICERO, Antonio. Drummond e a modernidade. In:____. **Finalidades sem fim**: São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 73-93.

CORDEIRO, Rogério. **O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade**. In:____. *Ipotesi*. v.II, n. I. Juiz de Fora/MG. 2007, p. 99-112.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: a magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002

GLEDSON, John. **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. E-galáxia, 2018.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas:Editora Unicamp, 2006.

HERMÓGENES; RUÍZ MONTERO, Consuelo. **Sobre las formas de estilo**. Madrid: Gredos, 1993.

HOUAISS, Antonio. et al. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Editora Objetiva, 2009.

____. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Editora Objetiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In:____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.

LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. **Confidência mineira**: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MACIEL, Maria Esther. Posfácio: O corpo e seus possíveis. In:____. **Corpo**. ANDRADE, C. D. de. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 81-94.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **A lírica de Luís de Camões**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

NUNES, Benedito. Tempo e história: introdução à crise. In: _____. **Crivo de Papel**. São Paulo: Ática, 1998, p. 131-154.

PAZ, Octávio. **A dupla chama amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. **Sobre lírica y autorreferencialidad** (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). Congreso Internacional de la Asociación Española de semiótica. Vol 2. p.237-248, 1994.

PLATÃO. **Mênnon- Banquete- Fedro**. Tradução:Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro grupo coquetel, s/d.

QUADROS, Mariana. Posfácio: Nenhum canto radioso?. In: _____. **O amor natural**. ANDRADE, C. D. de. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.61-88.

SANT'ANNA, Affonso. Romano. de. Laços de Família e Legião Estrangeira. In: _____. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2012, p. 261-297.

SANTOS, Vivaldo Andrade. **O trem do Corpo**. São Paulo: Nankin, 2006.

Significado dos Nomes. Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>>. Acesso em: 28 maio 2020.

SÜSSEKIND, Flora. **Curva curva curva: estratégia narrativa e forma poética em Drummond**. In: Poesia Sempre. nº18. Rio de Janeiro, RJ: Biblioteca Nacional, setembro/2004.

_____. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. O discurso poético de Drummond. In: _____. **A escrituração da escrita**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1996, p. 307-334.

_____. A variante expressiva: Cammond e Drumões. In: _____. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979, p. 239-262.

TORRALVO, Izeti Fragata; MINCHILLO, Carlos Corez; CABRAL, Hélio. **Sonetos de Camões**: sonetos, redondilhas e gêneros maiores. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

TORRALVO, Izeti Fragata; MINCHILLO, Carlos Corez. Introdução. In: _____. **Sonetos de Camões**: sonetos, redondilhas e gêneros maiores. São Paulo: Aleliê Editorial, 1998.

ANEXOS

Nascer de Novo

“Nascer: findou o sono das entranhas.
 Surge o concreto,
 a dor de formas repartidas.
 Tão doce era viver
 sem alma, no regaço
 do cofre maternal, sombrio e cálido.
 Agora,
 na revelação frontal do dia,
 a consciência do limite,
 o nervo exposto dos problemas.

Sondamos, inquirimos
 sem resposta:
 Nada se ajusta, deste lado,
 à placidez do outro?
 É tudo guerra, dúvida
 no exílio?
 O incerto e suas lajes
 criptográficas?
 Viver é torturar-se, consumir-se
 à mingua de qualquer razão de vida?

Eis que um segundo nascimento,
 não adivinhado, sem anúncio,
 resgata o sofrimento do primeiro,
 e o tempo se redoura.
 Amor, este o seu nome.
 Amor, a descoberta
 de sentido no absurdo de existir.
 O real veste nova realidade,
 A linguagem encontra seu motivo
 até mesmo nos lances de silêncio.

A explicação rompe das nuvens,
 das águas, das mais vagas circunstâncias:
 Não sou eu, sou o Outro
 que em mim procurava seu destino.
 Em outro alguém estou nascendo.
 A minha festa,
 o meu nascer poreja a cada instante
 em cada gesto meu que se reduz
 a ser retrato,
 espelho,
 semelhança
 de gesto alheio aberto em rosa.”

(ANDRADE, 2010, p. 51-52).

“Busque Amor novas artes, novo engenho,
para matar-me, e novas esquivaças;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê.

Que dias há que na alma me tem posto
um não sei quê, que nasce não sei onde,
vem não sei como, e dói não sei porquê.”
(CAMÕES, 1998, p. 135).

“Num tão alto lugar, de tanto preço,
este meu pensamento posto vejo,
que desfalece nele inda o desejo,
vendo quanto por mim o desmereço.

Quando esta tal baixeza em mim conheço,
acho que cuidar nele é grão despejo,
e que morrer por ele me é sobejo
e mór bem para mim do que mereço.

O mais natural merecimento
de quem me causa um mal tão duro e forte
o faz que vá crescendo de hora em hora.

Mas eu não deixarei meu pensamento,
porque, inda que este mal me causa a morte,
un bel morir tutta l'avita onora.”
(CAMÕES, 1998, p. 46).

“Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;

é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter, com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?”
(CAMÕES, 1998, p. 49).

“Pois meus olhos não cansam de chorar
tristezas, que não cansam de cansar-me;
pois não abranda o fogo, em que abrasar-me
pôde quem eu jamais pude abrandar;

não canse o cego Amor de me guiar
a parte donde não saiba tornar-me;
nem deixe o mundo todo de escutar-me,
enquanto me a voz fraca não deixar.

E se em montes, rios, ou em vales,
piedade mora, ou dentro mora Amor
em feras, aves, plantas, pedras, águas,

ouçam a longa história de meus males
e curem sua dor com minha dor;
que grandes mágoas podem curar mágoas.”
(CAMÕES, 1998, p. 38).

“Ah! Fortuna cruel! Ah, duros Fados!
Quão asinha em meu dano vos mudastes!
Passou o tempo que me descansastes;
agora descansais com meus cuidados.

Deixastes-me sentir os bens passados,
para mor dor da dor que me ordenastes;
então numa hora juntos mos levastes,
deixando em seu lugar males dobrados.

Ah! Quanto melhor fora não vos ver,
gostos, que assi passais tão de corrida
que fico duvidoso se vos vi.

Sem vós já me não fica que perder,
senão se for esta cansada vida
que, por mor perda minha, não perdi.”
(CAMÕES, 1998, p. 148).

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem – se algum houve –, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía.”
(CAMÕES, 1998, p. 127).

“Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minh'alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.
Mas esta linda e pura semidéia
que, como um acidente em seu sujeito,
assi com a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma.
(CAMÕES, 1998, p. 78).