

Syst. nº. 495789
nº adm. 496066

O EROTISMO NOS POEMAS INÉDITOS
DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

10382

POR

MARIA LUCIA DO PAZO FERREIRA

Área maior: Sistemas de Comunicação

Tese de Doutoramento em Comuni-
cação apresentada à Coordenação
dos Cursos de Pós-Graduação da
Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro.

Orientadora: Professora Doutora
Ester Kosovski.

Rio de Janeiro, 1º semestre de 1992



- PÁGINA DE APROVAÇÃO -

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÉNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

BANCA EXAMINADORA

Aster Kossowski

Diretor da Pós-Graduação

Marcos Almeida Madaire

Bella Jozef

Guilherme de Andrade

com recomendação à publicação

Rio de Janeiro,



AGRADECIMENTOS

- 1 - À Professora Doutora Ester Kosovski, pela generosidade e firmeza em compartilhar com Drummond a orientação da minha Tese, não permitindo em momento algum que a tristeza pela morte do Poeta fosse capaz de matar também a homenagem apenas iniciada.
- 2 - Ao Professor Doutor Guilherme Sias Barbosa, pelo empenho em me ajudar com seus livros especializados.
- 3 - Ao Professor Doutor Romano Galeffi, titular de Estética da Universidade Federal da Bahia, pelo acesso à Teoria da formatividade de Luigi Pareyson, ainda inédita no Brasil.
- 4 - Aos amigos Eugênia e Carlos Sobral, pela carinhosa medicação que me proporcionaram junto ao Professor Doutor Romano Galeffi.
- 5 - À minha amiga, Valéria Guerra Kadler, pela dedicação nas traduções do idioma italiano.
- 6 - Aos leitores da obra erótica de Drummond, pela disponibilidade em colaborar comigo.



- 7 - Aos fruidores de O Amor Natural, Doutor Marcos Almir Madeira, Doutor Afrâncio Coutinho e Doutor Adriano da Gama Kury, pelas considerações sobre a obra que lhes foi submetida e também pela coragem de apreciá-la com respeito e prazer.
- 8 - Ao Mário Ferreira da Luz, da seção de Estudos e Processos biblioteconômicos da UNIRIO, pelos esclarecimentos que me prestou.
- 9 - Às minhas amigas, Lídia Pereira Gomes e Amélia Maria Cavalcanti Lacombe, pelo apoio que me deram na produção deste trabalho.
- 10 - Aos funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, D. Wanda, D. Eugênia, D. Hercilia e Abneser, pelo atendimento que me dispensaram ao longo destes anos.
- 11 - Ao Sr. Pinho, do Real Gabinete Português de Leitura, pela eficiência com que me atendeu naquela Biblioteca.
- 12 - Aos funcionários da Biblioteca Nacional -- Luis Antônio de Oliveira, assistente de Documentação e Vanderley G. da Silva, bibliotecário -- que se interessaram pela minha pesquisa e tudo fizeram para me ajudar.

HOMENAGEM PÓSTUMA

Ao Professor Doutor Mário Camarinha da Silva, de saudosa memória, agradeço muito mais que a sugestão dos versos de Edmond Rostand, adotados como epígrafe da minha Tese. Obrigada pelo espaço amigo que sua sensibilidade sempre me reservou.

Carlos:

quando a Beija-Flor deixou a Avenida e chegou à Universidade, começamos a falar de poesia. Da "poesia de jornal", por sugestão da Ester, chegamos ao erotismo na sua poesia. Já então éramos três empenhados no mesmo projeto. Genuinamente, você ofereceu os inéditos de O Amor Natural autorizando-me a trabalhar com os mesmos. Foi ainda você que me revelou o viés do misticismo. Eu apenas segui por onde você me conduziu.

Esta é uma Tese sua, escrita por mim, com feitio de homenagem.

Sucia

SINOPSE

O ancestral celta inspirando a poesia de um modernista nos moldes dos trovadores medievos. A heresia cátara da Igreja do Amor voltando nas metáforas dos místicos da Igreja de Roma. No tributo de um agnóstico a Eros, o estilo capaz de criar com as mesmas palavras outras formas.

"Il fait d'autres bouquets avec les mêmes roses".

EDMOND ROSTAND *

S U M Á R I O

- 1 - INTRODUÇÃO
- 2 - ECCE HOMO
 - 2.1 - Drummond por Drummond
 - 2.2 - Drummond entre o sim e o não
- 3 - REFERENCIAL TEÓRICO
 - 3.1 - Como se retoma contato com o passado pelo método senético
 - 3.2 - O antepassado celta
 - 3.2.1 - Na prosa de Drummond sobre os Windsor
 - 3.2.2 - Na entrevista de Drummond à intérprete
 - 3.3 - Gênese da obra
- 4 - A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE
 - 4.1 - Razão da escolha
 - 4.2 - Definição dos termos
 - 4.3 - Interpretacão
- 5 - AS SETE FACES DO POEMA
 - 5.1 - Convive com teus poemas antes de escrevê-los
 - 5.2 - As palavras não nascem amarradas
 - 5.3 - Irapisco e caio, cavalo de novo
 - 5.4 - Trouxeste a chave?
 - 5.5 - E Verlaine, Samain, Antônio Nobre, Alphonsus, nos
acompanham
 - 5.6 - Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
 - 5.7 - É toda a minha vida que joguei

6 - A CANTIGA DE ENGANAR

6.1 - Poesia que recomecas de outro mundo, de outra vida

6.2 - De que se formam nossos poemas? Que sonho envenenado lhes responde?

6.2.1 - E sempre no meu sempre a mesma ausência

6.2.2 - E as paixões e os impulsos e os tormentos

6.2.3 - Lendo a efígie do corvo na da aurora

6.2.4 - E sempre nos meus pulos o limite

6.3 - Nada é de natureza assim tão casta

7 - A CARNE FEZ-SE VERBO

7.1 - Introdução às figuras de retórica

7.2 - Definição dos termos

7.3 - Os poemas eróticos de Drummond

7.3.1 - Análise formal

7.3.2 - Interpretação

8 - ESTE CLARO ENIGMA

8.1 - Tu és a história que narraste, não o simples narrador

8.2 - Não me procurem que me perdi eu mesmo

8.3 - E já nem sei se é joga ou poesia

8.4 - Onde estava ele? Talvez escondido em castelos escoceses

8.5 - Dos cem prismas de uma joia quantos há que não presumo?

8.6 - Claro enigma, se deixa surpreender

9 - CONCLUSÕES

10 - BIBLIOGRAFIA

11 - NOTAS

12 - ANEXOS

13 - ÍNDICE

1 - INTRODUÇÃO

Este é um trabalho que se inscreve no âmbito dos estudos de caso de caráter exploratório.

Por sugestão do autor, teve como objeto a coletânea intitulada O Amor Natural pois este volume condensava o tema escolhido - poesia erótica de Drummond - esparsa em suas demais obras.

Cabe esclarecer que, quanto Drummond tenha confiado à interprete a totalidade de sua obra erótica inédita - trinta e nove poemas - autorizando-a a utilizar-se de O Amor Natural em sua tese de Doutoramento, apenas os vinte poemas recebidos antes da Entrevista que, copidescada pelo Poeta consta dos ANEXOS, foram objeto deste trabalho por três razões:

1º - A intérprete entendeu que o universo da sua tese fora delimitado pelo próprio Poeta através das remessas intencionalmente separadas, haja vista o bilhete que recebeu de Drummond algum tempo depois:

Rio, 3.2.85

Lucia:

esta é a reunião completa da
poesia de "O Amor Natural".

Pesquei suas outras canções
fondentes as quais faltam na sua
coleção, para eu lhe mandar c/hei.

Afetuosamente,
Carlo

2º - Aos propósitos da intérprete _ abordagem do misticismo sem fervor religioso na expressão de uma obra erótica _ adequavam-se apenas os poemas da primeira remessa já que, a linguagem dos demais os excluia da argumentação pretendida.

3º - Entre as duas remessas, Drummond ofereceu à intérprete a edição francesa do livro de Denis de Rougement intitulado L'amour et l'Occident que levanta em sua tese arábica as relações entre paixão e mística, poesia trovadoresca e heresia cátara cujas influências orientais mesclaram-se à religião dos celtas e druidas.

A abordagem adotada foi estética com perspectiva histórica. Da Estética da formatividade de Luigi Pareyson, conectada pelo método genético, à tese arábica defendida por Denis de Rougement, foi recortado o referencial teórico.

Conforme sublinha a teoria estética de Pareyson, entre a gênese da obra, suas propriedades formais e as reações possíveis do fruidor, a conexão é tão estreita que estes três aspectos não podem ser dissociados sem prejuízo da interpretação pois constituem-se em oportunidades de acesso à obra.

Sobre a gênese da obra, cabe esclarecer que a autora, doravante identificada como intérprete, partiu de um projeto preestabelecido. Aos dados biográficos recolhidos enquanto material selecionado de um ponto de vista específico, foi articulada uma tese histórica defendida por Denis de Rougement em O amor e o Ocidente, através da qual tornou-se viável estabelecer aproximações entre a expressão dos grandes místicos e o recôndito misticismo destituído de fervor religioso de um agnóstico, como sempre se declarou Drummond.

A proposta do argumento foi demonstrar que Drummond, um agnóstico racional por excelência, atravessou com recursos técnicos a linguagem mística, descartando a pornografia a fim de introduzir o erotismo, enquanto forma suprema de santidade, no espaço estético.

Donde, a intenção originária da intérprete foi detectar o vínculo entre o ancestral celta do Poeta e a heresia cátara que fez triunfar uma Igreja do Amor, exatamente no mesmo espaço geográfico dos trovadores cuja retórica influenciou a linguagem mística à sombra da qual organizou-se, no decorrer dos séculos, o discurso amoroso das gerações posteriores.

Quando à intenção formativa de Drummond na produção de sua obra erótica, é cabível percebê-la enquanto retomada criativa de um tema como o amor físico entre um homem e uma mulher, desenvolvido pelo Poeta talvez como secreta decisão existencial, não de ressuscitar o passado – guardião de sua chave biográfica – mas de vê-lo desembocar no presente com a dignidade de uma expressão esteticamente concebida não obstante versar sobre práticas sexuais passíveis de serem remetidas ao âmbito da pornografia.

A coleta de dados foi organizada dentro de parâmetros não convencionais, dado o critério de escolha da população pesquisada e o instrumento utilizado na aferição.

A técnica de organização dos dados efetuou-se através da matriz analítica de cada poema, na qual foram cotejados leitores, fruidores e intérprete.

O universo de leitores foi selecionado entre universitários e outras pessoas cuja área de atuação era diversificada.

Quanto aos fruidores, justifica-se o número reduzido, pois raros foram aqueles dispostos a conceder depoimentos pelo receio de serem considerados críticos de Drummond. Amigos pessoais do Poeta, já falecido na ocasião, esquivaram-se até mesmo à leitura dos poemas que lhes estavam sendo submetidos porquanto, ao invés de degustarem a fruição proposta, temiam pronunciar-se sobre a obra de autor tão consagrado.

O percurso de análise bifurcou-se entre a pesquisa dos elementos formais e a interpretação dos poemas, ambas contempladas sob a mesma grade direcionada para o exame do vocabulário que, secularmente, serviu à descrição tanto do Extase místico como dos Paroxismos sexuais.

A pesquisa dos elementos formais mediante instrumentos de análise aplicados à linguagem, teve por objetivo assinalar a presença de artisticidade na convergência entre erotismo e misticismo no universo da expressão.

O propósito intentado na interpretação foi rastrear na linha de pesquisa Norma, Ética e Transgressão na Comunicação, os possíveis e até contraditórios sentidos que habitam o universo do conteúdo prenhe de significados culturais que se hospedam nos significantes.

Assim sendo, o que através da análise formal a intérprete pretendeu iluminar nos poemas, foi o inspirado processo de "bricolage" cerebral engendrado por Drummond com base nas figuras de retórica. Vinculando a interpretação a esse "telos" colocado sobre a linguagem da obra, dela emergiram relações dantes impensadas e até conexões improváveis já que certos fa-

tos culturais manifestam-se em época específicas e por diferentes motivos, como anômalos ao contexto lógico em que surgem.

No encaminhamento da interpretação, as epígrafes - em sua maioria selecionadas pelo próprio Poeta - funcionaram como indicadores na transmissão do processo criativo estabelecido entre o artista e seu fruidor. Dentro da mesma linha de pensamento foi estruturado o sumário cujos títulos repassam, através dos versos de Drummond, o processo criativo instaurado pela intérprete no encalço de seu Poeta.

2 - ECCE HOMO

Alguma poesia, circunstâncias e pronunciamentos considerados significativos para a proposta da tese limitaram-se, nesta apresentação, ao âmbito do agnóstico que foi o poeta Carlos Drummond de Andrade.

"E de repente Santa Teresinha
— quem diria? — faz 100 anos.

.....
Simpatizava, simpatizava contigo
lendo tua autobiografia na tradução do padre
Lochu
antes que me expulsassem do colégio
com a aprovação do próprio tradutor.
Naquele tempo

as autobiografias dos santos eram censuradas

.....
Os santos não são apenas medievais
predestinadíssimos, raríssimos,
para realçar ainda mais
nossa impossibilidade de pureza
ou para resgatá-la?

.....
Reparo agora
que já não és menina, és centenária,

.....
no coração de um distraído agnóstico ..." (1)

"Somos agnósticos quando consideramos a razão incapaz de afirmar ou negar a existência de Deus. O agnosticismo não se confunde com o ateísmo, pelo qual afirmamos a inexistência de Deus."(2)

Drummond frequentou apenas um semestre o Colégio Arnaldo da Congregação do Verbo Divino, em Belo Horizonte. No segundo período do ano letivo de 1916 teve que interromper o curso por problemas de saúde.

Do Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, no qual ingressou como aluno interno em 1918, Drummond foi expulso no ano seguinte pelos jesuítas que o acusaram de insubordinação mental, em virtude de incidente com o Professor de Português.

Em abril de 1976 instado pelos ex-colegas a voltar a Nova Friburgo para um almoço comemorativo no Colégio Anchieta, Drummond recusou o convite, alegando "não sentir saudades do Anchieta e por isso não poder matar saudades."(3)

Anteriormente, Drummond esquivou-se, constrangido, de um outro convite, este formulado por Otávio Tarquínio de Souza, a fim de participar da iniciativa de fazer celebrar uma das missas de sétimo dia em memória de um amigo comum, Gastão Cruls, já que "não tendo religião não lhe parecia correto mandar rezar um ofício religioso ao qual não atribuia a significação dada pelos fiéis."(4)

Mas em janeiro de 1953, procurado pela carmelita descalça Maria Isabel com os originais de sua obra em versos Visão de Paz, falando-lhe de sua experiência religiosa, Drummond deixou o seguinte registro:

..."Pela primeira vez, uma mulher que faz poesia é simples de aparência, de roupa, de tudo. Irmã terceira do Carmelo, ela se diz encantada com a convivência no meio, que é cheia de poesia. Descobriu Santa Teresa de Ávila, Isabel da Trindade, São João da Cruz. Este é tão vivo e ardente como o Salomão do Cântico dos Cânticos, embora de expressão mais refinada. E ambos exprimem uma união inefável.(...) Ela encontrou em São João da Cruz a 'visão de paz' que, sem pressentir a qualidade da expressão mística, havia escolhido para título do seu livro de poemas."(5)

2.1 - Drummond por Drummond

"Eu vim de uma época em que o mundo obedecia a padrões muito convencionais de comportamento.(...) Reinava no mundo uma atmosfera moral de repressão."(6)

"A saída brusca do Colégio teve influência enorme em toda a minha vida. Perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo, perdi a confiança na justica daqueles que me julgavam."(7))

"Eu não tenho nenhum espirito religioso de modo que não pretendo socorrer-me da religião para me amparar quando sentir que é chegado o momento."(8)

"Eu penso que o problema do homem de hoje não é político, nem econômico, nem social: é existencial. E vem de ele se saber finito, e perguntar: o que eu vim fazer aqui? Então, a gente esbarra em Deus. Esse é o meu problema, o da minha razão de ser no mundo. Tenho uma grande admiração pelos animais, eles não tem inquietação metafísica, nascem e morrem. Na escala animal, o homem é o único ser que não está bem integrado no sistema. Penso assim senso materialista e agnóstico, depois de ter tido uma educação católica muito rigorosa.(...) Não professo nenhum partido ou religião, preservo a minha solidão e a minha cabeça, e preservo a minha maneira de ser, de um pessimista que tem esperança."(9)

2.2 - Drummond entre o sim e o não

Por ocasião da morte de Drummond (17/08/87) entre tantas manifestações de pesar e respeito registradas pelos meios de comunicação, uma deve ser aqui mencionada em virtude dos esclarecimentos pertinentes ao presente trabalho no que concerne à posição de agnóstico assumida pelo Poeta, até o fim de sua vida.

Trata-se do artigo intitulado "Entre o sim e o não" do arcebispo de Aracaju e doutor em filosofia pela Sorbonne de Paris, Dom Luciano Cabral Duarte, cujo texto encontra-se integralmente transscrito em ANEXOS. Um dos questionamentos levantados por Dom Luciano, principalmente, se articulado à expulsão sofrida por Drummond adolescente do Colégio Anchieta, referida na mesma matéria sob o eufemismo "mandado de volta para casa", (10) talvez diga das razões que motivaram a posição de agnóstico do Poeta, anteriormente citada.

"Será que os cristãos que ele encontrou na sua existência foram sua decepção com o Evangelho?" (11)

3 - REFERENCIAL TEÓRICO

As definições de arte recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Na Antiguidade prevaleceu a primeira, acentuado o aspecto executivo, fabril, manual. Com o romantismo foi privilegiada a terceira, da beleza da expressão, íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as animava e suscitava. Mas no decurso do pensamento ocidental, também foi muito acolhida a segunda conceção que interpreta a arte como conhecimento, em sua forma suprema ou infima mas como visão da realidade.

Nossa linha de análise vai se deter sobre a primeira conceção, orientada para o fazer pois acentua o aspecto essencial da arte que é produtivo, realizador em suma, execução.

Mas a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples fazer não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepeticível. Estas são as características da forma que é, precisamente, exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua originalidade. De modo que pode-se dizer da atividade artística que ela consiste propriamente no "formar", isto é, num executar, produzir, realizar que é simultaneamente, inventar, figurar, descobrir. Os conceitos de forma e formatividade parecem, portanto, os mais adequados para qualificar, respetivamente, a arte e a atividade artística.

A questão das relações entre conteúdo e forma repousa, para a teoria da formatividade, não tanto sobre o "que" mas antes sobre o "como" ou seja, sobre a forma.

Algumas correntes defendem a inseparabilidade da forma e conteúdo mas do ponto de vista do conteúdo: fazer arte para o conteudismo significa dar uma configuração à espiritualidade como resultado de uma vontade expressiva.

Outras concepções defendem a inseparabilidade da forma e conteúdo, mas do ponto de vista da forma: para os formalistas, fazer arte significa formar uma matéria, dando configuração a um complexo, no caso, de palavras e sons. Dónde a oposição entre conteudismo e formalismo concorda quanto à inseparabilidade de forma e conteúdo, divergindo porém quanto ao ponto de vista adotado que, para uns privilegia o conteúdo, e para outros a forma. Sucedem que, examinando bem, esta talvez não seja uma antítese mas uma possibilidade de integração entre os dois processos em que implica a operação artística: um processo de formação de conteúdo e um processo de formação de matéria. Qual a relação entre estes dois processos que, em síntese, manifestam-se como "intimismo" e "tecnicismo"? No "intimismo" reduz-se o fazer ao exprimir; no "tecnicismo" reduz-se o exprimir ao fazer. Na arte, expressividade e produtividade coincidem e a visão dos dois processos referidos surge como simultânea quando se afirma a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, privilegiado pela teoria de Pareyson, na qual há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir; quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de

uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo. Portanto, só esta doutrina está em condições de mediar a antítese entre intimismo e tecnicismo, porque somente ela ultrapassa a divisão entre conteudismo e formalismo.

Então se comprehende o modo como a personalidade e espiritualidade do artista torna-se conteúdo da sua arte a ponto da forma, entendida como matéria formada, ser dele inseparável. Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se a própria energia formante, vontade e iniciativa artística ou melhor, modo de formar, isto é, estilo. É o modo de formar, no caso, de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, em suma, o estilo que introduz na obra toda a espiritualidade do artista. Nesta perspectiva, se a forma é uma "matéria formada" e o conteúdo não é outra coisa senão o "modo de formar aquela matéria", vê-se que não se trata apenas de inseparabilidade de forma e conteúdo porque entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente "identidade" e assim a própria matéria formada é, de per si, conteúdo expresso. Espiritualidade e modo de formar, isto é, "humanidade" e estilo se identificam na atividade artística pois a espiritualidade do artista é gesto formante. Precisamente por isso, na obra, fisicidade e espiritualidade, significado e existência coincidem: na obra de arte, ser e dizer, corpo e espírito são a mesma coisa. Pela lei da identidade espírito/materia, o que é mais sutil convoca a materialidade no que é mais concreto.

No que se refere à extensão e à especificação da arte há que estabelecer o que significa a arte propriamente dita: em suma trata-se não só de "fazer com arte" mas de "fazer arte". Pois bem, a arte propriamente dita é a especificação da formatividade, exercitada, não mais tendo em vista outros fins, mas por si mesma. A obra de arte consiste precisamente nisto: no não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era o que é, única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta.

O problema da autonomia da arte quando corretamente entendido, é totalmente compatível com o ideal e o programa de uma arte nutrida de humanidade e capaz de desempenhar outras funções, já que as especificações da arte garantem, ao mesmo tempo, sua funcionalidade e suficiência, no sentido de que se a vida penetra na arte, nela penetra precisamente sob a forma de arte, e se a arte tem de exercitar funções não artísticas, nelas deve triunfar exatamente enquanto arte.

Se a obra de arte não aceita valer sendo como forma, isto não significa que ela se reduz a ser somente forma: ela é, ao mesmo tempo, uma forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. Pois a arte não conseguiria ser arte sem essa confluência dos outros valores, sem sua contribuição e apoio, de tal maneira introduzidos na obra, explícita ou implicitamente pelo artista, que dela emana uma multiplicidade de significados espirituais que anunciam uma variedade de funções humanas. A realização do valor artístico não é possível senão

através de um ato humano pelo qual a obra age no mundo e suscita ressonâncias nos mais diversos campos de interesse, deixando de ser apenas uma questão de gosto mas uma satisfação completa que inclui e incorpora na fruição apreciações que quanto mais diversas, mais potencializam e prolongam a fruição artística. Na verdade, qualquer coisa em arte está prenhe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, imbebida de atividades, aspirações, idéias e convicções humanas e até o aspecto aparentemente mais irrelevante, comunica alguma coisa ainda que, por intenção artística e englobado na arte, mude num certo sentido de sinal de modo que os elementos semânticos e referenciais das obras revelem o seu valor principalmente quando interrogados em sua dependência do estilo ou seja, do modo de formar do autor.

A complexidade da extrinsecção física da arte delinea-se, em termos estéticos, muito mais como reivindicação da artisticidade na produção de um objeto real, físico, material que é a obra, do que na antítese entre arte concebida como atividade puramente interior, espiritual e arte que não significa contemplar ou intuir mas fazer, produzir, realizar. Fazer arte não é tanto concluir-se na extrinsecção mas consistir nela. Quanto à extrinsecção, no sentido de que toda operação destinada a dar um corpo à imagem faz parte integrante do processo artístico, nosso objeto será tomado como figuração interior e operação executiva, atividade espiritual e extrinsecção física, idealidade e sensibilidade que são compatíveis e até coincidem, sem, resíduo. A arte é necessariamente extrinsecção

porque só é precisamente por este seu caráter físico e sensível, ela se especifica.

Não obstante a arte seja necessariamente extrinsecação física as obras de arte são figuras espirituais, imagens que têm um significado humano, que falam à mente e ao coração, que transmitem sentidos inteiros e profundos. Reencontramos aqui o princípio da coincidência de espiritualidade e fisicidade na arte, que tínhamos encontrado a propósito da inseparabilidade ou melhor, da identidade entre forma e conteúdo na arte. Isto se resume em fazer falar com sentidos espirituais o aspecto sensível da obra. Grande parte da magia e do mistério da arte consiste, exatamente, na coincidência destes dois termos: fisicidade e espiritualidade.

A questão das relações entre arte e moralidade sempre foi controvertida pois alguns defendem a posição de que a arte, de per si, não é moral nem imoral porquanto as duas esferas são completamente distintas e essa abstração termina por conceber a diferenciação das atividades como separação entre ambas. Na prática do atuar humano as atividades conectam-se inseparavelmente umas às outras e, numa atividade como a arte que exige o empenho de toda a espiritualidade da pessoa, é inconcebível uma neutralidade moral como na ciência que quer ser pura objetividade imaterial.

Outros pugnam pela consideração do valor moral como critério artístico o que nos levaria a dizer que onde houver imoralidade, não pode haver arte.

Quem sob o pretexto de que a arte resgata qualquer imoralidade, se sentisse autorizado a negligenciar as censuras

que, no campo ético, se dirigem a obras de inspiração completamente outra que moral, cairia na mesma parcialidade unilateral de quem considerasse suficiente tal censura para minimizar o valor artístico da obra. Os campos não se confundem: há obras de arte que, à parte o necessário condicionamento moral da arte, podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda a sua arte para justificar, em campo ético, a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar, em campo artístico, o seu valor de arte.

Entre os problemas ligados ao conteúdo artístico, destacam-se dois que, de uma certa forma, devem ser apreciados em seu cruzamento: o problema do sentimento na arte e o problema das relações entre biografia e poesia. Não se pode enfrentar o problema do sentimento na arte sem distinguir várias espécies de sentimentos: aqueles vividos pelo artista antes da obra, aqueles expressos na obra, aqueles vividos pelo artista ao fazer a obra e aqueles despertados pela obra no leitor: em suma, os sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subsequentes com relação à obra de arte.

Inicialmente, é preciso esclarecer que os sentimentos precedentes, contidos e concomitantes - passíveis de purificar o caráter passional, esse arremesso de entrega sem o qual a arte não é verossímil, seriam uma "catarse" capaz de objetivá-los em imagens imóveis e serenas - não podem ser estendidos a toda a arte porque se destinam a explicar uma arte lírica. No caso em pauta, aos poemas eróticos de Drummond, obra lírica por excelência, a reflexão sobre os sentimentos impõe-se ainda que prioritariamente orientada pela diferenciação entre sentimentos

realmente vivenciados pelo artista e sentimentos por ele figurados na obra contemplada. Mesmo em se tratando de sentimentos experimentados pelo autor em sua vida, há que perceber que a arte tudo transfigura e essas considerações assumem relevância decisiva para leitura, fruição e interpretação da obra.

Quanto aos sentimentos suscitados pela obra, há que considerá-los enquanto efeito da arte e não como um fim desta conquanto a espiritualidade pessoal do leitor, fruidor ou intérprete, seja o mais adequado instrumento de penetração que estas pessoas possuem em termos de acesso à obra daquele autor. Se oportunamente controlados e conscientemente dirigidos, os sentimentos subseqüentes podem contribuir para instaurar a congenialidade indispensável sem a qual não há leitura, compreensão nem juízo já que a onda de emoções e as referências despertadas pela obra, serão sempre conectadas aos casos pessoais e essa é uma atitude própria de quem pretende captar a chave de um segredo até então exclusivo do artista.

Há na atividade artística um caráter de personalidade constitutivo e elementar que não pode ser descuidado, e um caráter de personalidade mais especial e profundo que importa sublinhar. O primeiro é o caráter de personalidade que é inherente a toda atividade humana em geral e, portanto, também à arte dirigida por uma iniciativa pessoal, um ato de liberdade exercitado e exercido como afirmação de si que as obras, ao substancialm-se na consistência histórica configuram enquanto perfil do autor. Este é o ponto onde necessariamente a consideração da obra se faz consideração biográfica e o conhecimento da impor-

tância que a arte ocupa na consciência do artista torna-se chave para interpretar a obra, qualificação de sua poesia.

O segundo aspecto de pessoalidade na atividade artística, surge como energia formante inventiva, modo de formar original e obra formada pela criação ou seja, como presença ao mesmo tempo tríplice e única da pessoa que tornou-se gesto do "fazer", modo de formar, estilo. Em suma, a obra é a própria pessoa do artista encarnada num objeto físico e real que é a obra formada.

Este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na comunicabilidade de forma que fala a todos, mas fala a cada um no seu modo. O caráter eminentemente comunicativo da arte é tamanho que uma idéia, um projeto ou até mesmo um tema conhecido através da arte irradia em torno de si um interesse capaz de multiplicar pela potência de atração e difusão, um público nunca dantes relacionado por vínculos ideais tão vigorosamente, ainda que distanciado e disperso no espaço e no tempo.

As duas faces do problema das relações entre arte e biografia podem resumir-se em duas perguntas: pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?

A resposta a estas questões depende, evidentemente, do modo de conceber as relações entre arte e vida. Não disse o próprio Goethe que suas poesias não eram senão os elementos de uma grande confissão? Drummond afirmou diversas vezes que sua obra era autobiográfica. Além disso, é preciso reconhecer que muitos fatos da vida de um artista constituem-se numa contri-

bução direta e inegável para o entendimento de sua arte pelas alusões a certas circunstâncias, pelo uso e significado de determinadas palavras, pelas reminiscências literárias e afinidade com outros autores bem como pela adoção de símbolos que se tornaram prediletos e convenções consagradas ao longo de sua produção literária. E mais: também a formação cultural e os ambientes frequentados pelo artista, sua origem e os pronunciamentos emitidos sobre assuntos de maior ou menor relevância não oferecem, por outra via averiguável e documentada, possibilidades apreciáveis para revelar um estreito laíme entre arte e vida, através de um mútuo reenvio de uma para a outra? Todavia, cabe perguntar se acaso não será condição ideal do contemplador a de ignorar tudo sobre o artista, fixando-se apenas na obra pois esta, em sua suficiência contém o necessário para a própria intelectabilidade. Estas duas posições devem conciliar-se caso possam elidir-se as arestas e convergir no verdadeiro. Certamente na obra está toda a vida do autor, mas dela o que interessa é a presença de uma personalidade, de um caráter, de uma substância espiritual tal como se foi, pouco a pouco formando, no curso da vida. Isto significa iluminar a biografia com as obras o que não só é possível mas muito oportuno e recomendável mesmo porque, é natural que da vida de um artista se destaquem e interpretem os fatos, à luz da atividade em que ele se afirmou com êxito ou seja, onde e como sua energia formante e iniciativa criadora deixaram marcas preciosas já que será bem mais fácil compreender a fundo a arte de um autor dando-se conta do que foi para ele a sua produção. Sem dúvida, muitos dos significados de uma obra estão ligados ao ambiente do qual

ela emergiu como herança recebida da tradição e não é necessário nem sensato destruir o passado para construir o presente. Qualquer corte demasiado abrupto entre personalidade artística e personalidade humana dissolveria aquele nexo entre vida e arte, pessoa e poesia, humanidade e estilo, que constitui o dinamismo essencial da arte, a sua gênese interior, a sua natureza íntima. O ideal será iluminar as obras através da biografia, já por sua vez iluminada pelas próprias obras. D onde, colocar a biografia sob o signo da arte aplicando-a, assim fecunda para explicar a poesia significa, precisamente, olhar para aquele ponto germinal da arte em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida traspassa a arte. D onde este método genético for possível, não poderá deixar de favorecer a interpretação e contribuir, egregiamente, para a compreensão da arte.

Há que não radicalizar na controvérsia entre a defesa da continuidade da arte comprometendo sua originalidade e esta negando a continuidade em matéria artística. Na verdade, ambas devem ser consideradas não como excludentes mas até como conciliáveis.

No que concerne às relações da arte com a arte precedente, há que atentar para a concepção de continuidade dos fenômenos artísticos que, nem sempre, compromete a originalidade das obras e que esta não significa, necessariamente, negação da continuidade dos fenômenos artísticos. Inicialmente, cabe considerar a complexidade do conceito de tradição, pelo qual as duas funções - inovar e conservar - só podem ser exercidas conjuntamente já que, continuar sem inovar significa apenas copiar

e repetir e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento. Como quer que se teorize o conceito de tradição, encontrar-se-á no fim, um ato de obediência criadora que a continua e, ao mesmo tempo, a inova. E oportuno evocar a complexa natureza da "imitação", que preside soberanamente os atos humanos e pode elevar-se à capacidade de continuar inovando, transformando, desenvolvendo, ou cair na atitude de copiar, descalcar, refazer. Na verdade, nenhum ato humano parte do nada, mas sempre se liga a uma realidade precedente e, segundo a acolha, dela extrai um mero molde a ser reproduzido ou uma solicitação a prosseguir. O mesmo ocorre na arte: quando a arte precedente, de forma decai para fórmula, de modelo reduz-se a módulo, de estilo passa a cunho, então o que aparece é apenas inerte repetição do imitador rasteiro. Mas, se da arte precedente, o ato humano conseguiu captar e transferir a perfeição dinâmica para a obra nova pela eficácia operativa com que nela se empenhou como artista, existirá a possibilidade de uma imitação criadora que afirma a própria originalidade precisamente enquanto prossegue a antiga, dela retirando solicitação e alimento, aceitando a ela ligar-se e nela inspirar-se. Trata-se de entender a originalidade na continuidade e a continuidade na originalidade, tanto mais que os dois termos podem explicar-se juntos. O passado não é um material que deva ser completamente queimado na incandescência de uma criação absoluta mesmo porque é a continuidade que sustenta, nutre e esclarece a história da arte pela qual nos é conferido o legado que passa de obra a obra, de artista a artista, numa sucessão que conecta obras e

artistas estabelecendo, inclusive, o nexo da arte com as outras manifestações da operosidade humana.

Assim sendo, esta contemporaneidade de invenção e execução constitui-se em trajetória semelhante a uma gestação ou seja, processo orgânico que compreende incubação, nascimento, crescimento e maturação para enfim chegar à obra formada.

Portanto, quem quiser traçar a história de uma obra deverá, em primeiro lugar, estudar sua gênese o que significa ver confluir no interior de um ato inventivo uma realidade histórica e temporal: situação histórica, condições temporais, civilização do tempo, espiritualidade do povo, referência à tradição artística e aos influxos recebidos de outros artistas e isto significa que a obra, filha de seu tempo, dele emerge para mover-se no espaço com a universalidade e perenidade de seu valor, vivendo além do tempo.

Donde, a dimensão genética da obra é relevante no sentido de reconstruir os antecedentes históricos da obra, segundo Pareyson, um dos tantos modos de ter acesso a uma obra de arte.

3.1 - Como se retoma contato com o passado pelo método genético

O que é importante neste retorno ao passado, a este "período" – no entender da intérprete – reconstituído e transplantado por Drummond, é que ele diga no presente a memória e o projeto do Poeta.

Interrogar essa história refletida nos poemas eróticos tornando-a inteligível também num outro registro foi o que in-

tentou esta breve retrospectiva. A repescagem do passado é valorizada por sua conexão com o presente porque o artista renova o passado, não reproduzindo-o por nostalgia, mas tirando dele como de um depósito, formas e conteúdos esparsos que lhe parecem faltar na atualidade despida de idealização.

Ao relacionar a obra em sua dimensão temporal com os três aspectos indissociáveis da teoria estética de Pèreyson, a intérprete localizou sua gênese num tempo ancestral cujas ressonâncias no processo formativo configurariam um tempo biográfico do autor. Aos fruidores, como a obra já se apresenta enquanto efeito, ela é intemporal.

3.2 - O antepassado celta

Segundo a tradição celta, Tristão, condenado à morte pelo veneno da espada mortífera preparada por Isolda, a feiticeira, jogou seu destino ao mar vagando sem rumo durante sete dias e sete noites para, finalmente, bater na costa da Irlanda. Sucede que um ancestral de Drummond defendeu seus primos da família real inglesa, arriscando-se nas águas escocesas a fim de protegê-los não somente de uma terrível procela mas também de sérios conflitos políticos que precederam a organização nacional britânica em 1.066. Este homem, do qual se orgulham os escoto-brasileiros, foi o Príncipe Maurício da Hungria, agraciado com esse nome pelo rei Malcolm III da Escócia.

3.2.1 - Na prosa de Drummond sobre os Windsor

"É que esse Maurício salvou a pele dos príncipes ingleses, comandando o barco que os livrou da fúria de Guilherme, o Conquistador e que, tangido pela tempestade fora arrojar-se na costa escocesa. O rei Malcolm agasalhou a todos e deu ao primo senhorio e título de nobreza local com o nome Drummond.

Em celta, 'drum onde' significa 'alta onda', em lembrança dos perigos marítimos vencidos pela habilidade e bravura do meu antepassado, Príncipe Maurício da Hungria, primo de uma santa _ venerada hoje nos altares católicos como Santa Margarida da Escócia _ com quem se casou o rei Malcolm III."(12)

3.2.2 - Na entrevista de Drummond à intérprete

"A calça comprida, o paletó, eram símbolos de masculinidade. Não se admitia que um homem vestisse saia, que usasse aquele saiote escocês dos meus antepassados."(13)

3.3 - Gênese da obra

Platão fala de um furor ou de um delírio que não se engendra sem a intervenção de alguma divindade, nem se cria a partir de nós mesmos. É uma inspiração inteiramente estranha, um arrebatamento que merece o título de "entusiasmo" e que significa "endeusamento", pois procede da divindade e para ela nos impulsiona. Este é o amor platônico, "delírio divino", ascensão do homem para o seu deus, movimento sem retorno.

As origens iranianas e órficas do platonismo são ainda mal conhecidas mas essa doutrina oriental foi transmitida ao

mundo medieval e a voz dos bardos celtas deu testemunho dessa influência.

Os mais antigos mitos celtas assemelham-se até nos detalhes aos dos gregos - da busca do Graal à do Tosão de Ouro - assim como as teorias de Pitágoras sobre a transmigração das almas têm muito das idéias dos druidas sobre a imortalidade.

Os druidas eram astrólogos, adivinhos e feiticeiros que constituiam confrarias religiosas de caráter internacional e, conquanto não possuíssem templos - reuniam-se nas florestas - lograram o congregamento dos celtas, geograficamente dispersos mas integrados como membros de uma só família, capaz de sobreviver ao assédio dos exércitos romanos que finalmente conseguiram submetê-los.

Os celtas, originários da Ásia, fixaram-se inicialmente no sudeste da Germânia. Quando saquearam Roma, no século V AC, já haviam dominado grande parte da Europa, radicando-se na região dos Alpes donde se irradiaram para a Península Ibérica, França e Ilhas Britânicas, cabendo à Escócia receber grandes contingentes celtas. Mas os celtas não formavam uma nação e sabe-se que a unidade espiritual destes povos de origem celta, espalhados da Irlanda até a Ucrânia, foi assegurada pelo colégio sacerdotal dos druidas que lhes deu força e coesão. Donde, a noção de divindade para os celtas foi herdada dos druidas cujo dualismo religioso tinha raízes orientais.

Entretanto, mais perto de nós do que Platão e os druidas, uma espécie de unidade do mundo indo-europeu se delineia no pano de fundo da Idade Média. Da Índia à Bretanha, a partir do terceiro século de nossa era, uma religião se propagou de

forma subterrânea promovendo o sincretismo dos mitos e crenças, tal como haviam sido elaborados, primeiro na Pérsia depois nas seitas gnósticas e órficas: foi a religião maniqueista à qual as sobrevivências celtas na região sul do Languedoc ofereceram terreno propício.

O dogma fundamental de todas as seitas maniqueistas é a natureza divina ou angelical da alma, prisioneira da noite da matéria. Este impulso da alma para a luz não deixa de evocar a "reminiscência do Belo" presente nos diálogos platônicos. E mais: a estrutura da crença maniqueista é essencialmente lirica ou seja, recusa a exposição racionalista, impersonal e objetiva.

Toda concepção maniqueista, prima pelo dualismo pois vê na vida dos corpos a própria infelicidade e na morte o "bem derradeiro", resgate da culpa de ter nascido. Donde, do ponto de vista da vida, semelhante amor não poderia ser feliz.

Mas a partir do dogma da Encarnação - centro de todo o cristianismo e fulcro do amor cristão a que as Escrituras chamam Ágape - as trevas receberam a luz e tal acontecimento libertou as criaturas da infelicidade de viver pois todas as relações humanas mudaram de sentido. O cristianismo transformou a noção de amor e então a santificou pelo casamento.

Porém o casamento cristão, tornando-se sacramento, impunha uma fidelidade insuportável principalmente para aquele homem convertido mas destituído de uma fé real que passou a sentir-se mortificado por uma doutrina em flagrante contradição com os costumes. Donde, estava pronto para acolher, sob a máscara de formas católicas, todas as liberdades das místicas pagãs que se tornaram poderosas no Ocidente, ainda que secretamente.

mente, nos séculos em foram condenadas pelo cristianismo oficial.

Mas este culto de Eros, repudiado pela Igreja, não podia manifestar-se claramente e assumiu formas esotéricas, disfarçando-se em heresias de aparência mais ou menos ortodoxa que se propagaram a partir do início do século XII. Esse renascimento de Eros que penetrou na sociedade feudal foi denominado "corteza", amor cortês.

A poesia dos trovadores do século XII era sobretudo um poesia do Languedoc, exaltação em provençal, de um amor infeliz. Nenhuma retórica foi mais ardente em suas formas pontilhadas de elementos celtas, gnósticos e orientais que enalteciais o amor à margem do casamento.

O fato é que esta poesia de formas requintadas não refletia de modo algum a realidade da condição feminina nas instituições feudais do Midi e isto leva a crer que sua concepção de amor tinha outra origem.

A chave para decodificar esta poesia talvez estivesse na atmosfera religiosa que determinava as formas, inclusive mas não apenas sociais do ambiente onde ela nasceu pois, simultaneamente e nas mesmas províncias - Languedoc, Poitou, Renânia, Catalunha, Lombardia - floresceu a heresia cátara ligada às igrejas bogomilas da Bulgária e da Dalmácia. Os "puros" ou cátaros estavam ligados às grandes correntes gnósticas que, como a doutrina de Manés, fincava raízes na religião dualista do Irã.

Conquanto a Inquisição tenha queimado os livros de culto e tratados de doutrina da heresia cátara, também chamada

albigense, alguns dogmas da "Igreja do Amor" foram recuperados e, essencialmente, resumem-se na existência de dois mundos e de duas criações. Deus que é amor, seria o criador na ordem espiritual do Bem, concluída na ordem material das trevas e do pecado por Lúcifer ou Satã, responsável pelo Mal juntamente com uma mulher de fulgurante beleza. Desde então, as almas tentadas pela liberdade tornaram-se prisioneiras dos corpos, submetidos às leis da procriação e da morte. O Cristo, para o catarismo, não se teria encarnado verdadeiramente mas apenas tomado a aparência de um homem. Os cátaros rejeitando o dogma da Encarnação não admitiam sua tradução romana através da missa, substituindo-a em seus rituais por uma ceia fraternal.

A Igreja do Amor, como outras seitas e religiões orientais, dividia seus adeptos em dois grupos: os "Perfeitos" que teriam recebido o "consolamentum" e os simples crentes. Apesar estes tinham direito ao casamento, vedado aos "Puros" que, mesmo se já fossem casados, deveriam abster-se de relações sexuais até com a própria esposa. Em suma: o casamento e a sexualidade eram condenados sem perdão para os "Perfeitos", "Puros" ou "consolados" mas permaneciam tolerados no caso dos crentes que se constituíam na imensa maioria dos heréticos. O que a pureza de costumes dos cátaros revela é que a condenação da carne, no entender de alguns contemporâneos característica cristã, foi na verdade de origem maniqueista e herética.

Mas quem será essa Dama, exaltada pelos trovadores, cujo segredo todos juram jamais traír como se acaso fosse uma fé iniciatória? Se a Dama não é a Igreja do Amor dos cátaros nem a Sofia das heresias gnósticas, não seria ela uma projeção

espiritual do homem, clamor da alma aprisionada no corpo? O mundo medieval em todas as suas manifestações apresentou-se saturado de representações religiosas, mas o medievo era imune ao racionalismo dos modernos que necessita explicar os símbolos que emprega pois não prescinde da noção de sentido. Já Dante sabia e dizia que a Dama era puramente simbólica tanto que a definiu como o segredo que é preciso velar com uma "bela mentira". Exatamente como os cátaros, só que estes nunca o disseram e a dúvida sobre a verdadeira identidade ou essência da Dama permaneceu como o deus sem forma e sem nome. Mas quanto mais abstrato se torna o princípio divino, mais se feminiza.

Ao considerar os trovadores como crentes da Igreja do Amor e cantores da heresia cátara há que reconhecer que a heresia cátara e o amor cortês desenvolveram-se simultaneamente no tempo - século XII - e no espaço geográfico do sul da França donde, seria praticamente impossível que não se conhecessem já que, para tanto teria sido necessário que vivessem em dois mundos absolutamente estanques e isto sim é inacreditável.

A retórica dos trovadores e também os romances corteses foram as fontes diretas do lirismo franciscano que, por sua vez, influenciaria tão profundamente a linguagem mística dos séculos seguintes.

Extraordinário foi este regresso e assunção da heresia pelos rodeios de uma retórica que ela criou contra a Igreja e que a Igreja retoma através de seus santos. Mas é que pouco a pouco a heresia desaparece aos olhos mundanos pelo encanto enganador da arte e principalmente da poesia e eis que trezentos anos mais tarde, quando ninguém mais se lembrava que essa rou-

pagem escondia algo mais, a mística cristã vem retomá-la para com ela revestir seu Ágape.

A retórica dos trovadores, como toda retórica, é o meio de fazer passar por "naturais" as mais obscuras proposições. Linguagem hieroglífica, ambígua por excelência, constituiu-se em máscara ideal para recobrir um pensamento religioso com veste profana, ampliando ao amor divino fórmulas consagradas pelo uso à expressão do amor humano.

Não se deve procurar na retórica cortês equivalências racionais e exatas do dogma e sim o desenvolvimento lírico dos símbolos fundamentais e a linguagem de cunho litúrgico.

A analogia das metáforas místicas e amorosas há muito já foi observada no plano da linguagem e, especialmente, da metáfora. Nossa literatura utiliza abusivamente e às vezes, sem se dar conta, uma linguagem cujo sentido válido seria definido pela mística, para dar conta do amor profano e natural. Mas de onde vinham essas metáforas senão de uma mística disfarçada, perseguida e depois esquecida? A tal ponto esquecida como heresia e transmitida para os costumes na forma de poesia que os místicos cristãos utilizarão suas metáforas, que se tornaram profanas, como se fossem perfeitamente "naturais". Afinal, a mística não foi a primeira a abusar da linguagem do Eros pagão? Essa fuga para o divino, esse entusiasmo, transgressão dos limites do humano, fatalmente traduziu-se numa exaltação do amor sexual em termos divinos quando, originariamente, era justo o contrário ou seja, exaltação em termos humanos do amor de Deus. Em ambas, a mesma sede e a mesma fome, uma voracidade capaz de reinventar metáforas e redescobrir figuras de retórica modela-

das à semelhança do "sublime" no qual a transcendência mística foi sendo substituída por uma intensidade comovida.

Desde o século XIV a literatura cortês desligou-se de suas raízes miticas. Viu-se reduzida a uma simples forma de expressão isto é, a uma retórica que tendia a idealizar os objetos meramente profanos sobre os quais incidia sua descrição. Foi a partir de então que a linguagem mística da heresia deu origem a uma retórica da paixão entendida como forma terrestre do culto de Eros.

"As qualidades estéticas e mesmo o valor emocional de uma obra de arte estão à margem de saber se esta é ou não sincera, espontânea ou afetada, original ou acadêmica porque, na realidade, nunca se pode ter certeza do que verdadeiramente sentiu o artista, nem se os sentimentos que se exprimem através da obra de arte correspondem ou não aos que determinaram sua produção."

ARNOLD HAUSER **

4 - A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE

A proposta estética de Luigi Pareyson é a moderna teoria da formatividade – 1^a. edição em 1954 – oposta à tradicional concepção de arte como intuição do sentimento, defendida por Benedetto Croce.

Os conceitos que nortearam este trabalho em termos artísticos foram recolhidos da obra de Luigi Pareyson cuja noção de formatividade é a seguinte:

"Toda a vida humana é invenção, produção de formas e, toda a atividade humana, tanto no campo moral como no de pensamento e da arte, origina formas, criações orgânicas e perfeitas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias, sendo formas produzidas pela ação humana os edifícios teoréticos ou as instituições cívicas, as realizações cotidianas ou os empreendimentos técnicos, um quadro e uma poesia."(14)

O que distingue as artes das outras iniciativas pessoais é, segundo a teoria da formatividade, o "formar por formar" essa formatividade específica da arte.

"Na arte, a pessoa forma simplesmente por formar, pensando e agindo para formar e poder formar o que não significa formar o nada porque o conteúdo de qualquer formação específica enquanto tal é a pessoa do artista."(15)

4.1 - Razão da escolha

A teoria da formatividade foi escolhida para analisar a obra erótica de Drummond porque propõe um modelo capaz de funcionar como orientação também para quem quiser interpretar uma

obra artística sem, necessariamente, cogitar da existência de um Figurador metafísico.

"Aquele que se volta para esta teoria a fim de nela encontrar a descrição dos processos de formação e a interpretação das formas no âmbito da intersubjetividade humana, encontra-se (por assim dizer) livre do compromisso metafísico, e este fato explica a influência exercida pela estética de Pareyson naqueles que apenas estão interessados numa teoria das formas vistas como produtos da cultura."(16)

4.2 - Definição dos termos

FORMA: "significa organismo, fisicidade formada, dotada de vida autônoma, harmoniosamente dimensionada e regida por leis próprias."(17) Organismo: "síntese concreta de matéria e forma".(18)

CONTEÚDO: "é a própria pessoa do criador que, ao mesmo tempo, se faz forma pois constitui o organismo como estilo, modo como uma pessoa se forma na obra e, simultaneamente, modo no qual e pelo qual a obra consiste.(19)

ASSUNTO: "é o argumento tratado: um objeto real ou possível de representar ou descrever, um fato histórico ou imaginário para narrar, uma idéia a ser tratada e sistematizada."(20)

TEMA: "é o motivo inspirador: o particular sentimento cantado pelo artista ou seu modo de ver ou de sentir um determinado argumento ou um complexo de idéias, emoções, aspirações."(21)

MATERIA: "é uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a atividade inventiva que transforma as necessidades do obstáculo em leis da obra: o conjunto dos meios expressivos, as técnicas de transmissão, os preceitos codificados, as várias linguagens tradicionais, os próprios instrumentos da arte que integram a realidade externa sobre a qual o artista trabalha."(22)

ESTILO: "é o modo de formar pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra e coincide com o modo como a obra é formada. Compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objeto físico."(23)

OBRA: "é o conjunto das reações interpretativas que suscita e estas configuram-se como novo percurso do processo genético interno que é a resolução, em estilo, do processo genético histórico."(24)

POÉTICA: "é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte. A poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade, depende do artista."(25)

ESTÉTICA: "hoje entende-se por estética toda teoria que, de qualquer modo, se refira à beleza ou à arte; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou

num mundo intelectável, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela."(26) "A estética não tem caráter normativo nem valorativo: ela não define normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, a estética tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla."(27)

INTERPRETAÇÃO: "é o encontro de uma pessoa com uma forma e, se esta tem uma infinidade de aspectos, aquela pode adotar uma infinidade de olhares. Quando se instaura uma sintonia entre a forma interpretada e a intensidade daquele olhar, colhe-se ao menos uma resposta reveladora, às vezes, apenas para a pessoa que interrogou a obra."(28)

O conceito de arte que melhor se coaduna aos propósitos da argumentação desenvolvida sobre os poemas eróticos de Drummond, não foi recolhido na teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Em sua opção de ilustrar o fenômeno estético em seu aspecto de misticismo e religiosidade _ que não significa necessariamente adesão a uma determinada doutrina _ a intérprete decidiu considerar a experiência artística como: "aventura es-

piritual que se assemelha à experiência mística, podendo preludiá-la ou substituir-se a ela."(29)

4.3 - Interpretação

A interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que possa considerar-se verdadeiramente acabado. A série de revelações que uma obra de arte oferece nunca está fechada porquanto cada leitura reabre o processo interpretativo pela possibilidade das descobertas que oferece. As interpretações são muitas, tantas quanto as pessoas que se debruçarem sobre determinada obra.

A infinidade do processo interpretativo corresponde a inexauribilidade da obra de arte cuja conquista depende de um intenso diálogo feito de perguntas e respostas. Uma vez iniciado, este colóquio não tem mais fim pois cada interrogação suscita um aspecto até então desconhecido da inesgotável fonte de mensagens que é a obra.

Busca e posse são perfeitamente compatíveis e representam os dois gonzos da atividade do intérprete, do qual não se pode esperar que consiga aquela única interpretação justa já que a unicidade é da obra e não da interpretação enquanto a multiplicidade é da interpretação e não da obra. Esta permanece idêntica e igual a si mesma na multiplicidade das interpretações.

Como a interpretação não tem outro órgão de conhecimento além da personalidade do intérprete, esta não logra con-

sumar-se a não ser através da congenialidade que se torna, portanto, o grande dever do intérprete. Cabe ao intérprete tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso, interrogando-a de modo a dela obter a resposta mais reveladora para ele ou seja, daquele seu ponto de vista. Isto faz da leitura um ato complexo em que toda forma de avaliação ainda que não estética é chamada a condicionar, facilitar, alimentar e enriquecer a fruição estética, aprofundando-a.

5 - AS SETE FACES DO POEMA

A intérprete concebeu um título inspirado no "Poema das sete faces", capaz de sintetizar os sete principais aspectos do processo literário desta obra de Drummond.

A partir dessa idéia de abordar através de versos do Poeta sua travessia rumo ao produto formado, delinearam-se os subtítulos. Estes sugerem e correspondem respectivamente à criação, à matéria da arte, à técnica e ao estilo de Drummond, bem como à poética adotada e ao tema escolhido mas articulam-se em função da biografia do autor que remete à gênese da obra.

5.1 - Convive com teus poemas antes de escrevê-los

"Criar é produzir uma obra que evidentemente não vem do nada mas que, apesar de tudo, é nova."(30) Donde, a originalidade de uma obra nunca é total mas sua singularidade pode medir-se pela capacidade de ruptura que instaura, até mesmo em relação ao que lhe deu origem. Nesse caso, as mutações que o autor pode introduzir em sua obra não se limitam a operações artísticas de aderência ou resistência à tradição, mas incidem sobre a possibilidade de inverter todo um programa de criação, adequando-o à sua visão de mundo, através de um remanejamento dos valores de outra época, em novas combinações.

Numa obra dessa natureza, o fato histórico alcança foros de categoria, já que preexistiu à sua realização, inspirada em duas ordens distintas - a realidade genética individual e as circunstâncias históricas do medievo - transfiguradas pelo imaginário do Poeta em seu requintado "modo de formar".

Não cabe remeter a criação dos poemas eróticos de Drummond, objeto da presente análise, a uma relação de correspondência ou mesmo de identidade com a obra dos grandes místicos estabelecendo rigorosas homologias intertextuais, mas auscultar a ressonância espiritual de uma idéia do Poeta captada através da intuição da intérprete que percebeu nas aproximações com o jogo literário proposto por Drummond, muito mais indícios que provas.

5.2 - As palavras não nascem amarradas

A fisicidade da obra de arte é assegurada pela matéria que, no caso da poesia, é a palavra em sua destinação artística.

Em termos de destinação artística da palavra na obra de arte o que se oferece ao criador – no caso o poeta – é um campo inexaurível de possibilidades operativas, conquanto a palavra por sua condição de obstáculo sobre o qual se exerce a atividade inventiva, também se converta, não raro, em instrumento que resiste às configurações lineares.

Essa resistência da matéria pode ser fecunda pela sugestão ao artista de recursos expressivos, até então inexplorados. Antes do olhar criador, a matéria é inerte. É a bruxaria dos grandes poetas que faz cintilar a palavra.

"A poesia é aquele gênero literário em que você pode abrir mão dos princípios da lógica formal: você deve criar uma lógica diferente, uma relação nova entre as palavras entre os conceitos, de modo a despertar um sentimento de surpresa e de prazer." (31)

Na palavra poética coincidem portanto, espiritualidade e fisicidade, coladas uma à outra como cúmplices.

Nos poemas eróticos de O Amor Natural, Drummond teve oportunidade de demonstrar – mesmo palmilhando um terreno perigoso como o da sexualidade, fértil em "referências aos órgãos genitais masculinos e femininos em meio até a uma tendência coprolálica" – (32) a extensão da afirmativa enunciada em Novos Poemas sobre o cultivo da palavra.

"Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas." (33)

Além de ter tornado algumas palavras mais belas, fazendo-as cintilar através de uma lógica do bizarro nos moldes de Baudelaire, esse "gênio da improPRIedade lógica", (34) Drummond não somente aprendeu novas palavras mas inventou outras tantas, haja vista o repertório de criações lexicais que foi capaz de produzir em alguns de seus poemas eróticos.

"A matéria chega ao artista já formada nas obras de seus predecessores e, portanto, prenhe de modos operativos que se impõem com o peso da autoridade e da tradição." (35)

Os predecessores cuja influência Drummond confessou, foram os simbolistas franceses:

"através de meu irmão fui adquirindo um conhecimento maior de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, etc. e me apaixonei por eles. No Brasil esses poetas refletiam-se em Alvaro Moreyra, e no nosso velho Alphonsus, espécie de ídolo da mocidade de meu tempo." (36)

Na leitura desses autores, Drummond teria esmerado uma técnica de conhecimento da destinação artística da matéria e prática de sua manipulação literária. Mas como o "ato artístico

é ao mesmo tempo técnico e criativo"(37), sobre a matéria apurada pelo aprendizado da técnica de seus predecessores, Drummond desenvolveu esquemas mentais próprios, organizando um "modo de formar" exclusivamente seu ou seja, seu estilo.

Basicamente, o estilo de um autor consiste numa certa técnica de escolher e conectar as palavras, procedimento que introduz na obra a total espiritualidade do artista.

5.3 - Iropeco e caio, cavalo de novo

Conquanto o problema da matéria artística esteja sempre estreitamente vinculado ao da técnica, no caso específico dos poemas eróticos de Drummond, essa relação assumiu características primordiais de dependência, em virtude da conformidade instaurada pelo Poeta entre linguagem e processo operativo.

A técnica de remanejamento dos materiais, deslocados de seu contexto originário e introduzidos em outro universo formativo, dotados de um significado diferente e denominada "bricolage", foi uma herança que a arte contemporânea recebeu dos surrealistas e dadaístas. Drummond utilizou-a anteriormente em "O padre, a moça" cujo tema foi extraído de uma história verídica, ocorrida na Bahia, que muito o impressionou.

"Passei dias fazendo esse poema porque eu queria variar de ritmo, escrever versos pequenos e maiores, entremeados, fazendo uma espécie de colagem, que interessasse também pelo aspecto técnico".(38)

"Esse uso de um conjunto de meios existentes a serviço de novos fins é o processo de 'bricolage', aspecto importante

do pensamento primitivo."(39) O processo de "bricolage" cerebral constituiu-se no artifício literário utilizado por Drummond a fim de sacralizar o erotismo, valendo-se da expressão dos grandes místicos, principalmente católicos.

Para tanto, Drummond optou por um "fazer com intenção", não de um significado preciso mas de um leque de significados possíveis, conciliando a oposição entre um léxico litúrgico de ritual e sua integração aos campos semânticos vizinhos no corpo, dentro de uma obra que aparentando ser deliberadamente profana, insinua uma religiosidade que contemplou "todas as formas de amor como um impulso para fora do mundo criado,"(40) exatamente como pretendeu a heresia cátara.

Mário de Andrade também serviu-se do processo de "bricolage" em *Macunaíma*, tanto nas lendas indígenas como nos diferentes estilos de narrativa desta sua rapsódia anárquica. Na série de metamorfoses do herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, a mediação entre o folclórico e o tratamento literário moderno operou-se via Freud.

À primeira vista, o processo de "bricolage" empreendido por Mário de Andrade em *Macunaíma* é totalmente diferente daquele que teria sido utilizado por Drummond em seus poemas eróticos. A identidade entre esse olhar híbrido dos dois autores modernistas deve ser percebida pela mesma compulsão, em ambos, de conciliar e misturar elementos dispares.

5.4 - Trouxestes a chave?

A partir da conceituação de estilo como "modo de formar" – exclusivo e singular de um artista, sua marca registrada na obra produzida, capaz de remeter à estruturação de valores pessoais – o estilo é o homem que lhe confere seu próprio perfil.

Todavia, enquanto esse autor não descobre sua técnica e a aperfeiçoa de tal maneira que esta torna-se como algo inventado por ele, o "modo de formar" não será o de um artista e a obra produzida se ressentirá também de insubordinação da matéria que apenas foi aprisionada e não cultivada.

Quando o artista conhece seu ofício, dominando a matéria por quanto soube com ela dialogar e aprimorou a técnica através de pesquisas exaustivas e férrea disciplina, o processo criativo fluirá com naturalidade e perfeição "encarnado num objeto físico e real que é justamente a obra formada" (41).

Nesse processo criativo a idéia vem à cabeça em um ou dois versos; brota. Ai então, é que a pessoa se aplica a desenvolver o trabalho poético.

"Eu não fico como os santos, levitando. Não é um transe. Estou vendo as palavras que emprego, estou articulando, maquinando, como uma pessoa que está querendo fabricar uma coisa". (42)

Donde, trata-se de um processo cunhado pela intencionalidade, no qual o que predomina é a técnica paciente e laboriosamente desenvolvida dentro dos cânones da linguagem poética que além de ambígua é sempre passível de rupturas do linear e modulações do léxico. Estas, algumas vezes, assumirão as características de estilo do autor quando podem, na verdade, constituir-se em

avanços ou recuos relativos ao estilo da época. "Todo momento histórico apresenta um conjunto de normas que orienta e caracteriza suas manifestações culturais, exprimindo o que se denomina estilo da época." (43)

Também o argumento da obra vai influir sobre a matéria recolhida pelo autor em seu "modo de formar" que, da germinação à maturação do tema organizará, de acordo com a intenção formativa inicial, o jogo de equilíbrios _ nem sempre visível mas legível _ entre as correspondências e as contradições.

Esse jogo de equilíbrios em Drummond, é muito mais sedução que violência e o nível de sua linguagem elaborada à qual não faltam alguns arcaísmos, foi incessante fundação de novos significados _ quando um sentido novo surgiu do velho - estimulando um campo de formatividade capaz de ensejar as várias leituras de uma obra aberta.

Uma delas consistiu em captar, na obra interpretada, toda uma estratégia de verossimilhança entre a exaltação em termos humanos do amor divino _ adotada pelos místicos _ e a exaltação em termos divinos do amor profano, intentada por Drummond.

5.5 - E Verlaine, Samain, Antônio Nobre, Alphonsus, nos acompanham

Os modelos operativos mais fortes de uma corrente literária, via de regra, são radicalmente rejeitados pelo movimento seguinte no afã de afirmar-se mas, às vezes, sobrevivem reve-

lando uma adoção parcial das conquistas precedentes somadas às novas.

Donde, em determinadas obras e a critério dos autores que as produzem, da imbricação de Poéticas _ entendidas como programas de arte _ ao invés de um ideário estático, balizado entre marcos rígidos, surgem cânones estéticos resultantes do cruzamento entre características de Poéticas anteriores cuja interpretação no código de preceitos artísticos preponderante na época, irá estabelecer zonas fronteiriças nem sempre passíveis de uma classificação nítida.

Sempre haverá obras em que convivem harmoniosamente duas ou mais Poéticas _ como nestes poemas eróticos de Drummond _ num painel organizado nos moldes simbolistas mas com matizes do Romantismo e traços do Movimento de 22 ao qual o Poeta se filiou.

Assim sendo, do Romantismo Drummond teria recolhido essa evasão no tempo e no espaço cuja intenção seria aproximar a obra em apreço da atmosfera medieval e das experiências místicas arcáicas entre as quais insinua-se o Oriente exótico. O Romantismo buscou analogias na História e inspiração em fatos e personagens de outras épocas. Voltou-se para o passado seduzido pelo remoto e como tentativa de fuga do presente, buscando um mundo de exceção _ suspenso entre o céu e a terra _ concebido como cenário da eterna disputa entre Princípios antagônicos: o bem e o mal.

Do Parnasianismo, que tanto valorizou o apuro da forma, o Poeta assimilou o nível estético do vocabulário aristocrático de um Bilac que foi extremamente erótico em ritmos neoclássicos

ou seja, de padrões greco-latinos herdados de Virgílio e Horácio.

"Já atingindo assim uns dez, doze anos eu tinha uma pequena mesada; então eu mesmo adquiria as revistas - Fon-Fon e Careta - com grande orgulho; colecionava aquilo, guardava com um ciúme louco, ninguém podia pôr as mãos em cima delas. Foram essas as minhas influências literárias. As revistas já me traziam Olavo Bilac, além dos versos de outros poetas e ai eu já me sentia mais familiarizado com a literatura."(44)

A obsessão de Bilac, em seus sonetos, pelo efeito conhecido como "chave de ouro", encontra-se em alguns poemas de O Amor Natural.

"e nunca mais, nos fitamos no rosto."(45)

"Já sei a eternidade: é puro orgasmo."(46)

"de sêmen aljofrando o irreparável ermo."(47)

"Nunca pensei ter entre as coxas um deus."(48)

O simbolismo concebeu o poeta como um vidente que, libertando-se do jugo imposto pelo Realismo em nome da objetividade e do nexo opta, como um xamã, pelo esotérico do misticismo através das insinuações que a palavra, densa de mistério, lhe oferece.

"Pela aproximação à concepção platônica de que o mundo sensível não é real, a coisa em si não será para o simbolismo o elemento principal a ser expresso, mas sim sua essência. Esta porém, poderá ser apenas sugerida..."(49)

Dos simbolistas franceses que tanto o influenciaram, Drummond, que se confessou apaixonado por eles, captou a maioria dos valores estéticos presentes em seus poemas eróticos

conquanto filtrados pelo espirito modernista. "O Simbolismo foi responsável pela erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica oitocentista levando à prática do verso livre, pedra de toque das poéticas modernas."(50)

Na verdade, os últimos entraves da métrica tradicional foram rompidos pelo Simbolismo do qual nasceu o verso livre, conquista da modernidade poética.

"O Modernismo abriu avenidas novas em matéria de versificação; ele deu um impulso muito grande ao verso livre. É um verso talvez mais difícil de manejar, porque não tem limites; não há legislação técnica sobre o verso livre. Há quem diga que ele alcança o limite do ato de respirar da pessoa. Quer dizer, se a pessoa não consegue enunciar o verso de um simples golpe, ele não é mais um verso, serão dois ou três versos."(51)

É da maior relevância destacar o papel reservado ao símbolo pela corrente simbolista, já que esta o manteve preso ao contexto religioso, tônica da expressão dos expoentes do Movimento no Brasil, cuja tentativa de restaurar o culto dos valores religiosos foi hostilizada pelas igrejas que rejeitaram este surto estético-místico, considerando-o profano.

O poeta Augusto dos Anjos foi reconhecido como ponte entre os simbolistas brasileiros representados por Cruz e Souza - emérito versejador em termos litúrgicos - e os modernistas em meio aos quais situou-se Drummond.

"Nunca tive em mente estabelecer padrões para a poesia modernista. Sou um beneficiário do Modernismo, uma das pessoas que vieram depois, não um inovador propriamente."(52)

A teoria poética do Modernismo, conquanto não tenha sido sistematizada por Mário de Andrade, surge como ideário

coeso do Movimento, tanto em *A escrava que não é Isaura* como no "Prefácio Interessantíssimo" da *Paulicéia Desvairada*, podendo ser assim resumida:

"Técnicamente:

Verso livre

Rima livre

Vitória do dicionário.

Estéticamente:

Substituição da Ordem Intelectual

Pela

Ordem Subconsciente."(53)

Do complexo de características do Modernismo, três interessam especificamente à conceituação da Poética do Movimento de 22 mesmo porque, a partir dos anos 30, Drummond e outros poetas superaram a maioria das inovações técnicas então propostas e *O Amor Natural* foi produzido depois dessa data.

Essas três características, de uma certa forma, manti-
veram-se nos poemas eróticos de Drummond enquanto tenha preva-
lecido, nessa obra, a Poética simbolista capaz de conciliar o
aspecto espiritual com a sensualidade.

Identificando essas características, mais como tendên-
cias estéticas de uma vanguarda que de um determinado Movi-
mento, observa-se na obra interpretada, a emergência de uma
concepção lúdica de arte na qual o leitor é chamado a co-parti-
cipar do jogo, interpretando-o em suas múltiplas leituras; a
representação de cenas e personagens por traços abstratos e ge-
neralizados, bem como a autonomia conferida ao imaginário como

instrumento consciente para desintelectualizar a criação estética, remetendo-a à ordem subconsciente das lembranças, hábitos e tendências que estão latentes no indivíduo e podem voluntariamente aflorar à consciência. Sobre a ordem do inconsciente na qual situa-se o sonho _ mencionado apenas no poema "A bela Ninféia foi assim tão bela? _ Drummond restringiu-se à referência dessa manifestação onírica. Todavia, foi sobre o sonho em estado de vigília que o Poeta, qual sonâmbulo diurno, empreendeu sua grande viagem existencial, se considerarmos a criação literária como um sonho artificial. Tanto a criação literária como o sonho apresentam um conteúdo manifesto e uma elaboração secundária via associação de idéias, conforme registrado na análise formal do poema "Você meu mundo meu relógio de não marcar horas".

Os grandes artistas, pondo em jogo aptidões inatas, conseguem adquirir uma poderosa capacidade de associações originais que, não raro, se confundem com a imaginacão criadora capaz de produções sempre novas e originais.

5.6 - Quem me faz assim foi minha gente e minha terra

O critério de unidade nas diversas obras de um mesmo autor, em geral, é aferido mais pelo teor de coerência do universo concebido pelo artista que pela temática propriamente dita.

Se o erotismo, nos livros que precederam O Amor Natural "aparece aqui e ali de uma maneira mais ou menos intensa ou declarada mas não tem esse sentido assim de tema único que O Amor

Natural Possui",(54) foi porque Drummond neles estendeu a noção de amor ao carinho, ternura e saudade, repartido entre amigos, família e a humanidade como um todo já que, o Poeta sempre se revelou sensível ao exercício de viver solidário com seu semelhante.

Nestes poemas eróticos, o argumento é o motivo inspirador e essa é uma das características da obra lírica na qual coincidem tema e assunto no caso, a exaltação do amor físico, das relações sexuais entre um homem e uma mulher, esse tipo de amor próprio da natureza humana.

"Aquilo que a humanidade separa como sexualidade e amor, são diferentes aspectos de um só impulso multiformemente direcionado."(55)

5.7 - É toda a minha vida que joguei

Alegando que a natureza erótica dos poemas facultaria interpretações pornográficas, Drummond recusou-se a publicá-los em vida, não obstante já tivesse percebido que a evolução dos costumes e a liberação sexual inevitável se encarregariam, com o passar do tempo, de amenizar os critérios moralistas e aperfeiçoar uma avaliação estética.

"Não pretendo publicá-los já. Um pouco pelo meu pudor mineiro, outro porque a noção de erotismo nos últimos vinte anos, ficou ao alcance de todos. Tudo hoje é erótico e pornográfico, e fiz meus poemas com limpeza de espírito e coração. Esses produtos que andam por aí não ferem a minha moral, mas o meu gosto e a minha sensibilidade."(56)

..."esses poemas não são de hoje. E, a princípio houve um retraimento, porque não havia condições para isso no Brasil então eles iriam chocar e iriam fazer de mim uma falsa imagem. Eu não sou um indivíduo devasso, sou uma pessoa comum, como outra qualquer. Ultimamente, não publico por outra razão: acho que houve uma tal carga de erotismo no Brasil que tudo acabou degenerando em pornografia, o que torna difícil apresentar um livro de poemas eróticos, com toda a pureza."(57)

.....

"Já me advertiram que a demora em publicar vai importar talvez num futuro próximo, em que meus poemas já não ofereçam nenhuma curiosidade porque o tema já estará tão batido, já se esgotou tanto essa série de assuntos e a educação sexual de uma forma errada ou certa se generalizou de tal modo, que o meu livro de poemas correrá o risco de constituir-se em livro de classe para jardim de infância..."(58)

Reiteradas vezes Drummond afirmou: "minha poesia é autobiográfica."(59) Todavia, o Poeta foi muito rigoroso na separação entre personalidade artística e vida particular.

Se nada nos autorizasse a estender aos poemas de *O Amor Natural* o caráter de experiências pessoais vivenciadas pelo autor, bastaria a declaração de Drummond _ na entrevista concedida à intérprete _ excluindo o poema "De fugitivo hotel na colcha de damasco" dessa vivência afetiva, para deduzir que os demais não foram produto de ficção ou seja, atividade artística enquanto fantasia, mas resultantes da efusão sentimental de um homem que habitava a poesia.

"Sobre esse poema aparentemente chocante, devo dizer, como informação, que ele é imaginário."(60)

O fato autobiográfico comporta tanto a universalização artística do passional _ que não mais diz respeito somente ao autor já que pode interessar a todos os amantes _ como a inten-

sidade de transfiguração poética que, em maior ou menor grau, o poeta se permite mesmo nas situações verdadeiras.

"Iluminar as obras através da biografia por sua vez iluminada pelas próprias obras", (61) foi o procedimento adotado por diversos e conceituados intérpretes que identificaram na obra editada de Drummond, fatos e reminiscências que lhes permitiram o mútuo reenvio entre a produção literária e a vida do autor.

Caso os poemas de *O Amor Natural* tivessem sido publicados, o mesmo tipo de análise teria se verificado apesar de precaução adotada por Drummond – em virtude de alguns contratempos como aquele que se originou de seu poema "O sátiro" – no sentido de preservar o anonimato dos protagonistas de situações constrangedoras. "Não custava nada alterar a qualificação dele, o nome e a profissão," (62) ou ainda: "Já então eu devo ter tido bastante experiência para não incindir no erro do "Sátiro" – não quis dar nome aos bois." (63)

Considerando o teor erótico dos poemas de *O Amor Natural* cujo caráter de auto-exposição da intimidade é revelador, nenhum tipo de providência desse gênero, evitaria o escândalo e os consequentes dissabores no âmbito familiar já que, a argumentação da impensoalidade artística não seria convincente. O comprometimento da reputação de Drummond, até então exemplar, seria inevitável porquanto sua vida particular não mais corresponderia à versão oficial como, aliás, acontece com a maioria dos mitos.

Outro aspecto significativo, em termos de consolidar o envolvimento pessoal do Poeta nesses poemas eróticos – talvez

relacionado com a prudência profissionalmente adquirida e, no caso, duplamente válida _ é a ausência de qualquer descrição da musa inspiradora. Em momento algum, a mulher amada assume características fisionômicas que lhe permitam revelar-se deixando de ser uma abstração, e essa reserva, tanto pode reforçar o anonimato da parceira como ratificar a hipótese de um procedimento artístico, destinado a remeter a obra de um modernista ao espaço místico de séculos anteriores.

Paralelamente a essa operação estética produzida por Drummond sobre episódios reais, é admissível conceber também um outro sentido oculto por trás do literal ou seja, que o Poeta tivesse tido a intenção de nutrir sua obra não apenas com afetos e sentimentos, mas com a intensidade de suas convicções e ideais, sem que esses elementos práticos e teóricos adquirissem a conotação de tese.

No após guerra _ quando os poemas foram criados _ a repressão da sexualidade ainda era vigorosa e a permissão de falar sobre o sexo, resumia-se ao discurso científico. Na medida em que o Ocidente conferiu à "sciencia sexualis" a primazia de produzir a verdade sobre esse segredo, os poemas de O Amor Natural que abordam práticas sexuais até então repudiadas pela Igreja ou, quando muito, admitidas no leito conjugal _ hoje preludiam o coito, não raro substituindo-o _ teriam sido caracterizados como obra pornográfica e não como "ars erotica" capaz de comunicar a inspirada mensagem de aprimoramento da arte de amar cujas versões anteriores remontam, no tempo e no espaço, a Ovídio e ao Kamasutra.

6 - A CANTIGA DE ENGANAR

Além do processo engendrado por Drummond para aproximar sua linguagem da poesia trovadoresca e do discurso dos grandes místicos, insinua-se nesta obra uma outra dimensão que justifica a "cantiga de enganar" proposta pela interpretação.

A única moeda de Absoluto que restou ao homem destinado à fé, foi a sua arte. Evidentemente, esta última possibilidade de relação mística, mediada pela estética, só poderia organizar-se sobre a infidelidade literal, verdade artística cujo critério é o do êxito pois a experiência de Deus tornaria-se, para o Poeta, vazia de significado.

Donde, os subtítulos da "cantiga de enganar" referem-se à linguagem pseudo-mística do Poeta e equivalem respectivamente à relação heresia/poesia e à linguagem dos trovadores cotejada com a dos místicos cujas metáforas foram transferidas, por Drummond, para o espaço erótico em seu discurso produzido, os poemas de O Amor Natural.

Nas expressões correlatas que sucedem a "cantiga de enganar" propriamente dita, foram pincadas as aproximações ou "pulos" do Poeta no discurso captado, sua entrevista concedida à intérprete. Estas expressões correlatas remetem à antropofagia, visceralmente moderna mas ritualizada há séculos pelo cristianismo no sacramento da comunhão.

O último tópico deste módulo deteve-se sobre a possibilidade de desvio no fenômeno místico - "nem sempre de natureza assim tão casta" - em seus múltiplos desdobramentos.

6.1 - Poesia que recomeçava de outro mundo, de outra vida

"A heresia cátara e o amor cortês se desenvolveram simultaneamente no tempo e no espaço. Como acreditar que estes dois movimentos estejam isentos de qualquer tipo de ligação? (64)

Realmente, algumas coincidências entre cátaros e trovadores consolidam essa tese defendida por Denis de Rougement.

Trovadores e cátaros dispensavam os laços conjugais enquanto a singularidade da erótica trovadora tenha sido tecer-se à volta do princípio feminino, fonte de exaltação e de transcendência. Fossem os trovadores, militantes ou não da "Igreja do Amor", a verdade é que talvez incitados pelas sancões religiosas, enalteceram um tipo de amor que espiritualizada a carne e sexualizava o espírito.

Mas em ambos houve a contrapartida obscena já que, se "os cátaros agradavam-se do deboche e da licenciosidade", (65) os trovadores, prontos a morrer de amor pela "Dama" de seus pensamentos, foram capazes de atribuir às companheiras de prazer a condição de libertinas, como atestam registros do Sto. Ofício.

Trovadores e cátaros atribuíam ao sagrado um papel relevante haja vista que estes preferiam a pior morte à revelação de sua fé e aqueles obstinavam-se em preservar através de toda uma simbologia, o objeto de tamanha paixão.

O vínculo mais significativo entre a heresia e o amor cortês, cátaros e trovadores, é o que incide sobre a expressão

poética dos últimos, eivada de correspondências com o catarismo e, ainda que prevaleça a ingênuas argumentação sobre a ignorância dos trovadores em termos de não identificarem essas analogias de seu lirismo com a doutrina da heresia, isso não lhes exime a linguagem de uma origem herética.

Curiosamente, é esta linguagem, síntese do amor divino com o amor humano, originária da poesia trovadoresca do Langue-doc que os místicos trazem de volta aos quadros da Igreja.

6.2 - De que se formam nossos poemas? Que sonho envelopado lhes responde?

Em sua poesia, os trovadores provençais estariam referindo-se ao amor divino na linguagem profana do amor humano, exatamente como os místicos mas, na ambigüidade dessa expressão passional dos trovadores _ que deve ser percebida dentro de um contexto histórico-religioso _ é preciso salientar que as identificações entre a doutrina cátara e o lirismo cortês eram extremamente perigosas já que a Igreja do Amor era incompatível com a Igreja de Roma e esta constituía-se em sede da religião oficial.

Sobre o tipo de amor exaltado pelos trovadores incidia ainda outro risco já que, parte dos católicos e mesmo alguns "puros", não deixavam de perceber-lo como apologia do adultério.

Tanto assim que, no culto à Dama, sempre colocada "em lugar demasiado alto"(66) pelos trovadores, estes geralmente a designavam por um nome simbólico ou "senhal", forma também adotada no misticismo arábico-persa em suas referências a Deus. Os

sufistas concediam à sua Dama o título de senhor - no masculino - artifício do qual os trovadores andaluzes e árabes igualmente se serviram em seus poemas.

Ainda sob esse aspecto, a similitude entre trovadores e místicos é acentuada haja vista que estes - homens e mulheres - utilizaram-se, indistintamente das mesmas expressões: os homens se confessaram esposas de Cristo, penetrados por dardos que lhes varavam as entranhas, sofrendo dores de amor em meio às quais eram beijados por lábios de fogo. Homens e mulheres usaram metáforas idênticas oriundas de um repertório convencional de símbolos, fornecido pelas diferentes Igrejas.

Pelo fato de ser alegórica, a linguagem da paixão é convencional como são as alegorias. Aliás, na lírica trovadoresca, tanto os poemas se assemelham pelo emprego das fórmulas consagradas ao enaltecimento e divinização do princípio feminino que, para alguns historiadores, todos poderiam ter sido produzidos por uma só poeta empenhado em louvar a mulher pela qual morria de amor - castelã casada e inacessível - através de expressões mais adequadas ao amor divino.

Dessa técnica literária utilizada pelos trovadores provençais à semelhança de um jogo, resultou a interpretação errônea de "pretender a todo custo que a linguagem dos trovadores seja a linguagem natural do amor humano, transposto para o amor divino. Historicamente, porém, deu-se o contrário." (67)

6.2.1 - E sempre no meu sempre a mesma ausência

A contaminação entre o sagrado e o profano faz parte da herança imemorial do homem, tanto assim que, regredindo no tempo e no espaço, observa-se que os sacrifícios humanos e o próprio canibalismo entre os povos primitivos calcaram-se em modelos trans-humanos, divinos, quando o homem acreditando imitar seus deuses, cometeu os maiores crimes, verdadeiras aberrações.

Entre o sagrado e o profano, oscilou a linguagem dos trovadores provençais cujas imagens recolhidas de um fulcro religioso celta e cátaro _ esquecido enquanto heresia _ foi retomado pelos místicos cristãos. Estes serviram-se de suas metáforas profanas transmitidas pelos costumes pois o fenômeno místico, enquanto discurso, insere-se numa tradição que é patrimônio universal das Igrejas e cujas fórmulas os místicos não inventaram mas lhes foram passadas.

O que os místicos parecem trazer como novidade, nada mais é que o antigo há muito olvidado, conquanto cada um deles seja capaz de compor com a mesma seqüência de notas uma música diferente, dirigida a um deus que tanto pode ser o dos Evangelhos, como Buda ou Alah. O extraordinário é a capacidade que os grandes místicos demonstraram de introduzir lógica no ilógico, organizando um discurso coerente sobre um mundo vertiginoso.

Aos objetivos deste trabalho interessa, sobretudo, a expressão desse discurso eminentemente passional cuja tendência foi revelar tanto o sagrado como o profano e, em termos tão se-

melhantes que estabeleceu-se entre ambos uma contaminação por contigüidade.

6.2.2 - E as paixões e os impulsos e os tormentos

A heresia cátara da Igreja do Amor gradualmente separam-se da religião que a criara, incorporando-se à época, tornando-se linguagem através da qual os místicos exprimirão suas experiências inefáveis. Quando o místico declara que suas experiências são inefáveis, isto significa que ele se sente incapaz de transmitir sentimentos tão diversos e até contraditórios, na linguagem disponível. A experiência mística significa a ultrapassagem da condição humana, constituindo-se numa retórica da ascensão e não dos sentidos.

Essa faculdade de perceber o inefável é intraduzível por meio de palavras. "Notre pauvre langage humain ne convient que dans les occasions où il s'agit des corps et des idées: au delà, il ne peut plus."(68)

Por mais intensa que seja a expressão de um místico, ela sempre terá que formalizar-se através de palavras mas estas, consagradas pelo uso, parecerão inadequadas também à especificidade de uma fé cujo teor difere de uma pessoa para outra. "Le mystique change la valeur affective des expressions qu'il utilise, se sert des comparaisons, d'images, emploie toutes les ressources de la poésie."(69)

Os místicos aperceberam-se dos riscos que uma interpretação sexual de suas experiências comportaria, tanto assim que Santa Teresa, comentando a ignorância daqueles que se escanda-

lizavam com determinadas passagens do Cântico dos Cânticos, lamentou-se nos seguintes termos: "Ó Deus, como é grande a nossa miséria; sucede conosco o mesmo que aos animais venenosos que transformam em veneno tudo o que ingerem..."(70)

Em sua relação com o sobrenatural, o místico experimenta a necessidade de humanizar o divino como fez Santa Teresa quando estabeleceu - a propósito do Cântico dos Cânticos - uma comparação entre a jovem que antes de casar-se deseja conhecer a família do noivo, suas preferências pessoais, o lugar para onde vai levá-la depois do matrimônio e aquelas criaturas que, consagrando-se ao Senhor pela vida religiosa, alimentam o justo desejo de aproximar-se do Esposo que lhes proporcionará a felicidade eterna, estabelecendo com ele uma familiaridade peculiar ao amor conjugal.

Em decorrência dessa unidade espiritual entre o divino Esposo e suas prometidas, a expressão "béseme con beso de su boca"(71) teria para Sta. Teresa, a conotação de um beijo na boca, proporcionado às religiosas - pelo acesso diário ao Sacramento da Comunhão - por um Deus feito homem que, na Santa Ceia, instituiu essa prova de amor. Um amor tão arrebatado que justifica "una se quedar suspendida en aquellos divinos brazos y arrimada a aquel sagrado costado y aquellos pechos divinos"(72) tanto assim que o Esposo, correspondendo àquela que "no sabe más que gozar"(73) vai alimentando-a - como a criança se alimenta do leite de sua mãe sem saber porque mereceu aquele bem que lhe dá tanto prazer - para que se fortaleça e mereça sempre mais.

Essa linguagem de alta densidade erótica surpreende porquanto diante da experiência numinosa "o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade"(74) e textos dessa natureza parecem eliminar a distância entre criatura e criador, conferindo a ambos o estatuto de seres humanos.

A divinização da criatura _ onde cessa a distância entre o eu e Deus _ já seria o estado teopático, a existência unificada em Deus.

O Cântico dos Cânticos - cuja inclusão na Bíblia foi feita a forceps _ é o melhor testemunho da polêmica gerada pela exaltação, em termos tradicionalmente mais adequados à expressão do amor físico que ao "esponsório espiritual"(75) entre o Eterno e a nação de Israel, versão de alguns rabinos para o relacionamento de Sulamita com seu Rei.

Se no Ocidente, os grandes místicos do século XVI como Sta. Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz receberam do amor cortês, no plano da linguagem, um legado erótico e passional tão marcante, cabe registrar que, no Oriente, já no século IX os trovadores do Amor supremo _ escola de místicos poetas que, mais tarde, teria entre seus expoentes Sohrawardi de Alepo _ produziram no Islã, tratados religiosos da representatividade de Q amante favorito construído sobre a alegoria do Castelo da Alma, símbolo posteriormente usado por Ruysbroek, grande místico flamengo e também por Santa Teresa.

Sohrawardi foi acusado de heresia e pagou com a vida a ambigüidade de sua poética cujo recurso aos símbolos tinha por objetivo preservar também um segredo: o dessa Idéia velada,

alegoricamente representada como O amante favorito, em suma, Deus.

O que se verificou, tanto no Oriente como no Ocidente, foi a necessidade dos místicos ocultarem suas experiências transcendentais na mesma e prudente tentativa de burlar as acusações de heresia, esse fantasma que os levou a servirem-se da linguagem simbólica cuja semelhança com as metáforas corteses não parecerá tão surpreendente, caso essa circunstância seja devidamente cotejada com a outra.

O terror semeado pelos tribunais do Santo Ofício obrigou Teresa de Ávila a procedimentos furtivos, literariamente, a fim de resguardar sua correspondência particular da terrível censura que pesava sobre a época.

"Na situação em que viviam, era melhor escrever em linguagem cifrada; ela passaria a chamar-se Lourença ou Ângela e ele (Padre Jerônimo Graciano da Madre de Deus) Eliseu, Paulo ou Pablo. Os calcados eram 'os gatos' ou 'os pássaros noturnos' e os descalços 'as águias'; as calçadas 'as cigarras' e as descalças 'as borboletas'. Para o Núncio ficava bem 'Matusalém'; para Ângelo Salazar escolheu 'Melquisedeque'. E Jesus, cujas palavras ela comunicava com muita frequência a Graciano, seria chamado José."(76)

Mesmo assim, em dezembro de 1575 Teresa e suas monjas foram denunciadas à Inquisição por uma noviça que deixara o convento. Acusaram-nas de atentar contra a secular tradição ritual da Igreja, "procurando uma relação pessoal e íntima com Deus: cosas de alumbrados".(77) Cinco meses depois foram eximidas das acusações, gracias aos depoimentos que Teresa redigiu.

Três séculos antes de Teresa de Ávila, Mestre Eckhart, um dominicano alemão cuja história familiar é praticamente des-

conhecida conquanto seja considerado o mais importante teólogo da mística ocidental, foi acusado de heresia pelo Papa João XXII. Motivo: as ambigüidades de sua linguagem teriam levado seus detratores a acusá-lo de "proclamar a igualdade das naturezas divina e humana, o que nunca fez."(78)

Na verdade, Mestre Eckhart teve rejeitado o seu discurso e não propriamente sua doutrina, haja vista que as críticas mais acerbas contra ele formuladas fundamentaram-se sobre sua expressão, inadequada e abusiva para a mentalidade eclesiástica do século XIII ainda que a mesma "não conhecesse essa embriaguez, esse amor patológico"(79) que animou, principalmente, o erotismo sagrado das mulheres místicas como a própria Sta. Teresa de Ávila ou Margarida Maria Alacoque. Da exaltação sentimental desta santa brotou, "já no século XVII uma descrição do leito nupcial e do que nele se passa"(80) considerada espantosa por diversos autores.

Também a terna Catarina de Sena, uma virgem italiana que dialogava com Deus em termos passionais, mereceu por parte de alguns críticos, o injusto epíteto de erotomaniaca, talvez devido às analogias entre seu discurso e o mito de Psiché – incapaz de resistir à tentação de conhecer o rosto de Eros: "Ó louco de amor concedeste-me o que nem sabia pedir, mas durante quanto tempo a tua face permanecerá oculta aos meus olhos?"(81)

A ousadia de Mestre Eckhart levou à destruição a maioria de seus valiosos escritos, pelo que "a teologia e a metafísica do Ocidente Cristão não se beneficiaram de suas interpretações geniais (...) encorajando a proliferação de textos apócrifos"(82) inclusive as obras de autores pertencentes ao movi-

mento do Livre Espírito, integrado por comunidades leigas como a das beguinhas e begardos. Estes viviam nos Países Baixos e na Bélgica _ sem pronunciar votos mas reclusos em conventos, praticando uma apostolado de prece e pregacão _ e também foram acusados de heresia sob alegação de serem adeptos da doutrina cátara.

A memória de Mestre Eckhart foi resgatada também das acusações de quietismo e imobilidade espiritual por seus discípulos Heinrich Suso e Johan Tauler para os quais, nada pareceu mais injusto que a condenação do mestre renano pelo fato de suas expressões não serem, na época, habituais do cotidiano religioso e filosófico da Igreja. Na verdade, Mestre Eckhart foi condenado devido à ignorância dos que não o entenderam e isso, ele mesmo disse: "Consideram erro tudo que não compreendem e consideram igualmente todo erro como heresia, embora só a adesão obstinada ao erro faça a heresia e o herético."(83)

Ruysbroek foi discípulo de Mestre Eckhart mas não deixou de acusá-lo de quietismo, advogando uma linha de ação, em termos de amor que, muito mais tarde, surgiria com Sta. Teresa. Todavia Ruysbroek foi extremamente contraditório: criticou com severidade as beguinhas mas foi influenciado por essas beatas em sua linguagem de canto nupcial à qual não faltaram as metáforas da paixão, ignoradas pela mística unitiva de Mestre Eckhart.

A linguagem epítalmica adotada por Ruysbroek situou-o entre os místicos mais criativos "qui ont été des fondateurs de langues littéraires.(84)

Conquanto Plotino tenha sido apontado com inspirador da linha de pensamento adotada por Mestre Eckhart em algumas de

susas colocações, essa afirmação não procede no que concerne à representação do amor, funcionando até como um divisor de águas entre ambos já que, para Mestre Eckhart, "o amor é a virtude cristã do ágape" (85) enquanto para Plotino o amor constituia-se "no Eros grego que é prazer de uma natural e sobrenatural Beleza, o grande 'Daimon' que, do fervor do instinto de procriação se eleva, purificando-se até o fervor divino... (86)

A influência que a poesia árabe exerceu sobre o Ocidente foi inegável e, de Bagdá à Espanha muçulmana floresceu, principalmente na região de Andaluzia entre os séculos X e XI, um lirismo em tudo semelhante ao do Languedoc.

Em Córdova, nasceu Ibn Hazm (1165-1240), poeta, jurista e pensador.

"Sua obra O Colar da Pomba - uma teoria do amor cortês árabe inspirada no mito platônico de O Banquete - apresenta curiosas analogias com a 'Gaia Ciência' do primeiro trovador, Guilherme IX da Aquitânia." (87)

"Gaia Ciência" é a denominação da complexa teoria poética provençal do século XII.

Natural de Múrcia, na Andaluzia, Ibn al-Arabi compôs a Interpretação dos Desejos "coletânea de poemas inspirados por fervoroso amor místico mas que foram considerados eróticos, ainda que mais se assemelhem às relações entre Dante e Beatriz" (88). Conquanto Ibn al-Arabi se tenha situado entre os gêneros da tradição esotérica muçulmana - reconhecia a necessidade de manter segredo sobre as experiências místicas já que, "esse

tipo de conhecimento deve ser escondido da maioria dos homens por causa da sua sublimidade, pois suas profundezas são difíceis de alcançar e grandes os perigos."(89) Abu Hamid al-Ghazzâli, teólogo e místico persa, foi uma exceção em termos de entender que o conhecimento dos sufis não devia permanecer ignorado pela maioria dos fiéis, constituindo-se em privilégio de uma elite espiritual reduto de uma saber que, divulgado, poderia revigorar o pensamento religioso do Islã.

Ainda que Ghazzâli tenha sido brilhante por sua extensa obra, não logrou por meio desta seu objetivo de renovar as idéias religiosas do Islã que percebia estagnadas e, de fato, dois ou três séculos depois cristalizaram-se permanecendo ligadas a uma ordem de coisas intemporal. O mesmo não ocorreu no campo da reflexão filosófica, suscitada no Islã, pelas traduções de Platão e Aristóteles comentados com prudência e seriedade por Avicena e Averróis que representam, respectivamente, os primeiros metafísicos e os últimos pensadores da Andaluzia, Espanha muçulmana, cuja ponte com os trovadores da Provence foi a poesia árabe matizada de elementos celtas e gnósticos revitalizados no século XII. "A devocão à Virgem _ que domina essa mesma época _ santificava indiretamente a mulher"(90) como Dante que, um século depois, levou essa veneração ao ponto de, nos passos do "Purgatório", divinizar Beatriz _ qual nova mediadora entre a humanidade e Deus _ que aplica a si própria as palavras de Cristo: "Um pouco, e não mais me vereis; outra vez um pouco, e ver-me-eis."(91)

Também de origem persa como al-Ghazzâli, foi Muhammad Djalal-od-Dîn, conhecido como Rûmi (1207/1273). "C'est surtout

en Perse que triompha le mysticisme islamique. Peut-être parce que le mysticisme est tout près de la poésie, que les Persans y trouverent un théme à leur lyrisme.(92)

Rúmi conferiu à poesia um papel relevante no aperfeiçoamento da vida religiosa exaltando, "um tipo de amor terreno na aparência mas que é, na realidade, uma hipóstase do amor divino."(93)

A extensão do pensamento metafísico de Rúmi, para o qual sem Amor o mundo seria inanimado, pode ser avaliada pelo poema organizado sobre simbolos colhidos no campo da música, tão familiares à confraria dos dervixes giradores, por ele fundada:

"Ton amour me fait vibrer comme les orgues
Et mes secrets se révèlent sous la touche de ta main.
Tout mon être exténué ressemble à une harpe,
A chaque corde que tu touches, je gémis.
Au non-être, tu fis goûter le plaisir d'être,
Et, tombant amoureux de toi, le non-être devient
l'être."(94)

Que o conteúdo desses estados místicos seja percebido como uma entre tantas estórias de amor, um amor de natureza religiosa que o cristão busca na Bíblia, o maometano no Corão e o budista em seu Nirvana significa, essencialmente, que o místico se identifica com o Deus da sua religião e da sua igreja. O que importa não é o Ser objeto da paixão mas o fervor dessa paixão cuja linguagem sugere, inevitavelmente, sede, fome, queimadura e ausência. Essa presença da ausência bem como toda uma série de metáforas da paixão, não poderiam faltar ao discurso desse

grande místico espanhol do século XVI que foi San Juan de la Cruz.

"Del agua de la vida
 Mi alma tuvo sed insaciable.
 Desea la salida
 Del cuerpo miserable
 Para beber de esta agua perdurable."(95)

.....

"Dichosa y venturosa
 El alma que a su Dios tiene presente.
 Oh, mil veces dichosa,
 Pues bebe de una fuente
 Que no se ha de agotar eternamente."(96)

"Tiene el gusto tan trocado
 Que a los gustos desfallece
Fastidia el manjar que ve
 Y apetece un no sé qué
 Que se halla por ventura"(97)

"Cuando, mi Dios, del fuego
 Del fuego de vuestro dulce amor seré encendido?"

.....

"Oh, si tu amor ardiese
 Tanto que mis entrañas abrasase."(98)

"Oh, cauterio suave,
 Oh, regalada llaga

Oh, mano blanda. Oh, toque delicado
 Que a vida eterna sabe
 Y a toda deuda paga
 Matando, muerte en vida la has trocado."(99)

"Dijele que me matase,
 Pues de tal suerte llegaba;
 Yo me metia en su fuego
 Sabiendo que me abrasaba."(100)

... "Ay desdichado
 De aquel que de mi amor ha hecho ausencia
 Y no quiere gozar de mi presencia"...(101)

As manifestações extraordinárias do misticismo – fenômenos da "glossolalie", da levitação ou mesmo dos estigmas sanguentos sobre pés e mãos – foram considerados por San Juan de la Cruz e também por Sta. Teresa, como etapas transitórias e nem sempre presentes na experiência mística, destituídas de maior significação face à possibilidade de uma vida superior, intensa e secreta.

A sensualidade dos místicos em seus transportes amorosos deve-se – segundo San Juan de la Cruz, muito cauteloso quanto à luxúria espiritual – ao fato do místico entregar-se, totalmente ao seu Deus. "Il aimera donc à la fois avec son corps, son cœur et son cerveau et chaque chose agit selon son mode d'être", (102) ainda que no estado teopático, "a alma consiga amar a Deus sem mais 'sentir' esse amor".(103)

As influências que San Juan de la Cruz assimilou das leituras que o empolgavam, não sobrepujaram sua criatividade no desenvolvimento de um misticismo noturno de raízes germânicas que eliminava o consolo de vozes e visões no relacionamento com Deus, que esse grande místico espanhol concebeu num plano que só se logra atingir ao morrer para o mundo.

"Vivo sin vivir en mí
Y de tal manera espero
Que me muero porque no muero."(104)

6.2.3 - Lendo a efígie de corvo na da aurora

O lirismo e a violência do arremesso constituem-se em claves interpretativas fundamentais do antagonismo da experiência mística, convencional enquanto expressão de amor mas anti-convencional pela natureza do ser objeto desse amor.

Semelhante conflito tende a potencializar esse discurso, eminentemente erótico, cujo acesso tanto na expressão dos místicos como na poesia de Drummond, verifica-se pela linguagem que, como o Eros mediador revelado a Sócrates por Díotima de Mantinéia em O Banquete, "tem a função de interpretar e transmitir. Só que é uma linguagem que se tece na verticalidade: no relacionamento humano/divino."(105)

Na ascensão erótica do sensível ao inteligível, atinge-se a contemplação do Amado Absoluto, sobre cuja face Díotima, Sócrates e Platão pouco falam. "É que ali cessam as tramas da linguagem, ali é quase Silêncio. A linguagem é como os mortais se abeiram desse reino, sem jamais ai penetrar."(106)

Tanto os místicos não ignoravam que a linguagem é demasiado pobre para seus elevados propósitos que recorreram às imagens, comparações e analogias, para melhor dizerem do inefável. Sucede que toda e qualquer linguagem amrosa, seja qual for o seu objeto de desejo, serve-se da simbologia — que é convencional — fruto de uma tradição instaurada ao longo do tempo.

Portanto, em que pesse a advertência de muita cautela na interpretação dessa linguagem calcada sobre um sistema de similaridades, no qual os termos devem ser avaliados dentro de um contexto e não isoladamente — aos propósitos desta pesquisa que, de inicio, excluiu da obra de Drummond em apreço a pretensão de fervor religioso — esse tipo de precaução carece de sentido. Do discurso dos místicos, o que o Poeta intencionalmente recolheu foi a carga de religiosidade sensual das metáforas e alegorias, não para transcender as experiências humanas mas para descrevê-las descartando a pornografia, incompatível com a dimensão ascensional da proposta erótica dos poemas do Amor Natural.

6.2.4 - É sempre nos meus pulos o limite

Examinando esse amor físico entre um homem e uma mulher, tema e assunto da presente obra de Drummond, a intérprete fixou-se tanto sobre o discurso produzido — os poemas eróticos — como sobre o discurso captado — a entrevista exclusiva que lhe foi concedida pelo Poeta.

Cotejando os dois discursos, também à luz de outros pronunciamentos emitidos por Drummond acerca de dois dos veto-

res deste trabalho - poesia e erotismo - a intérprete constatou das expressões correlatas demonstradas no quadro à lauda nº 86, a identificação entre o poema e os seres amados, bem como a correspondência do verso livre ao amor sexual.

Na relação poema/seres amados, o verbo deglutição efetua a confluência entre os dois termos, confirmada por Drummond:

..."o poema adquire sendo lido, interpretado, digerido, deglutido pelo leitor
 (...) aproximá-lo de outras idéias ou de outras vivências..."(107)

.....

..."os seres amados (...) se assimilam, se deglutem, se engolem; é uma forma de antropofagia, de morte"(108)

.....

Manifestando-se sobre a criação estética na poesia, Drummond emitiu o seguinte pronunciamento: "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".(109) Dónde, o Poeta se relacionou com a palavra como objeto erótico, degustado.

Na associação verso livre/amor carnal, a convergência não se apresentou literalmente, como no caso anterior, mas foi sugerida pela noção de liberdade que ambos ensejam: "Não há legislação técnica sobre o verso livre."(110) Corroborando a articulação alegada, o Poeta mencionou a inexistência de normas sobre o amor físico, cujas manifestações não foram codificadas:

"não há nenhum livro no mundo que estabeleça que esta forma é normal e outra não. A condição para o ato é exatamente essa - é dar prazer - se dá prazer, não é pecado. São Paulo já dizia: amai e fazai o que quiserdes".(111)

Da avaliação do primeiro par de referentes _ poema/seres amados _ emerge uma voracidade que se constata em três instâncias: autor, leitores e amantes. Essa mesma voracidade apresenta-se na raiz do desejo místico: "le désir de Dieu s'enracine dans le désir vorace; c'est lui qui inspire tes désirs, c'est lui encore que tu désires, c'est lui qui rassasie le désir."(112) São Bernardo de Clairvaux e também São Paulo perceberam essa voracidade como viés do amor carnal, inerente à natureza humana. O amor físico é antropofágico mas o sacramento da comunhão _ "o homem que come Deus"(113) tem muito dessa fome que precisou da morte para se apaziguar.

Quanto ao segundo par de referentes _ verso livre/amor carnal _ o que se destaca na relação entre os dois termos é o caminho natural que ambos sugerem, "me sinto mais à vontade no verso livre",(114) declaração talvez equivalente à essência das palavras de São Paulo, acima mencionado por Drummond.

Drummond: expressões correlatas

Resp. 4 (entrev.)

o poema

"o poema adquire sendo lido, interpretado, digerido, degluti-
do pelo leitor
(...) aproximá-lo de outras idéias, ou de outras vivênc-
cias."

Adendo (entrev.)

os seres amados

"os seres amados (...) se as-
similam, se deglutem, se en-
golem; é uma forma de antro-
pofagia, de morte."

Resp.12 (entrev.)

"verso livre"

"não há legislação técnica só-
bre o verso livre".

Resp.21 (entrev.)

"amor erótico, sexual, carnal"

"as formas de realização desse amor não estão codificadas.
Não há nenhum livro no mundo que estabeleça que esta forma é normal e outra não."

6.3 - Nada é de natureza assim tão casta

Sobre a possibilidade do fenômeno místico ser considerado um desvio do instinto sexual, cabe esclarecer que essa hipótese encontrou respaldo, principalmente, na expressão de alguns místicos árabes e sobretudo persas para os quais o objeto de amor apresentou-se com nitidas conotações homossexuais. Outros tipos de desvio podem ser observados no misticismo do Ocidente já que, nestes casos, o desejo de união com o ser amado e a dependência que permeia a relação revelam tendências sadomasoquistas semelhantes às que se verificam em estado de paixão.

O misticismo é um perpétuo movimento de negação, principalmente dos reclamos da sexualidade, donde liga-se de forma indissociável ao esforço da ascese. Mas é impossível sopitar em sua totalidade essa energia vital que, cerceada no caminho traçado pela própria natureza do homem, buscará outras vias de escoamento.

"C'est aux heures que les saints crurent les plus belles de leur existence qu'ils furent le plus prêt à commettre le péché de la chair." (115)

Não há como negar que até nos maiores santos, as manifestações eróticas estiveram presentes em seus transportes de amor divino, conquanto esses místicos sempre tenham reiterado a pureza de seu fervor religioso.

Acaso esse desejo que lhes parece tão casto não será um tipo de erotismo que, impedido de realizar-se, permanece ignorado até pelo místico que o experimenta? Se o prazer foi abortado por barreiras físicas e morais que embargaram sua reali-

zação, essa energia contida esgotar-se-a em surdina, razão pela qual o arrebatamento místico jamais proporcionará aquela satisfação total de uma sexualidade plenamente atendida.

"Je fus remplie d'amour, je fus ressasiée d'une plénitude inestimable. Mais écoutez le secret: cette satiéte engendrait une faim inexprimible et mes membres se brisaient et se rompaient de désir; je languissais vers ce qui est au-delà"(116)

Seria o deliciosa tormento referido por Santa Teresa no fenômeno da transverberação, misto de arrebatamento erótico e beatitude mística.

Nos grandes místicos, autênticas manifestações eróticas acompanharam o êxtase no qual a própria Santa Teresa reconheceu que o corpo não abdica de sua existência, nem deixa de participar.

Todavia, reduzir o êxtase místico apenas ao despertar, total ou parcial dos órgãos sexuais provocado pelo ascetismo excessivo seria desvirtuá-lo já que, "le chrétien se donne tout entier à son Dieu; il s'y livre aussi bien avec ses tendances inférieures qu'avec ses inclinations supérieures."(117)

Cabe considerar também como se apresentam no misticismo outros afetos que, em seus desdobramentos, acentuam a complexidade e riqueza desse amor tão intenso que não se restringe à relação entre amantes mas abarca também o amor filial e fraterno bem como a compaixão que dele participam.

Diversas místicas acreditaram conceber o menino Deus, como Nossa Senhora, percebendo-o mover-se em seu ventre, sentindo os seios túrgidos de leite com o qual o amamentariam enfim, julgaram-se grávidas e descreveram com detalhes as dores

do parto e a sublime realização de alimentar ao peito a divina criance, conquanto permanecessem virgens.

Outras, retrocederam à condição de meninas, infantilizadas a ponto de só conseguirem alimentar-se por succão, emitindo vagidos à semelhança dos recém-nascidos, comportando-se puerilmente como as crianças porque delas será o reino dos céus. Nada mais ambicionavam que sentirem-se protegidas no regaço daquele que foi Pai e Filho da humanidade, por amor.

"O misticismo, sobretudo em sua vertente oriental do Nirvana, remete-se ao desejo da criatura, repentinamente separada de sua mãe pelo nascimento, que aspira retornar à voluptuosidade da condição intra-uterina."(118)

Não raras foram as místicas nas quais foi constatado um espaço piedoso pronto para acolher aquele que, em vida e sendo rei, não encontrou onde repousar a divina cabeça coroada de espinhos que elas, com devocão e ternura, almejavam acariciar.

A exaltação mística não deve ser confundida com o prazer sexual e talvez a palavra amor não seja adequada à expressão dessa "embriaguez patética"(119) em que se constitui o fenômeno místico na opinião de alguns.

Aqueles que consideram o misticismo uma modalidade de erotismo, salientam nos místicos o emprego constante de um vocabulário passional como argumento decisivo para demonstrar sua teoria. Na verdade, as palavras que se aplicam ao discurso amoroso, seja qual for o objeto deste amor, revestem-se de alto teor sensual mas devem ser entendidas dentro de um contexto determinado e não literalmente.

Há que acautelar-se de interpretações levianas - lamentadas por Santa Teresa - concebidas sobre um sistema convencional de símbolos que remonta às origens do cristianismo.

O fervor exaltado dos místicos, à medida que estes ascendem ao estado teopático, deixa de ser amor filial e fraternal, ternura ou compaixão e passa a ser muito mais, ainda que conserve também traços desses afetos, não fosse ele um amor infinito.

O amor que o místico sente e exprime é doação de si mesmo e, como tal é concomitantemente puro e impuro como foi o sagrado no paganismo, "quando o conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro". (120) Que o erotismo se insinua nos interstícios desse amor é inegável, mas seu quinhão é mínimo se cotejado com todos os outros afetos que o constituem. Assim sendo, caracterizá-lo pelos termos que o descrevem seria ilusório face à dimensão dos sentimentos que animam uma experiência demasiado rica para uma linguagem demasiado pobre.

7 - A CARNE FEZ-SE VERBO

Pelo dogma da Encarnação, "o Verbo se fez carne". A partir do momento em que o filho de Deus fez-se homem, inverteu-se a dinâmica do amor. Ao invés da sublimação do amor humano infeliz dos místicos pagãos, o amor ao próximo santificado pelo casamento feliz.

Não mais o Eros que ascendia em busca da felicidade na morte, mas o Ágape que, ao contrário, desce porque o Deus dos cristãos amou primeiro, generosa e paternalmente, tornando possível a felicidade mesmo na vida terrena, desde que obediente.

Porque, se cada cristão amar o próximo como a si mesmo, nada fará que o prejudique e estará agindo em conformidade com a lei de Deus: não matarás nem roubarás, não cometidas adulterio.

Mas os cátaros rejeitaram o dogma da Encarnação pois o Cristo, para a heresia, apenas tomou aparência humana.

Ao horrível paradoxo de um Deus pregado na cruz e de um homem crucificado pelo casamento, ofereceu-se a realização histórica de uma forma terrestre do culto de Eros cujos conflitos passionais teriam como expressão "a carne fez-se verbo".

Os poemas eróticos de Drummond objeto da presente tese foram submetidos a uma análise formal e à interpretação, conforme estipulado no referencial teórico. Acompanham a matéria, apresentada sob o título "a carne fez-se verbo", uma introdução às figuras de retórica e a definição dos termos indispensáveis ao bom entendimento tanto da análise formal como da interpretação.

7.1 - Introdução às figuras de retórica

Ao deter-se sobre a linguagem empregada para comunicar através de artifícios estilísticos como as figuras retóricas, a intérprete julgou necessário defini-las de forma sistemática a fim de facilitar o acesso às informações básicas da análise formal. Com o mesmo propósito, alguns termos cuja acepção adotada pela intérprete nem sempre corresponde à convencional, foram incluídos nestas definições.

7.2 - Definição dos termos

Figura de retórica: "maneira de falar artificial e imprópria, a substituir voluntariamente, por motivo de elegância ou expressividade, um modo de falar natural, que deve ser restabelecido para que a significação da frase seja compreendida. Segundo a Gramática Geral _ que procura dar uma explicação dos usos particulares a partir de regras gerais deduzidas _ encontram-se tais figuras, não apenas na Literatura, mas na própria língua, destinada primitivamente a representar o pensamento lógico mas que se vê, na realidade, posta a serviço das paixões."(121).

Figura: "forma de expressão que foge da norma rigorosa _ a figura seria um desvio, modificação de uma expressão primeira, considerada 'normal' _ apresentando alterações fonéticas (estudo dos sons no qual não se leva em conta a pertinência deles a uma língua), morfológicas (aspecto formal das palavras conferido pelos morfemas, esses elementos gramaticais que consistem em desinências, afixos etc... e que se opõem às raízes),

ou sintáticas (parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si e a correta construção gramatical)."(122)

Aliteração: "repetição dos mesmos sons".(123)

Anáfora: "etimologicamente a anáfora é aquilo que remete para trás; repetição no início de cada frase ou verso para enfatizar uma idéia."(124)

Antítese: "aproximação de duas palavras antônimas que explora o jogo de contrastes".(125) A antítese é tanto mais expressiva quanto mais concisa e, se na oposição de sentido houver identidade de sons, maior é o seu efeito.

Apóstrofe: "interpelação a pessoas ou coisas presentes ou ausentes, reais ou fantásticas."(126)

Assindeto: "do grego, não unido, não ligado. Ocorre quando as orações de um período ou as palavras de uma oração se sucedem sem conjunção coordenativa que poderia enlaçá-las. É um vigoroso processo de encadeamento do enunciado mantido em sua individualidade, por força das pausas rítmicas."(127)

Catacrese: "etimologicamente significa abuso. A catacrese é uma espécie de metáfora morta, tornada hábito lingüístico, fora do campo estilístico. A diferença entre catacrese e metáfora (ambas baseiam-se numa relação de similaridade) reside no fato da catacrese além de estender o sentido de uma palavra do seu

âmbito estrito e habitual deixa de ser sentida como metáfora, dado o seu uso corrente."(128)

Comparação: "processo pelo qual se estabelece o paralelo entre dois sentidos por intermédio de como ou um de seus substitutos. É a forma primária das imagens."(129)

Derivação: "consiste no emprego de uma palavra com flexão ou forma diferente."(130)

Elipse: "do grego, falta, insuficiência. É recurso condensador da expressão que consiste em omitir espontânea ou voluntariamente um termo que o contexto ou a situação permitem suprir."(131)

Epistrofe: "repetição da mesma palavra no fim de frases seguidas."(132)

Epizeuxis: "figura pela qual se repete seguidamente a mesma palavra, para amplificar o sentido."(133)

Gradação: "recurso de ênfase tanto quanto propriamente de coerência; consiste em dispor as ideias em ordem crescente ou decrescente de importância. Na gradação ascendente configura-se o clímax."(134)

Hipálage: "consiste na atribuição de uma qualidade não ao substantivo que a tem mas a outro".(135)

Hipérbato: "do grego, inversão, transposição. Termo genérico para designar toda inversão da ordem normal das palavras na

oração, ou da ordem das orações no período, com finalidade expressiva.(136)

Hipérbole: "figura que consiste em aumentar ou diminuir exageradamente uma das propriedades de um objeto, estado etc..."(137)

Homeoteleuto: "é a repetição de terminações".(138)

Inversão: "figura que designa a alteração da ordem direta ou seja, quando algum termo está fora de sua posição habitual. A inversão dá maior ênfase à frase conferindo-lhe realce em virtude da posição insólita de algum elemento dessa construção."(139)

Litote: "figura que consiste na atenuação da maneira de apresentar um objeto; é o contrário da hipérbole."(140)

Metáfora: "emprego de uma palavra num sentido que se assemelha e no entanto difere de seu sentido habitual. Aparece sob forma de um substantivo, adjetivo ou verbo mas também os advérbios derivados de adjetivos admitem metaforização".(141) "A metáfora estética é criação pessoal, inovadora, estilisticamente individualizada enquanto a metáfora lingüística instaura-se na língua, acaba estiolada como patrimônio de todos, como vocábulo dicionarizado, como léxico, enfim."(142) "A metáfora estilística surpreende o leitor - antes daquele momento a semelhança aventada pelo autor não fora captada por ninguém."(143)

Metonímia: "emprego de uma palavra para designar um objeto ou uma propriedade que se encontram numa relação existencial com a

referência habitual dessa palavra."(144) "A metonímia é um tropo que se baseia numa relação real, não mentada nem comparativa, como é o caso da metáfora."(145)

Onomatopéia: "figura de estilo constituída por palavras imitativas isto é, vocábulos que procuram reproduzir aproximadamente certos sons ou certos ruídos."(146)

Paradoxo: "figura que consiste na acentuação dos contrastes, junção dos opostos, amálgama dos contrários."(147)

Polissíndeto: "figura que consiste no excesso de conjunções. O polissíndeto é uma construção simétrica que o estilo barroco cortejou para obter expressividade da frase que, no entanto, em caso de abuso pode tornar-se artificial e pedante."(148)

Pleonasm: "do grego, excesso, demasia, redundância. É o emprego de palavras desnecessárias ao perfeito entendimento de um conceito e que vêm reforçar o seu sentido pela reiteração da idéia como recurso de ênfase."(149)

Ploce: "figura constituída pela correspondência entre a palavra do princípio da frase com o vocábulo do fim da mesma."(150)

Prefixação: "a prefixação em Drummond é um recurso estilístico da maior densidade semântica pelo insólito dos desdobramentos vocabulares que se apresentam nesse processo de derivação pelo qual criam-se palavras partindo de uma forma primitiva à qual se agregam prefixos."(151)

Prosopopéia: "consiste na colocação em cena, de alguma forma, dos ausentes, dos mortos, de seres sobrenaturais ou mesmo de seres inanimados, fazendo-os agir, responder sempre que quisermos ou, ao menos, tomá-los como confidentes, testemunhas, defensores, acusadores, juízes, etc... e isso por fingimento ou seriamente, conforme sejamos ou não senhores da nossa imaginação."(152)

Quiasma: "figura na qual a relação entre duas palavras se acha repetida mas invertida na seqüência da frase."(153)

Sinédoque: "consiste no emprego de uma palavra num sentido cujo significado habitual é apenas uma de suas partes."(154)"A sinédoque é uma figura utilizada para ampliar, restringir ou alterar a significação de um vocábulo; toma-se como base para isto uma relação de proximidade e usa-se o todo pela parte (ou vice-versa), o indivíduo pela espécie (ou vice-versa), a espécie pelo gênero (ou vice-versa), o abstrato pelo concreto, a matéria pela obra, etc..."(155)

Sinestésia: "etimologicamente, sensações simultâneas. Figura típica do Simbolismo que consiste em atribuir a uma coisa qualidade que ela não tem a não ser figuradamente; há sinestésias que cruzam sensações auditivas e tátteis."(156)

Zeugma: "é uma das formas de elipse que consiste em fazer participar de dois ou mais enunciados um termo expresso apenas em um deles."(157)

Analogia: "é uma semelhança parcial que sugere uma semelhança oculta, mais completa. Nas analogias as semelhanças são apenas imaginárias; tentam explicar o desconhecido pelo conhecido apontando apenas as semelhanças e não os contrastes ou diferenças."(158)

Homologia: "repetição das mesmas palavras, conceitos, figuras etc... no mesmo discurso."(159) Equivalente embora diverso.

Imagem: "pode designar qualquer recurso de expressão de contextura metafórica, comparativa, associativa, analógica, através da qual se representa a realidade de maneira transfigurada."(160) Mas as "imagens também são chaves capazes, por puro acaso, de abrir certas fechaduras biológicas ou psicológicas, ou melhor, são fichas falsas _ capazes entretanto, de fazer funcionar o mecanismo se introduzidas em lugar de fichas verdadeiras."(161)

Símbolo: "em teoria literária é tido como variante de metonímia e, ocasionalmente, da metáfora. É uma figura de significação que consiste em atribuir a uma coisa concreta um sentido abstrato."(162) A percepção do símbolo é eminentemente subjetiva, varia de pessoa para pessoa: assim é se lhe parece.

Tropo: "do grego, desvio de sentido. Denominação das figuras de pensamento."(163)

Versificação:

Estríbilo: "verso repetido no fim de cada estrofe de uma composição."(164)

Mote: "conceito, ordinariamente expresso num distico ou numa quadra para ser glosado, isto é, desenvolvido."(165)

Refrão: "estrofe idêntica que aparece repetidas vezes no poema".(166)

7.3 - Os poemas eróticos de Drummond

Carlo s **Dru g** **Drum** **Duo** **Do** **Do g** **Do g** **Do g**

AMOR NATURAL

Largos goces iniciados,
caricias no terminadas,
como si aun no se supiera
en qué lugar de los cuerpos
el acariciar se acaba,
y anduvieramos buscando
en lento encanto, sin ansia.

PEDRO SALINAS
Poesia Junta.

AMOR - POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

Amor - Pois que é 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 modo
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a idéia 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,
esse morrer mais suave do que o 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.

SOB O CHUVEIRO AMAR

Sob o chuveiro amar, sabão e beijos,
ou na banheira amar, de água vestidos,
amor escorregante, foge, prende-se,
torna a fugir, água nos olhos, bocas,
dança, navegação, mergulho, chuva,
essa espuma nos ventres, a brancura
triangular do sexo _ é água, esperma,
é amor se esvaindo, ou nos tornamos fonte?

O QUE SE PASSA NA CAMA

(O que se passa na cama
é segredo de quem ama.)

É segredo de quem ama
não conhecer pela rama
gozo que seja profundo,
elaborado na terra
e tão fora deste mundo
que o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis.

Ai, cama, canção de cuna,
dorme, menina, nanana,
dorme a onça suquuarana,
dorme a cândida vagina,
dorme a última sirená
ou a penúltima... O pênis
dorme, puma, americana
fera exausta. Dorme, fulva
grinalda de tua vulva.
E silenciem os que amam,
entre lençol e cortina
ainda úmidos de sêmen,
estes segredos de cama.

TENHO SAUDADES DE UMA DAMA

Tenho saudades de uma dama
como não havia na cama
outra igual, ou mais terna amante.

Não era sequer provocante.
Provocada, como reagia!
(São palavras, só: quente, fria.)

Na banheira nos enrolávamos,
ai, como a gente se contramava,
eram favos no preto favo,
um guaiar, um matar-morrer.

Tenho saudades de uma dama
que passeava na medula
e atomizava os pés da cama.

A CASTIDADE COM QUE ABRIA AS COXAS

A castidade com que abria as coxas
e reluzia a sua flora brava.

Na mansuetude das ovelhas mochas,
e tão estreita, como se alargava.

Ah, coito, coito, morte de tão vida,
sepultura na relva, sem dizeres.

Em minha ardente substância esvaidá,
eu não era ninguém e era mil seres
em mim ressuscitados. Era Adão,
primeiro gesto nu ante a primeira
negritude de poço feminino.

Já não restava mais o mundo, à beira
dessa moita orvalhada, nem destino.

Roupa e tempo jaziam pelo chão.

VOCÊ MEU MUNDO MEU RELÓGIO DE NÃO MARCAR HORAS

Você meu mundo meu relógio de não marcar horas; de esquecer-las. Você meu andar meu ar meu comer meu descomer. Minha paz de espadas acesas. Meu sono festival meu acordar entre girândolas. Meu banho quente morno frio quente pelando. Minha pele total. Minhas unhas afiadas aceradas aciduladas. Meu sabor de veneno. Minhas cartas marcadas que se desmarcam e voam. Meu suplício. Minha mansa onça pintada pulando. Minha saliva minha língua passeadeira possessiva meu esfregar de barriga em barriga. Meu perder-me entre pelos algas água ardências. Meu pênis submerso. Túnel cova cova cova cada mais funda estreita mais mais. Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai ui nhém ahhh minha evaporação meu suicídio gozozo glorioso.

DE FUGITIVO HOTEL NA COLCHA DE DAMASCO

De fugitivo hotel na colcha de damasco
viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto.
A morte, entre nós dois, tinha parte no coito.
O brinco era violento, misto de gozo e asco,
e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.

ESTA FACA

"Esta faca
foi roubada no Savôia"

"Esta colher
foi roubada no Savôia"
"Este garfo..."

Nada foi roubado no SAvôia.

Nem tua virgindade: restou quase perfeita
entre manchas de vinho (era vinho?) na toalha,
talvez no chão, talvez no teu vestido.

O reservado de paredes finas
forradas de ouvidos
e de línguas
era antes prisão que mal cabia
um desejo, dois corpos.

O amor falava baixo. Os gestos
falavam baixo. Falavam baixíssimo
os corpos, os talheres, Tua pele
entre cistais luzia branca.

A penugem rala
na gruta rósea
era quase silêncio.
Saiamos alucinados.

No Savôia nada foi roubado.

MIMOSA BOCA ERRANTE

Mimosa boca errante
 à superfície até achar o ponto
 em que te apraz colher o fruto em fogo
 que não será comido mas fruído
 até se lhe esgotar o sumo cálido
 e ele deixar-te, ou o deixares, flácido,
 mas rorejando a baba de delícias
 que fruto e boca se permitem, dádiva.

Boca mimosa e sábia,
 impaciente de sugar e clausurar
 inteiro, em ti, o talo rígido
 mas varado de gozo ao confinar-se
 no limitado espaço que ofereces
 a seu volume e jato apaixonados,
 como podes tornar-te, assim aberta,
 recurvo céu infindo e sepultura?

Mimosa boca e santa,
 que devagar vais desfolhando a líquida
 espuma do prazer em rito mudo,
 lenta-lambente-lambilusamente
 ligada à forma ereta qual se fossem
 a boca o próprio fruto, e o fruto a boca,
 oh chega, chega, chega de beber-me
 de matar-me, e, na morte, de viver-me.

Já sei a eternidade: é puro orgasmo.

BUNDAMEL BUNDALIS BUNDACOR BUNDAMOR

Bundamel bundalis bundacor bundamor
 bundalei bundalor bundanil bundapão
 bunda de mil versões, pluribunda unibunda
 bunda em flor, bunda em al
 bunda lunar e sol
 bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
 arquibunda selada em pauta de hermetismo
 opalescente bun
 incandescente bun
 meigo favo escondido em tufos tenebrosos
 a que não chega o enxogre da lascívia
 e onde
 a global palidez de zonas hiperbóreas
 concentra a música incessante
 do girabundo cósmico

Bundaril bundilim bunda mais do que bunda
 bunda matante/renovante
 que ao número acrescenta uma nova harmonia.
 Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo
 o arco de triunfo, a ponte de suspiros
 a torre de suicídio, a morte do Arpoador
 bunditálix, bundífoda
 bundamor bundamor bundamor bundamor.

SEM QUE EU PEDISSE, FIZESTE-ME A GRAÇA

Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça
de magnificar meu membro.

Sem que eu esperasse, ficaste de joelhos
em posição devota.

O que se passou não é passado morto.

Para sempre é um dia
o pênis recolhe a piedade osculante de tua boca.

Hoje não estás nem sei onde estarás,
em total impossibilidade de gesto e comunicação.

Não te vejo não te escuto não te aperto
mas tua boca está presente, adorando.

Adorando.

Nunca pensei ter entre as coxas um deus.

A BELA NINFÉIA FOI ASSIM TÃO BELA

A bela Ninféia foi assim tão bela
como eu a fazia, se sonho ou me lembro?
Em sua garupa de água ou de égua
que formas traçava, criava meu membro?

A dura Ninféia de encantos furtivos
preparava filtros? Que feitiço havia
na pinta da anca, pois só de beijá-la
a pinta castanha logo alvorecia?

A fria Ninféia zombava talvez
da fúria, da fome, do fausto, da festa
que o seio pequeno, de bico empinado,
em mim despertava, tigre na floresta?

A vaga Ninféia, de esparsos amores
(o meu, entre muitos) teria noção
do mal que me fez, ou por ela me fiz,
pois que meu algoz era minha criação?

MULHER ANDANDO NUA PELA CASA

Mulher andando nua pela casa
envolve a gente de tamanha paz.
Não é a nudez datada, provocante.
É um andar vestida sem vestido,
inocência de irmã em busca de copo dágua.

Este nem sequer é percebido
pelo corpo que o leva.
Transitam curvas em estado de pureza,
dando outro nome à vida: castidade.

Pelos que perturbavam não perturbam.
Seios, nádegas em tácito armistício
repousam de guerra. Também eu repouso.

A MOÇA MOSTRAVA A COXA

"A jovem rende-se através do rosto, do contato, do beijo, do gozo; mas ocultará o limite último e melhor do amor".

Visu, colloquio
Contactu, basio
Frui virgo dederat;
Sed aberat
Linea posterior
Et melior
Amori.

Carmina Burana

A moça mostrava a coxa,
a moça mostrava a nádega,
só não me mostrava aquilo
— concha, berilo, esmeralda —
que se entreabre, quatrífolio,
e encerra o gozo mais lauto,
aquela zona hiperbórea,
misto de fel e de asfalto,
porta hermética nos gonzos
de zonzos sentidos presos,
altar sem sangue de ofícios
ou de ternos sacrifícios,
a moça não me mostrava.
E torturando-me, e virgem
no desvairado recato
que sucedia de chofre

à visão dos seios claros,
sua pulcra rosa preta
como que se enovelava,
crespa, intacta, inatingível,
abre-que-fecha-que-foge,
e a fêmea, rindo, negava
o que eu tanto lhe pedia,
o que pedia ser dado,
e mais que dado, comido.

Ai, que a bicha me matava
tornando-me assim a vida
esperança consumida
no que, sombrio, faiscava.

Roçava-lhe a perna. Os dedos
descobriam-lhe segredos
lentos, curvos, animais,
porém o máximo arcano,
o todo esquivo, noturno,
a tríplice chave da urna,
esse a louca sonegava,
não me daria nem nada.

Antes nunca me acenasse.

Viver não tinha propósito,
andar perdera o sentido,
o tempo não desatava,
nem vinha a morte render-me
ao luzir da estrela d'alva,
que nessa hora já primeira,

violento, subia o enjôo
de fera presa no Zôo.

Como lhe sabia a carne
em seu côncavo e convexo,
em seu poro, em seu dourado
pelo de ventre! mas sexo
era segredo de estado.

Como a carne lhe sabia
a campo frio, orvalhado,
onde uma cobra desperta
vai traçando seu desenho
num frêmito, lado a lado!

Mas que perfume teria
a gruta invisa? que visgo,
que estreitura, que docume,
que linha prística, pura,
me chamava, me fugia?

Tudo a bela me ofertava,
e que eu beijasse ou mordesse,
fizesse sangue: fazia.

Mas seu púbis recusava.

Na noite acesa, no dia,
sua coxa se cerrava.

Na praia, na ventania,
quanto mais eu insistia,
sua coxa se apertava.

Na mais erma hospedaria,
fechada por dentro a aldrava,

sua coxa se selava
se encerrava se salvava
e quem disse que eu podia
fazer dela minha escrava?

De tanto esperar, porfia
sem vislumbre de vitória,
já seu corpo se delia,
já se empana sua glória,
já sou diverso daquele
que por dentro se rasgava
e nem sei agora ao certo
se minha sede mais brava
era nela que pousava.

Outras fontes, outras fomes,
outros flancos: vasto mundo,
e o esquecimento no fundo.

Talvez que a moça hoje em dia...
Talvez. O certo é que nunca.

E se tanto se furtara
com tais fugas e arabescos
e tão surda teimosia,
por que tarde se abriria?

Por que viria ofertar-me,
quando a tarde já vai fria,
sua nívea rosa preta
nunca jamais visitada
inacessível naveta?

E nem teria naveta...

ERA MANHÃ DE SETEMBRO

Era manhã de setembro

e

ela me beijava o membro

Aviões e nuvens passavam

coros negros rebramiam

ela me beijava o membro

O meu tempo de menino

o meu tempo ainda futuro

cruzados floriam junto

Ela me beijava o membro

Um passarinho cantava

bem dentro da árvore, dentro

da terra, de mim, da morte

Morte e primavera em rama

disputavam-se a água clara

água que dobrava a sede

Ela me beijando o membro

Tudo que eu tivera sido

quanto me fora defeso

já não formava sentido

Somente a rosa crispada
o talo ardente, uma flama
aquele êxtase na grama

Ela a me beijar o membro

Dos beijos era o mais casto
na pureza despojada
que é própria das coisas dadas

Nem era preito de escrava
enrodilhada na sombra
mas presente de rainha

tornando-se coisa minha
circulando-me no sangue
o doce e lento e erradio

como beijara uma santa
no mais divino transporte
e num solene arrepião

beijava beijava o membro

Pensando nos outros homens
eu tinha pena de todos
aprisionados no mundo

Meu império se estendia
por toda a praia deserta
e a cada sentido alerta

Ela beijava o membro

O capítulo do ser
o mistério de existir
o desencontro de amar

eram tudo ondas caladas
morrendo num cais longínquo
e uma cidade se erguia

radiante de pedrarias
e de ódios apaziguados
e o espasmo vinha na brisa

para consigo furtar-me
se antes não me desfolhava
como um cabelo se alisa

e me tornava disperso
todo em círculos concêntricos
na fumaça do universo

Beijava o membro

beijava
e se morria beijando
a renascer em setembro

QUANDO DESEJOS OUTROS É QUE FALAM

Quando desejos outros é que falam
e o rigor do apetite mais se alonga,
despetalam-se as pétalas do ânus
à lenta introdução do membro longo.
Ele avança, recua, e a via estreita
vai transformando em dúlcida paragem.

Mulher, dupla mulher, há no teu âmago
ocultas melodias ovidianas.

EM TEU CRESPO JARDIM, ANÊMONAS CASTANHAS

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas
detêm a mão ansiosa: Devagar.
Cada pétala ou sépala seja lentamente
acariciada, céu; e a vista pouse,
beijo abstrato, antes do beijo ritual,
na flora pubescente, amor; tudo é sagrado.

ADEUS, CAMISA DE XANTO

Pobre camisa, chora...

Eugênio de Castro: "A camisa
de Xanto".

Adeus, camisa de Xanto!

Adeus, camisa de Vênus!

O sêmen fluiu. Nem pranto
nem riso. Estamos serenos.

Baixou a noite seu manto
sobre a cansada virilha.

(Sexo e noite formam ilha.)

Adeus, camisa de Vênus,
adeus, camisa de Xanto!

Já gozamos. Já morremos.

E o tempo masca, em seu canto,
a garupa da novilha.

Que grapa mais andarilha
tinha na cama. Eram fenos
roçados num acalanto.

Era a fava de baunilha
que se abria no comenos
e que se cerrava: trilha
do demônio ao lugar santo.

Era um desmaio na orilha
da praia de gozo e espanto.

Adeus, camisa de Xanto,

renda de calça, presilha.

Adeus, peiticos morenos,
e o que brilhava e não brilha
no mais úmido recanto.

Adeus, camisa de Vênus,
amargo caucho, pastilha,
que de tudo nem ao menos
(seria tão bom, no entanto)
ficou um filho, uma filha.

Adeus, camisa de Xanto!

NO PEQUENO MUSEU SENTIMENTAL

No pequeno museu sentimental
os fios de cabelo religados
por laços mínimos de fita
são tudo que dos montes hoje resta,
visitados por mim, montes-de-Vênus.

Apalpo, acaricio a flora negra,
e negra continua, nesse branco
total do tempo extinto
em que eu, pastor felante, apascentava
caracóis perfumados, anéis negros,
cobrinhas passionais, junto do espelho
que com elas rimava, num clarão.

Os movimentos vivos no pretérito
enroscam-se nestes fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca se desviavam
para o abismo de flores e resinas.

Vou beijando a memória destes beijos.

PARA O SEXO A EXPIRAR

Para o sexo a expirar eu me volto, expirante.
Raiz de minha vida, em ti me enredo e afundo.
Amor, amor, amor - o braseiro radiante
que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,
a minha se rebela ante a morte anunciada.
Quero sempre invadir essa vereda estreita
onde o gozo maior me propicia a amada.

Amanhã, nunca mais. Hoje mesmo, quem sabe?
enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer
antes que, deliciosa, a exploração acabe.

Pois que o espasmo corde o instante do meu termo,
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,
de sêmen aljofrando o irreparável ermo.

7.3.1 - Análise formal

AMOR – POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

Pelo uso da prosopopéia – em amor – Drummond valorizou o tema amoroso dando-lhe vida e ação ou seja, personificando-o. Tal como os trovadores, empregou a palavra "canção" para um "cantar d'amor" com ressonâncias medievais.

Uma das concepções de amor expressa em O Banquete – "é um, perfeito em dois; são dois, em um" – faz parte do discurso de Aristófanes sobre o castigo de Zeus, separando verso e reverso dos humanos primitivos que Apolo voltou a reunir não longe, contudo, placar a ânsia de cada metade, dai por diante, unir-se à outra. Essa busca apresenta-se aqui numa inversão especial de estrutura simétrica – quiasma – figura de sintaxe predileta de Drummond que, com ela, abriu o discutido poema "No meio do caminho."

Num jogo de equilíbrio entre "alma e desejo", o Poeta articulou-os sobre o "orgasmo", divinizando-o ao referi-lo na segunda estrofe através do paradoxo "instante de infinito", ao qual corresponderia na quinta estrofe a metafora "relâmpago" introduzindo três outras centradas sobre o clítoris – "fonte", "fogo" e "mel".

Se ao dualismo barroco da carne versus espírito, Drummond propôs os "flancos" e a "região etérea, eterna", pela interrogação contida na antítese "onde termina o quarto e chega aos astros?", o Poeta questiona essa oposição já que, "a carne da qual fala São Paulo, não é o corpo físico, mas o todo do

homem natural, corpo, razão, faculdades, desejos – portanto, também a alma."(167)

As metáforas relativas à imagem de luz, conferem à sexta estrofe alto teor místico já insinuado anteriormente e aqui reforçado pela expressão "varado de luz". Construído sobre o verbo varar que significa atravessar, aliado ao adjunto de luz, este tropo sugere a transverberação de Santa Teresa: "eu vi então que ele tinha uma longa lança de ouro, cuja ponta parecia de fogo e senti como se ele a enterrasse várias vezes em meu coração, transpassando-a até minhas entranhas.(168)

Dentro do mesmo esquema de pensamento, torna-se inevitável associar a metáfora da "abstracção que se faz carne" à sentença bíblica "o Verbo se fez carne".(169) A hipérbole presente em "além da própria vida" corrabora para intensificar a transcendência da estrofe cujo último verso constitui-se numa derivação também de caráter abstrato, "a idéia de gozar está gozando."

Ao paradoxo "sofrer de gozo", sucede a graduação ascendente "sons arquejos, ais" e essas duas figuras de pensamento introduzem uma terceira, a prosopopéia – "o amor morre de amor" – adjetivada pelo ambíguo termo "divino" que tanto sugere maravilhoso como permite a conotação de um amor cuja natureza se aproximaria do transcendental. Há um poema na Obra completa de Drummond que, não sendo erótico, transita entre as mesmas imagens aqui aventadas – "o imponderável que do mítico vai ao místico a reafirma o metafísico"(170) – à semelhança de prenúncio da abordagem levantada neste trabalho.

"Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?

Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?"(171)

Entre metáforas cujo eixo é o verbo morrer Drummond organizou a "pequena morte" da penúltima estrofe, reservando à última a paz do corpo cotejada com a "paz dos deuses" – a anáfora reforçando essa idéia de apaziguamento depois do amor.

Se a inversão do último verso – "o que a um deus acrescenta o amor terrestre" – denota uma divindade não especificada como desta ou daquela religião, "a paz dos deuses" referida na mesma estrofe, reitera essa alusão enfatizada pelo vocabulário estátuas, remetendo-a ao Olimpo, céu grego.

A comparação entre os amantes e as estátuas metaforicamente "vestidas de suor", amplia a imobilidade da cena orquestrada pelo Eros de Agatão mencionado em O Banquete como "um deus tenro, de constituição úmida"(172) atributo que Drummond deslocou para caracterizar o "úmido subterrâneo da vagina", como no poema "O que se passa na cama" onde o mesmo ocorre em relação aos que amam, "ainda úmidos de sêmen".

SOB O CHUVEIRO AMAR

Foi através da hipálage presente em "esse amor escorregante", que Drummond remeteu para o âmbito do banho a dois, mais que o prazer, o erotismo.

Este é um poema em que os conectivos foram suprimidos, visando intensificar a ação pela forma suscinta de apresentá-la.

Como o poema foi organizado em função do referente Áqua, só nos dois primeiros versos três inversões a explicitam: "sob o chuveiro amar", "na banheira amar" e "de água vestidos". Também a antítese - "foge, prende-se" - que introduz uma série de metáforas sobre imagens líquidas, como: "dança, navegação, mergulho, chuva" transfere para o último verso a idéia de causa e consequência articulada pelo verbo esvair-se, aqui indicador de vida e não de morte.

Pela sugestiva metonímia configurada na "brancura triangular do sexo", a criatividade de Drummond revelou um monte de Vênus alvejado pela espuma de sabão. Referindo-o dentro do contexto do banho, o Poeta não somente contornou a visão das partes pilosas femininas como se apresentam na verdade fisiológica ou seja, em sua aproximação com o animal, mas delas ofereceu um aspecto inusitado, fantasia de sua concepção sobre um dado biológico, transformado pela palavra em expressão de beleza.

O QUE SE PASSA NA CAMA

A partir do vocábulo segredo, Drummond criou dois versos - "é segredo de quem ama" e "estes segredos de cama" - e com eles abriu e fechou o poema cujas ressonâncias trovadorescas remontam à descoberta do código do amor cortês. Este teria

sido encontrado preso à pata de um falcão que repousava sobre uma vara de ouro na corte do rei Artur. A lenda de origem celta, estabelece uma estreita ligação entre o amor cortês e os cavaleiros da Távola Redonda, capazes de desvendar o segredo do esconderijo da ave, conhecido apenas por uma fada que habitava a floresta.

É também revelando o segredo que o Poeta entre imagens contraditórias como a antítese, "elaborado na terra/ e tão fora deste mundo" e a epístrofe, sugerindo integração, expressa em "que o corpo, encontrando o corpo _ transfere para uma outra dimensão " o que se passa na cama".

A metáfora, "e por ele (corpo) navegando", estabelece a conexão entre a matéria até então objeto do poema e o espiritual condensado nos três últimos versos onde a metáfora, "paz de outro horto" bem como a anáfora "paz de morto", introduzem mais duas metáforas, "nirvana" e "sono do pênis". Essa excessiva recorrência às metáforas seria abusiva caso não funcionasse com recurso ao pensamento analógico, capaz de estabelecer relações entre o sensível e o inteligível.

Servindo-se das idéias como ponto de apoio e, calcado no verbo atteindre cujo sentido é ascendente, Drummond, remeteu para "a paz de outro horto" _ que não o das Oliveiras, horto dos tormentos de Cristo _ o orgasmo referido pelas duas metáforas, "nirvana" e "sono do pênis", a primeira representando a "pequena morte" à qual sucede a extinção do desejo, configurada na segunda.

A menção ao Nirvana inscreve o poema no imaginário místico do budismo, caracterizando a transcendência que, para o

hinduísmo, não significa oposição à imanência do Samsara. Além disso, oferece ainda uma possibilidade de conotação com a doutrina cátara porquanto para o tantrismo, quem alcança a beatitude e o incondicionado do Nirvana, não mais reincarna.

A segunda parte do poema, relacionada à metáfora "sono do pênis", reserva ao verbo dormir – nas anáforas, "dorme, menina, nanana", "dorme a onça suçuarana", "dorme a cândida vagina", "dorme a última sirenita", "dorme, puma americana" e "dorme, fulva grinalda de tua vulva" – a função de reconduzir o poema ao estágio inicial ou seja, percorrer a mesma série em sentido inverso.

Tanto o lamento que dá início à série descendente – "ai" – como a palavra "canção" no primeiro verso desta, situam-se no âmbito da poesia trovadoresca cuja espiritualidade foi acentuada pelo imperativo "silenciem" que remete à quietude do quarto – "entre lençol e cortina" – caverna à qual o Poeta circunscreveu os amantes, reintegrados ao cárcere do corpo, "ainda úmidos de sêmen".

Os animais – "a onça suçuarana" e o "puma" – seriam apenas sombras projetadas pelo fogo sobre o fundo da caverna, imagens de um mundo sensível que só poderiam constar do poema como regresso às trevas, já então percebidas como tal pelo Poeta.

TENHO SAUDADES DE UMA DAMA

As considerações que introduzem a análise formal deste poema o situaram como fantasia concebida por Drummond sobre a imagem de uma mulher estranhamente designada como "uma dama" já que, no contexto erótico, esse tratamento só se coaduna com a distância, no plano espacial e temporal, da ambigua musa dos trovadores medievos também referida pela expressão "uma dama".

A repetição do verso "tenho saudades de uma dama" ainda reforça essa idéia pelo tipo de versificação outrora usado, bem como pelo motivo da ausência do ser amado assemelhando-se a um queixume.

A antítese "quente, fria" pode ser percebida como um significativo divisor de águas, separando as duas instâncias que coexistem neste universo poético: uma "quente" dedicada à mulher na cama e outra "fria" consagrada à "dama" que habitava as reminiscências do Poeta.

Ao corpo a corpo com a primeira, integram-se a derivação "provocante provocada" e o verso precedido pela prefíxação "contramava" - "eram favos no preto favo" - sobre o qual incidem uma epizeuxé e uma metáfora que introduzem duas zeugmas, respectivamente em "guaiar" e na expressão substantivada "matar-morrer".

Já a segunda - "a dama" - permanecia numa dimensão esotérica, tanto assim que sua nostálgica lembrança fixou-se na mente do Poeta como alguém capaz de pulverizar o apoio da cama ao solo fazendo-a, portanto, levitar. Esse é o sentido que transparece das metáforas "passeava na medula" e "atomizava os

pés da cama". A presença do sagrado instaura-se através dessa última imagem cujo objetivo foi conferir tamanha leveza à cama _ destituindo-a de peso _ que esta parecia flutuar no espaço.

Em síntese, este poema oscila entre o corpóreo e o incorpóreo da relação dos homens com os deuses cujo mediador seria Eros, um ser entre os mortais e os imortais, um "daimon" - conforme a sacerdotisa Diotima de Mantinéia - dotado de poderes especiais, como:

"O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses e, como está no meio de ambos ele os completa e por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória como também toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens..."(173)

A CASTIDADE COM QUE ABRIA AS COXAS

Neste soneto _ exceção na obra de Drummond _ a visão de uma "flora brava" entre as coxas, metáfora da vagina que o Poeta reiterou na "negritude do poço feminino" e na "moita orvalhada", remete às imagens de sepulcro e morte, consolidadas pelo verbo jazer.

Seja como "sepultura na relva, sem dizeres" dos pêlos públicos, seja enquanto cova "réplica da concepção platônica daquela cripta cósmica que constituiria, ao mesmo tempo, um lugar de gênese e reclusão"(174) à qual fomos condenados pelo pecado de Adão e Eva, ambas assemelham-se, neste poema, até pela comparação "e tão estreita como se alargava" que abriga uma an-

títese para permitir a diferenciação entre os dois momentos, concebida por Drummond.

O verso que encerra uma epíexe e um paradoxo - "Ah, coito, coito, morte de tão vida" - dá seqüência à relação Amor/Morte, introduzindo através da "ardente substância esvaidá" a reprodução dos seres descontínuos entre os quais uma continuidade se estabelece a partir da morte, tanto assim que o Poeta estendeu essa idéia na litote contida em "eu não era ninguém e era mil seres", reforçando-a pela inversão "em mim ressuscitados".

A remissão aos cátaros e trovadores medievos efetuou-se, neste soneto, pela crença dos primeiros nas reencarnações sucessivas cuja possibilidade de libertação oferecia-se pela ascensão - elo entre o amor e a morte no lirismo cortês - valorizada enquanto castidade pelos bardos adeptos da heresia.

Retrocedendo ao primeiro homem e comparando-se a este, Drummond, reportou-se à expulsão do Paraíso nos versos "primeiro gesto nu ante a primeira negritude do povo feminino", nos quais uma derivacão e uma metáfora incidem sobre a vergonha da nudez até o momento desconhecida por Adão.

Após a Queda que arrebatou ao gênero humano a inocência primitiva, a inversão "já não restava mais o mundo" e a zeugma "nem destino" configuram a visão lírica do modelo intemporal edênico para sempre perdido, representado pelas metáforas "roupa" e "tempo" do último verso, respectivamente correspondendo ao mundo e ao destino da humanidade, submetida à morte pelo pecado original, o primeiro pecado contra a castidade.

VOÇÊ MEU MUNDO MEU RELÓGIO DE NÃO MARCAR HORAS

Drummond concebeu este poema à semelhança de uma escala entre a dor e a delícia cujo crescendo atende a uma das características da obra erótica que deve operar no estranhamento e fusão dos contrários, em ritmo inicialmente lento que se acelera no final.

As gradações "quente morno frio quente pelando" e "gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos", registram a progressão aparentemente desconexa estabelecida pelo Poeta, a partir da livre associação de idéias.

As metáforas contidas em "você meu andar meu ar meu comer meu descomer" e "minha Paz de espadas acesas" bem como em "meu sabor de veneno", constituem-se em figuras que confirmam esse elaborado processo de relacionar palavras contraditórias e até mesmo antagônicas. Drummond já o utilizou em outros poemas como, por exemplo, "Isso é aquilo" no qual afirmações e negativas caracterizam o movimento pendular em que "verso e reverso da mesma coisa se identificam na medida mesma em que parecem se negar." (175)

A hipérbole presente em "Minha pele total", introduz uma série de aliterações configuradas em "unhas afiadas aceradas aciduladas"; "cartas marcadas que se desmarcam"; "mansa onça", "passeadeira possessiva" e "algas água ardências" cuja função teria sido preparar o término do poema e o termo da catarse através das duas epízeuxes - "cova cova cova" e "mais mais" - que ensejam toda uma constelação de sons nasalados e guturais emitidos durante o coito e representados pelas onomas-

topéias "ah oh ai ui nhem anah", além da hipérbole de sentido esotérico "minha evaporação".

Drummond teria reservado ao homeoteleuto contido na expressão "meu suicídio gozozo glorioso", ápice do tormento delicioso do amor cujo alfa e omega corresponderiam à dor e à delícia, o caráter de solução estética polivalente em função das múltiplas leituras que oferece.

"Meu suicídio gozozo glorioso" remete à heresia cátara, pelo ideal de desaparecimento da humanidade mas agrrega ao suicídio, pela inversão de sinais, a conotação de orgasmo que, em sendo vida, é também a "pequena morte". E mais: ao deslocar os vocábulos "gozozo" e "glorioso" do contexto litúrgico ao qual pertencem na qualidade de mistérios do rosário, Drummond diluiu as fronteiras entre sagrado e profano, aproximando este monólogo interior de natureza confessional do discurso místico, também rico em paradoxos e imagens sensuais às quais não falta a insinuação de masoquismo, aqui explícita na identificação do ser amado enquanto "meu suplício".

DE FUGITIVO HOTEL NA COLCHA DE DAMASCO

A ficção sobre o incesto abordada por Drummond em "De fugitivo hotel na colcha de damasco", foi decisiva em termos de separar, por exclusão, os poemas eróticos resultantes de experiências pessoais vivenciadas pelo autor deste que foi, digamos, inventado. "Sobre esse poema, aparentemente chocante, devo dizer, como informação, que ele é imaginário.(176)

Esta análise considerou o poema em apreço um exercício da função fabuladora, "distinta da imaginação e nascida de uns restos de instinto, que exerce no homem o papel de contrapeso da inteligência."(177)

Drummond teria, neste poema, recorrido a essa faculdade de fabular - "por meio da qual criamos personagens cuja história contamos a nós mesmos e que se intensifica, de modo extraordinário, nos romancistas e dramaturgos"(178) - criando personagens que ele conduziu ao invés de o conduzirem, como ocorreu em sua vida real, nas "coisas de sua infância, coisas tenebrosas".(179)

Essa expressão - recorrente no discurso captado de Drummond - referia-se também à desforra de um conterrâneo que acusou sua família de "coisas tenebrosas"(180)

A relação entre as "coisas tenebrosas" e a endogamia que fechava o clã dos Andrade, na sociedade mineira de início do século, foi revelada por Drummond em duas circunstâncias distintas:

"Na minha família há numerosos casos de tios casados com sobrinhas, por uma razão muito simples - o casamento tinha que ser feito dentro da mesma família - o clã era poderoso: não se admitia a intromissão de elementos estranhos, porque quebravam a tradição da família e entravam no uso e gozo da fortuna que era um bem coletivo da família."(181)

.....
 "Nasci numa cidade do interior, de vida social e intelectual muito restrita. Vinha de família misturada de muitos casamentos de primos com primas, por questões econômicas de concentrar a fortuna num certo ramo e de pai para filho."(182)

Na verdade, o incesto analisado à luz das práticas sexuais nada apresenta de anormalidade: é heterossexual e dirigir-se ao coito. Também não procede da ciência "o receio de consangüinidade para pureza e perfeição da raça"(183) nem corresponde a uma aversão natural, intrínseca, que ocorreria mesmo que o parentesco fosse ignorado pelos envolvidos. O problema só se apresenta quando há consciência da relação de parentesco, revelada no poema pela antítese "gozo e asco" cujo ápice surge na sinédoque do último verso, "nos fitamos no rosto."

Aliás, esse último verso – "e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto" – percebido à semelhança do fecho de ouro que Bilac perseguia obstinadamente em seus sonetos, considerado apenas à luz dos referentes "depois" e "fugitivo" do título, enseja a possibilidade de aludir à fugaz recidiva de uma relação extinta, desvinculada da sexualidade interditada mas, dourante, tão proibida e perniciosa para ambos como o incesto. "Os antigos amantes se reencontram numa inocência de onde o desejo foi, daí por diante, banido como se fosse incestuoso. Depois, mas não durante."(184)

Ao fecho de ouro, reminiscência parnasiana somou-se, neste poema, a menção ao Oriente longíquo – tão sedutor à poética do Romantismo – representado pela colcha de damasco.

Fabular sobre questões que vinham de gerações anteriores, "de casamentos de tios com sobrinhas, de primos com primas, tudo isso se acumulando na mente, criando problemas de adaptação ao meio, de dúvidas de perplexidade"(185) talvez

tenha sido a forma que Drummond encontrou de libertar seus demônios através da poesia, como catarse.

A fábula é um evento que se conta, narrativa de algo que aconteceu e poderia, pelo menos em algum momento, ter acontecido de forma diferente. Portanto, fábula – que procede do verbo latino "fari" cujo significado é prever o destino e divagar – é a narrativa que comporta uma interpretação, como aliás são "a religião, a arte e a história, interpretações diversas do mundo, ou antes, variações da fábula."(186)

O incesto, abordado desde as tragédias gregas que o mantiveram como problema insolúvel de um mundo em desconcerto, assim permaneceu em Drummond que não lhe subtraiu neste poema – cujo título constitui-se num híperbato – o caráter de tragédia, associado à morte, conquanto numa versão lúdica representada pela metáfora "brincamos de incesto."

ESTA FACA

A sugestão de alvura e transparência, evocando a concepção mística de um mundo misterioso cujo desvendamento transcende o imediato, aproxima este poema da poética simbolista em sua utilização da via associativa, capaz de permitir sintonia com as experiências sobrenaturais.

Na pele da mulher, precedida pelo possessivo tua grafado com maiúscula após uma vírgula, Drummond insinuou a divinização de um ser superior, digno de ensejar o culto sugerido

pelo tratamento na segunda pessoa do singular, reservado a Deus ou a Nossa Senhora.

Recurso semelhante foi adotado pelo autor no poema "Aniversário" de Claro Enigma, onde o vocábulo porta surge grafado com maiúscula inicial, não por constituir-se em metáfora de morte mas porque só assim transmitiria o sentido de instância derradeira.

Se a visão do Poeta, também aqui, omitiu referências que permitissem caracterizar a musa inspiradora - "como os trovadores do Languedoc que evitavam qualquer descrição do tipo feminino" (187) - permitiu, ao menos, que a soubessemos clara já que sua tez conseguia ser alva, mesmo em contraste com a branura dos cristais.

"Ela é uma dama cuja pele é como o leite, mais branca do que a neve e esta branura tem uma pureza particular." (188) Resumem-se nestes traços que enfatizam a qualidade do que é branco, o padrão ideal do lirismo amoroso medieval.

Estas imagens, conquanto lisonjeiras, não parecem estimular o desejo. Já então o branco era símbolo de castidade e inocência que, concretamente, evocava a frieza do mármore e do alabastro, presente nos versos de nossos melhores simbolistas, Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens.

A natureza abstrata desse amor, talvez esclareça o poeta hermético de Drummond num poema que apresenta aspectos coincidentes com as cantigas do "trobar clus". Nestas avulta a insistência de determinados motes, em "Esta faca", incidindo sobre as anáforas do segundo e quarto verso - "foi roubada no Savbia" - bem como sobre o quiasma - "Nada foi roubado no

Savôia/ No Savôia nada foi roubado" _ dividido por Drummond entre o sexto e o último verso onde se constata a repetição simétrica pela qual o Poeta cruzou as palavras à maneira de X.

Também a epístrofe referente à surdina centrada sobre o verbo falar _ "O amor falava baixo" e "Os gestos falavam baixo" _ remete a uma prosopopéia _ "Falavam baixíssimo os corpos, os talheres" _ e essas figuras enfatizam o contexto místico pelo enfraquecimento do som, peculiar ao timbre de oração, expresso nas metáforas "paredes finas forradas de ouvidos e de línguas" e "prisão", espaço de silêncio nos moldes da clausura, cárcere voluntário. A metáfora "prisão", introduz a hipérbole "que mal cabia um desejo" e a zeugma referida pelos "dois corpos".

Atribuindo aos termos "vinho" e "toalha" conotação mística, e concedendo à palavra o poder de evocar associações como pretendiam os simbolistas, corresponderia à mesa, aliás omitida por Drummond, a sugestão de um altar, tanto mais que as "manchas" _ representadas pela anáfora contida no verso "talvez no chão, talvez no teu vestido" _ apresentam-se indefinidas, ("era vinho?") e não localizadas, como na expressão indireta e nebulosa, típica do Simbolismo.

Elaborar palavras e descaracterizar as já existentes, foram inovações lingüísticas de que Drummond se serviu esteticamente, no plano literário. Um exemplo dessa criação lexical localiza-se, em "Esta faca", no elemento "cistais" obtido por alteração de "cristais" que teria sofrido a supressão de fonema consonantal, talvez a fim de elidir a semelhança com o nome de Cristo, ainda que a etimologia dos dois vocábulos seja distinta.

MIMOSA BOCA ERRANTE

O verso inicial e repetitivo de cada uma das três estrofes deste poema, refere a "boca" enquanto "mimosa", diferenciando-se apenas pelo troço que o Poeta acrescentou a cada um deles: no primeiro a metáfora "errante", no segundo e no terceiro as prosopopéias "sábia" e "santa" conferindo vida e ação à boca, como se esta se houvesse personificado.

Estes três versos construídos sobre a "mimosa boca" a partir de sua relação com o pênis – representado pela metáforas "fruto em fogo e "talo rígido" – insinuarão as etapas do coito bucal, determinadas pela qualidade conferida por Drummond, à boca: fixar-se ao membro, encarcerá-lo e saciar-se nele.

Assim sendo, na primeira estrofe, a "mimosa boca errante", dará início à falação através do verbo colher cuja evolução, na linguagem gustativa, ensejará dois outros do mesmo campo semântico – comer e fruir – bem como as metáforas líquidas "sumo cálido" e "baba de delícias", respectivamente para o esperma e a saliva, mediadas pela derivação "deixar-te/deixares".

O vocábulo "dádiva" remete ao contexto religioso pela associação com dádiva dos deuses e a remissão foi sugerida por Drummond, haja vista, o verbo permitir articulando "fruto e boca" enquanto agraciados com uma "dádiva" conotação para um presente muito especial, privilégio das divindades.

Também o verbo clausurcar e a metáfora "varado de gozo", recorrência em Drummond sob a forma "varado de luz", incluem-se no repertório destinado ao culto aliás, contíguo às imagens de

"céu" e "sepultura", a primeira elidindo a catacrese "céu da boca" por intermédio dos qualificativos "recurvo" e "infundo" que a identificam como tal e a segunda configurando-se enquanto metáfora para este recinto exíguo que é a boca.

Duas prosopopéias, "boca impaciente" e "volume e jato apaixonados" personificam, nesta estrofe, os agentes da prática sexual iniciada na anterior através dos órgãos nela envolvidos, como continente na mulher e conteúdo na ejaculação do homem.

A terceira estrofe insere-se no mesmo espaço do sagrado, desenvolvido a partir de outras duas prosopopéias, uma já mencionada em "santa" e aquela contida no "rito mudo" caracterizado como um lento ceremonial de degustação do fruto, enfatizado pela metáfora "espuma do prazer" que o precede e pelascrições lexicais "lambente-lambilusamente" – ambas por aglutinação – cujo propósito foi conferir musicalidade à cena silenciosa descrita por Drummond.

A comparação, "qual se fossem" sucede uma das figuras prediletas de Drummond, o quiasma aqui incidindo sobre o verso "a boca o próprio fruto, e o fruto a boca."

Esta inversão especial que cria uma estrutura simétrica do tipo ABBA utilizada por Drummond na abertura do discutido poema "No meio do caminho" desencadeia, nesta última estrofe, a epizeuxis "chega, chega, chega", a metáfora "beber-me", a zeugma "de matar-me" e a antítese "na morte, de viver-me", figuras que correspondem ao ápice da felação narrada em "Mimosa boca errante".

Os dois últimos versos da terceira estrofe – "oh chega, chega, chega de beber-me/ de matar-me e, na morte, de viver-me"

- comportam uma analogia com a promessa bíblica, também de caráter antropofágico - "quem bebe do meu sangue e come do meu corpo, viverá eternamente"(189) reforçada pela presença do vocábulo "eternidade" no encerramento do poema.

Não cabe situar no âmbito da profanacão a idéia representada neste verso de Drummond já que, o Poeta contemplou o momento do orgasmo como eternidade em virtude da perspectiva humana de nele ultrapassar seus limites, adentrando um mundo superior ao qual sentiu-se transportado naquele instante. "O orgasmo é o momento mais religioso de nossas vidas e todos os outros atos místicos traduzem apenas a sua essência."(190)

BUNDAMEL BUNDALIS BUNDACOR BUNDAMOR

No glossolalia, o místico serve-se de palavras desconhecidas, extravagantes e absolutamente ininteligíveis. Essas expressões incompreensíveis, tanto para os que as ouvem quanto para o místico que as profere, algumas vezes se apresentam apenas sob a forma de sons inarticulados e gemidos.

Ao invés de inventar palavras em sua língua, o místico pode também pronunciar as já existentes, efetuando somente uma transposição dos valores dessas palavras.

"Também o xamã ao preparar seu transe fala uma linguagem secreta terminando por atingir um estado no qual se desencadeiam a criação lingüística e os ritmos da poesia lírica."(191)

No poema em apreço, "esse ato de criação, legítimo na poesia e anotado na arte poética de clássicos e modernos" (192) pode ser atribuído a um simulacro da glossolalia onde as palavras se apresentam, geralmente, com o mesmo radical mas terminações diferentes.

O fato das inovações lexicais apresentadas neste poema de Drummond terem sido interpretadas como um arremedo gracioso da glossolalia, não invalidou o exame das mesmas à luz do sistema lingüístico e em função do plano literário.

Trata-se de um outro léxico, criado por Drummond à imagem e semelhança do seu objeto de desejo neste poema, em momento algum substituído pelo equivalente anatômico nádegas.

Em diversos outros poemas, inclusive "Os materiais da vida", em A vida passada a limpo, Drummond inventou vocábulos correspondentes às substâncias plásticas, ironizando a modernidade que as introduziu em nosso cotidiano, e são exemplos dessa inspirada criação lexical os seguintes termos: "drils", "modernfold", "vipax", "clavilux" e "píky".

Rabelais e Mallarmé também valeram-se desse artifício haja vista, a frase irônica de Drummond sobre o "ptyx": "Ah Mallarmé, tu me roubaste aquele 'ptyx', achando-o antes de mim." (193)

"Joyce, principalmente em Finnegan's Wake, exibe perícia invulgar na criação lexical, produzindo o que os franceses denominam 'mot portemanteau' into é, dois significados acondicionados em uma só palavra com os mais variados efeitos, desde a resultante caricatural até formações de feição especulativa. Mesmo quando estas formas nada significam, evocam por estrutura e som certas imagens ou mesmo situações, o que lhes confere importância." (194)

Basicamente, Drummond, valeu-se de dois procedimentos lexicais neste poema: agregação e desagregação, somados às formações especiais que não se enquadram no par anterior.

Por justaposição – composição na qual os componentes da nova forma conservam sua integridade, não havendo elipse ou supressão de elementos – surgiram aqui: "bundamel", "bundalis", "bundacor", "bundalei" e "bundapão".

Por aglutinação – processo de formar palavras compostas pela fusão ou maior integração de dois radicais subordinados a um só acento tônico e que comporta diversos tipos de adaptação – encontram-se no poema: "bundamor", "bundalor", "bundanil", "girabundo", "bundaril" e "bundifoda".

Já "pluribunda", "unibunda" e "arquibunda", constituem-se em casos de prefixação, enquanto "bundarrabil" situar-se-ia como sufixação insólita, gerada em função do contexto e da criatividade do autor.

Dois exemplos de desagregação vocabular, se apresentam na "opalescente/incandescente bun" e "bunda em al".

Entre as formações especiais destacam-se, "bundilim" e "bunditálix", ambas efetuando um jogo de palavras pela mutação e transposição de fonemas.

A descaracterização do vocábulo "enxofre" grafado como "enxogre" por Drummond, mais que uma criação lexical poderia ser considerada como manipulação lúcida da língua, objetivando elidir a forma dicionarizada "do elemento não metálico, cristalino, amarelo, com odor característico" (195) atributo convencional do diabo.

A partir da hipérbole configurada em "zonas hiperbóreas" que introduz o verso "concentra a música incessante", Drummond organizou séries ritmicas perceptíveis enquanto melodia através das aliterações presentes em "bunda matante/renovante", cuja cadência reiterada pela inversão da qual participa o vocábulo "harmonia", estendeu-se aos polissíndetos do verso seguinte - "Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo" - e às aliterações centradas sobre as quatro metáforas "arco de triunfo", "ponte de suspiros", "torre de suicídio" e "morte do Arpoador".

A criação lexical orientada esteticamente "bundilim" - metátese de "bandolim" - desempenhou no poema o papel de catalisador desse desenho sucessivo, semelhante a um arabesco que se move, representado pelo "girabundo cósmico".

SEM QUE EU PEDISSI, FIZESTE-ME A GRAÇA

Privilegiando, neste poema, um duplo movimento ascensional - físico e espiritual - Drummond, como registram os textos tânticos que à transfiguração da experiência carnal, ritualmente organizada, conferem o prestígio de técnica mística, valorizou a sexualidade como via de acesso ao sagrado. A síntese dessa concepção encontra-se na metáfora para pênis do último verso - "nunca pensei ter entre as coxas um deus" - cujo impacto o aproxima de um fecho de ouro à maneira de Bilac.

Duas outras figuras, ambas nos versos que precedem este de encerramento do poema - a metonímia em "boca" e a epizeuxis

de "adorando/Adorando" – consolidam tanto o posicionamento corporal da mulher ajoelhada frente ao homem que estaria de pé, como a transposição dos amantes a uma dimensão superior.

Drummond concebeu esse arrebatamento através da prática sexual denominada felacção. É a boca da mulher, em posição devota, adorando aquele pênis então percebido como um deus pelo homem, que remete os dois ao plano espiritual.

Essa transcendência, Drummond estabeleceu pela linguagem com características de oração na qual destacam-se os verbos na segunda pessoa do singular, à semelhança do tratamento conferido a Deus que sempre invocamos como Tu, a par de um vocabulário recolhido ao contexto religioso como, por exemplo: "graca", "devota", "piedade" e "magnificar" na hipérbole cuja associação com o hino "Magnificat anima mea Domine", é inevitável.

Contribuem como reforço dessa expressão aureolada de luz, a repetição de palavras, consignada nas anáforas "Sem que eu pedisse"/"Sem que eu esperasse" e "Não te vejo, não te escuto não te aperto" bem como nas derivações "passou/passado" e "estás/estarás".

Neste poema, forma e conteúdo que são indissociáveis, parecem despregar-se não constituindo, aparentemente, um só bloco de significações. Esta falsa antítese potencializa a obra pois nela introduz uma feliz integração entre a matéria formada isto é, a configuração de palavras e sons e a visão de mundo do autor.

A suposta incongruência ou fissura entre forma e conteúdo, na verdade, produziu-se devido à secular oposição entre

o sagrado e o profano que, propositalmente, o Poeta eliminou ao conjuminar a recorrência "coxas" com o divino, conquanto revestido de impensoalidade e não determinado como deus desta ou daquela religião. E mais: devido à localização explícita "entre as coxas", não resta dúvida que o propósito de Drummond foi sacralizar o pênis conferindo-lhe estatuto de divindade.

Essa contaminacão entre o sagrado e o profano provocada pelo autor, só pode ser interpretada como rachadura entre forma e conteúdo dentro de um raciocínio histórico-religioso.

"O mundo sagrado só muito mais tarde adquiriu o sentido unilateralmente elevado que tem para o religioso moderno. Aparentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro. O impuro esta do lado do profano".(196)

Do ponto de vista estritamente estético, não há dualismo forma e conteúdo já que a relação entre ambos é de identidade: "a forma é uma matéria formada e o conteúdo outra coisa não é que o modo de formar aquela matéria."(197)

Conquanto na arte forma e conteúdo sejam inseparáveis, esta afirmação não elimina a possibilidade de distinguir os dois planos e tudo quanto de específico ocorre com cada um, desde que as mutações nos dois níveis sejam sempre uma em função da outra.

A BELA NINFÉIA FOI ASSIM TÃO BELA

Histórias de Tristão e do rei Marcos já eram conhecidas desde o século VII mas foi no século XII que a narrativa celta envolvendo o sagrado e o profano, os filtros mágicos, a

ortodoxia e a heresia, cristalizou-se em cinco importantes versões, de vários desdobramentos, sobre a obra Tristão e Isolda, de autor totalmente desconhecido, e este é um dos diversos traços que a denunciam enquanto mito.

À "dura Ninféia de encantos furtivos", Drummond atribuiu o sortilégio de aviar filtros, estabelecendo entre esta e a mãe de Isolda _ que foi buscar na montanha ervas e flores com as quais obteve um vinho destinado a despertar a paixão na filha e em seu futuro marido _ uma correspondência capaz de reforçar a associação entre este poema e o grande mito europeu do adultério cuja essência, "conhecer através do sofrimento"(198), o Poeta talvez tenha revelado nos dois últimos versos:

" ... do mal que me faz, ou por ela me fiz
pois que meu algoz era minha criação."

À "bela Ninféia" sucedem-se os epítetos "dura", "fria", e "vaga" fazendo jus a uma percepção de paixão como curva quanto, mesmo na "dura Ninféia" um elemento adicional de sedução _ "le grain de beauté" _ muito apreciado pelos árabes que o compararam "a uma gota de ambar sobre um prato de alabastro ou a superfície de um rubi"(199) tenha ensejado a anáfora "na pinta da anca"/ "a pinta castanha" e a metáfora "alvorecia", indícios de um encantamento que não lhe foi sonegado pelo Poeta ainda sob o domínio do filtro, "álibi da paixão".(200)

A diferenciação entre o papel do elixir nas duas obras reside na unilateralidade com que atua no poema onde, apenas na mulher, Ninféia, arrefeceu o ímpeto descrito na primeira es-

trofe, assinalado pelas aliterações em "garupa de água ou de égua" e pelo homeoteleuto de "tragava/criava" enquanto no romance, ocorre a descoberta simultânea de Tristão e Isolda, "restituídos à condição comum de todos os mortais, não mais coagidos por um força invencível e fatal." (201)

Em estágio posterior, registrado na terceira estrofe, outras aliterações como, "da fúria, da fome, do fausto, da festa", além da inversão "em mim despertava" e da metáfora "tigre na floresta" de ressonâncias druidas, remetem à "fria Ninféia" sucedida pela "de esparsos amores", infiel, tão diversa daquela com que Drummond dá inicio ao poema, conquanto a interrogação do primeiro verso "A bela Ninféia foi assim tão bela" já insinue, através da figura denominada ploce _ correspondência da palavra do princípio da frase com a do fim _ que talvez nem o fosse, a não ser em sonho ou nas lembranças do Poeta.

A MULHER ANDANDO NUA PELA CASA

A nudez sobre a qual Drummond concebeu este poema, foi a nudez edênica, anterior à Queda mas posterior à "guerra" metáfora do coito denunciado pelo Poeta no terceto final. Neste, através da elipse que contém uma derivacão, "pêlos que perturbavam não perturbam" em virtude do "tácito armistício" _ selado entre os amantes _ reforçado por outra derivacão, "repousam/reposo", Drummond subtraiu à zeugma registrada em "inocêncio de irmã" o caráter fraterno porventura cogitado.

Ao contexto esotérico, Drummond remeteu os versos relativos ao copo d'água - "este nem sequer é percebido/ pelo corpo que o leva/ transitam curvas em estado de pureza" - digressão poética corroborada pelas duas metonímias, uma em "corpo" e outra em "transitam curvas" cuja função, no poema, foi acentuar o surrealismo da imagem aparentemente ilógica dessa mulher que nua, deambulava pela casa, irradiando a paz da castidade perdida no paraíso momentaneamente recuperado.

A MOÇA MOSTRAVA A COXA

Com uma anáfora centrada sobre o verbo "mostrar" repetido nos três primeiros versos, Drummond abriu este poema no qual às figuras de retórica o Poeta somou todo um repertório de vocábulos deslocados do espaço do culto para o contexto erótico como, por exemplo: fel, altar, sangue, ofícios, sacrifícios, torturando-me, virgem, pulcra, esperança, arcano, gruta, pris-tina, pura, glória, sede, fontes, fomes, ofertava e naveta, em um de seus significados.

Naveta: 1. "Vaso pequeno com feitio de barco, onde nas festas de igreja se serve o incenso para os turibulos. 2. Espécie de lançadeira com que se faz a renda denominada frivolité. 3. Lançadeira de certas máquinas de costura ou de tear, de feitio semelhante ao de uma naveta. 4. Nau pequena." (202)

Conquanto sejam quatro as acepções dicionarizadas no verbete "naveta", as duas últimas remetem-se às primeiras por semelhança e inclusão.

Quer o Poeta tenha optado por deslocar o termo "naveta" de sua aplicação como instrumento de trabalho das rendeiras, associando-o pelo formato ao objeto de desejo no poema, quer haja decidido escolher o outro sentido _ como entendeu a intérprete ter sido a intenção de Drummond _ cujo significado de ordem mística acrescentou ao significante a ambigüidade de servir ao profano pertencendo ao âmbito do sagrado, esteticamente, o efeito foi surpreendente.

Na medida em que a técnica se identifica sem resíduo com a criação, aderindo a esta como pátina que acrescenta sem alterar, percebemos o quanto a arte confina com o artifício. O artifício, neste caso, foi rejeitar o óbvio _ que seria o termo himêm ou mesmo virgindade _ substituindo-o por "naveta" cujo brilho de palavra-chave do poema, redundou numa demonstração de que a arte é a "mise en valeur des valeurs".(203)

Inquirido pela intérprete sobre a adequação desse vocábulo, empregado ao invés da consagrada rima portuguesa que resultaria pornográfica, Drummond alegou razões estéticas:

"Convidado a publicar esse poema numa revista de São Paulo _ dessas revistas consideradas para adultos _ pareceu-me que seria talvez chocante empregar a palavra que os portugueses usam, então servi-me dessa, "naveta", e senti um certo prazer na substituição porque acho a palavra naveta muito bonita. Ela dá um fecho delicado ao poema que poderia chocar de outras maneira."(204)

Através de recursos operativos dessa natureza, simultaneamente técnicos e criativos, Drummond elidiu o vocabulário pornográfico substituindo-o por metáforas apuradas como a da "naveta" _ cuja conotação erótica estabelece-se por suas carac-

terísticas de vaso - e esse procedimento artístico permitiu-lhe dignificar a sexualidade sem conspurcar a linguagem poética.

Na imagem metafórica coexistem afinidade e divergência percebidas em suas diferenças, estilisticamente individualizadas mas que pela sugestão atuam associando ausência e presença.

Percorrendo o poema, inúmeras metáforas foram detectadas e só no quarto verso, três dessas figuras se apresentam: "concha, berilo, esmeralda", introduzindo outras tantas, também relativas ao que a moça não mostrava, como: "altar sem sangue de ofícios", "pulcra rosa preta", "gruta invisa" e a recorrente "rosa" no verso "sua nívea rosa preta" onde a metáfora surge intercalada entre o paradoxo constituído por dois adjetivos, "nívea" e "preta" que exprimem ideias contrárias.

A ênfase atribuída à metáfora nesta interpretação. Prende-se à circunstância de que esse tropo foi utilizado por Drummond nos desdobramentos do poema e, acompanhando-os, deslizou do que a moça não mostrava para o prazer que lhe era vedado por "tão surda teimosia".

Apresentam-se então as metáforas "máximo arcano", "o tempo não desatava", "que por dentro se rasgava" e "minha sede mais brava", numa seqüência que, em seu último estágio, vai retornar ao corpo da moça, nas comparações que o Poeta estabeleceu sobre "seu côncavo e convexo", "nela que pousava", "arabescos" e o participípio passado "visitada" cujo objetivo foi retomar a idéia inicial, representada-pela metáfora da "inacessível naveta" já então sob suspeita de inexistência...

Paralelamente ao processo metafórico _ arcabouço do poema _ Drummond organizou uma outra estrutura, não mais de sustentação mas de recursos estilísticos que, à semelhança de um bordado, foram capazes de conferir ao seu discurso a tecitura de uma talagarça, preenchida visando uma interação ao invés de substituições.

Antíteses e paradoxos instauram no verso o jogo de contrastes pelo inesperado, às vezes, incongruente: é o caso das antiteses "seios claros/rosa preta"; "abre/fecha", "matava/vida"; "sombrio/faiscava"; "viver não tinha propósito/nem vinha a morte render-me"; "hoje em dia/nunca"; "me chamava/me fugia"; "talvez/certo"; "na noite acesa/no dia" à qual acresce um paradoxo.

Às aliterações compete uma função de encarceramento da idéia pela repetição dos sons que a realçam, como em: "zoncos/zonzos"; "fecha/foge/fêmea"; "sonegava/nem/não/nada/nunca/acenasse"; "invisa/visgo" e "sua coxa se selava/se encerrava/se salvava".

Aos polissindetos _ "e torturando-me, e virgem", bem como "abre-que-fecha-que-foge", somam-se o pleonasm "nunca/jamais" e uma hipérbole em "hiperbóreas".

Duas inversões, "nessa hora já primeira" e "violento subia o enjôo", corroboram para enfatizar, através da linguagem, as transposições no estado de espírito onde já se insinuava um viés de desânimo.

À falta de conjunções, devem-se os três assíndetos do verso "crespa, intacta, inatingível" e à hipálage pela qual Drummond atribuiu aos "dedos" qualidades dos "segredos" _ len-

tos, curvos, animais _ coube a ambigüidade, corolário obrigatório da poesia.

A repetição intencional constituiu-se num recurso abusivamente usado pelos poetas clássicos a fim de conferir ênfase à sua expressão. Drummond concentrou dez anáforas nos últimos vinte e dois versos deste poema, sem tornar-se rebarbativo: "já seu corpo se delia", "já se empana sua glória", "já sou diverso daquele", "outras fontes", "outras fomes", "outros flancos"; "talvez que a moça hoje em dia", "talvez"; "por que tarde se abriria?", "por que viria ofertar-me".

A epístrofe "ser dado e mais que dado" introduz o particípio passado de "comer" _ "comido" _ e a essa forma chula, dicionarizada como: "possuir sexualmente; copular com; papar; traçar; faturar", o Poeta atrelou uma acepção familiar _ "bicha" _ para designar "mulher muito irritadiça"(205) como seria a moça que mostrava a coxa mas não mostrava "aquilo".

Desse registro, no mínimo informal no máximo vulgar, no qual situam-se os três versos "o que pedia ser dado/ e mais que dado, comido / Ai, que a bicha me matava", Drummond rapidamente retorna à linguagem erudita, de cunho artístico, capaz de acolher imagens líricas, nitidamente trovadorescas como, "ao luzir da estrela d'alva", hora em que nas "albas" _ gênero regular da retórica amorosa dos trovadores _ a morte, comparada pelo Poeta a uma sentinelas, viria substituí-lo já que "viver não tinha propósito/nem vinha a morte render-me".

"Se a morte-por-amor constituía-se na essência da retórica dos trovadores, também os céltas "sonharam muito a respeito da morte."(206)

A conotação entre "a mais erma hospedaria / fechada por dentro a aldrava" e as ermídas medievais, em meio à floresta, soa familiar aos conhecedores da saga céltica do Santo Graal e do ciclo de lendas arturianas.

Em outros versos deste poema, há reminiscências cátaras como a menção ao "altar sem sangue de ofícios/ou de ternos sacrifícios" que mais se aproximam dos rituais da heresia que do cristianismo.

O simbolismo da "porta hermética nos gonzos" que antecede estes versos, funcionaria com o limiar e limite entre o permitido – "tudo a bela me ofertava" – e o proibido representado pela metáfora "inacessível naveta" que encerra o poema dentro da tradição dos cantos líricos, obras românticas e simbólicas, espaço privilegiado da metáfora à qual cederam supremacia a maior parte das outras figuras de retórica.

ERA MANHÃ DE SETEMBRO

Ao refrão – "ela me beijava o membro" – Drummond subordinou a versificação em tercetos deste poema organizado à semelhança das cantigas paralelísticas dos trovadores medievos.

Na repetição paralelística, adapta-se o estribilho ao encadeamento das estrofes por meio de variantes e, as que Drummond utilizou, centraram-se sobre o verbo beijar.

Como se a obsessão em coagular aquele momento através de um verso repetitivo – "ela me beijava o membro" – assegurasse perenidade ao individual inserindo-o no universal, ambos

irradiando-se nos "círculos concêntricos" em que o Poeta se "tornava disperso".

Além dessas formas reiteradas como o refrão, outras ressonâncias do Simbolismo surgem neste poema de Drummond. Da correspondência entre os diferentes sentidos consagrada por Rimbaud e Baudelaire, aos arremessos à linguagem litúrgica de um Alphonsus de Guimaraens ou Cruz e Souza, registram-se a sinestesia em "coros negros" e o verso "aquele êxtase na grama" bem como o terceto "dos beijos era o mais casto/ na pureza despojada/ que é própria das coisas dadas" e ainda, "como beijara uma santa/ no mais divino transporte".

Assim também as expressões dos grandes santos católicos não poderiam estar ausentes dessa poesia com laivos de misticismo e, na epíexe "água clara/ água que dobrava a sede", insinuam-se San Juan de la Cruz e Teresa de Ávila.

Erotismo e religiosidade constituem-se em deslumbramento e revelação, ainda que instantânea, de uma realidade total que o simbolismo intentou captar reservando aos poetas a tarefa de sismógrafos, devido à sensibilidade que lhes atribuiu.

Esse "modo de formar" do Poeta, cunhado pela intencionalidade de articular a dimensão pessoal à universal espraiando-se em "círculos concêntricos", transparece da anáfora "O meu tempo de menino/ o meu tempo ainda futuro" reforçada, mais adiante, nos versos "o capítulo do ser/ o mistério de existir". Aqui, às etapas de sua própria vida, Drummond contrapõe o enigma da origem de toda a humanidade. Duas metáforas corroboram essa dualidade entre os "aprisionados no mundo" e aquele homem - no caso o Poeta - detentor de um "império"

configurado como tal pelas epizeuxes "beijava o membro" e "Beijava o membro beijava."

Através da linguagem repetitiva em chave estética, Drummond enfatizou o papel da sexualidade enquanto energia capaz de amalgamar o indivíduo ao cosmo, à semelhança de uma pedra que atirada na água, desencadeia nessa água ferida todo um processo de propagação de círculos que se fazem cada vez maiores.

QUANDO DESEJOS OUTROS É QUE FALAM

"Aunque seas más libre que Tais _ famosa cortesana griega que vivió en Atenas hacia el siglo IV A.C. _ finge tener miedo".(207) Ovídio confessou diversas vezes que em sua Arte de amar dirigiu-se às mulheres de vida dissoluta e não às virtuosas matronas ou castas donzelas.

"Na 'ars erotica' cujo espaço não é uma espaço vazio mas esvaziado _ como na meditação que requer uma área liberada e iluminada _ desenvolve-se um ritual do prazer semelhante àquele que o Oriente soube preservar pelo segredo de um processo convertido em cerimônia de sedução."(208)

Cortesãs e gueixas habitam esse espaço sobre o qual parece ter-se fixado o olhar de Drummond, neste poema, a julgar pelos dois últimos versos.

No primeiro deles, uma apóstrofe, interpelação do Poeta a essa "Mulher, dupla mulher", conjugam-se uma epizeuxa, uma hipérbole e ainda a aliteração conferindo musicalidade ao vocativo, pelo entrelacamento entre significado e significante, tão

bem explorado pelos simbolistas. O último verso refere-se explicitamente a Ovídio, o poeta latino mais lido e apreciado na Idade Média, ainda que sua didática licenciosa tenha sido dita "no por el amor verdadero, sino por el amor impuro, hijo de Venus vagabunda y Pandemia."(209)

Nos seis versos anteriores que, praticamente, introduzem o distílico sobre o qual Drummond centrou seu poema, registram-se: a inversão no título, a precisão na escolha do vocábulo "apetite" enquanto desejo localizado – distinto de fome sexual mais abrangente porém inadequado à prática específica que o Poeta descreveu – as duas metáforas e o homeoteleuto em "despetalam-se as pétalas do ônus", a antítese em "avança/recua", a aliteração em "lenta introdução do membro longo" além das metáforas para vagina, "via estreita" e "dúlcida paragem", ambas construídas sobre palavras de origem latina – via e dúlcida – que pertencem ao contexto místico.

EM TEU CRESPO JARDIM, ANÊMONAS CASTANHAS

Herança do Simbolismo, a imagem vegetal trabalhada por Drummond neste poema refere-se, apenas, à parte exterior do aparelho genital feminino. Neste, aqui representado pelas metáforas "crespo jardim" para o monte de Vênus, "anêmonas castanhas" para os pêlos públicos e "pétala ou sépala" para os pequenos e grandes lábios, deteve-se a exploração tátil configurada na metonímia "mão ansiosa".

Segundo a Morfologia Vegetal, na pubescência ocorre com as plantas o mesmo fenômeno que se verifica nos seres humanos por ocasião da puberdade, assinalada entre outras características, através do surgimento de pêlos que prenunciam a maturidade sexual.

Donde, na metáfora "flora pubescente" reforçada pela advertência contida no segundo verso, "devagar", Drummond teria revelado o caráter de iniciação amorosa de sua parceira, no caso uma jovem ainda virgem.

À sinestesia - tão cara aos simbolistas - "a vista pouse" sucede a epizeuxis "beijo abstrato/ beijo ritual", estabelecendo uma correspondência com o rito de passagem que, em algumas partes do mundo, assinala o fim da adolescência e o início da juventude "quando, após sua primeira menstruação, a moça é beijada pelas mulheres da aldeia na face, no monte de Vênus e nos lábios."(210)

O que inspirou Drummond, neste poema, à remissão para o espaço místico registrado na metafora "céu" e na hiperbole "tudo é sagrado", foi a possibilidade de acesso à sacralidade reservada à donzela quando esta assumia, nas sociedades arcáicas, a condição de mulher. Pois, "é sempre uma experiência religiosa profunda que está na base desses ritos iniciáticos ."(211)

ADEUS, CAMISA DE XANTO

Cabe apreciar este poema de Drummond cotejando-o com o de Eugênio de Castro – poeta português introdutor do Simbolismo em seu país – mencionado na epígrafe.

Embora não pareça haver outra relação entre estes poemas além da camisa do título – remetida a Xanto no soneto, como peça de seu vestuário íntimo – ao associá-la no verso seguinte ao preservativo sexual, Drummond conectou as duas camisas valendo-se de um artifício retórico de repetição da mesma palavra, alias do celta, pelo latim, "camisia".

A partir dessa homologia, estabeleceu-se uma identificação entre Vênus e Xanto, reforçada pela mitologia grega que representou a primeira como Afrodite, indissociável de Eros, divindade do Amor.

Se Xanto preenchia a camisa vestindo-a, no amor quem desempenhava a função de preencher Xanto era Antenor e foi essa a analogia que Drummond instituiu – com base no pênis – entre as duas camisas.

Tanto assim que, as anáforas do poema de Drummond, "Adeus, camisa do Xanto", "Adeus, camisa de Vênus", referem a inutilidade de ambas as camisas, uma relegada ao esquecimento, a outra rompida, vinculadas e repetidas apenas até o décimo verso que assinala o término do coito através da anáfora em "Já gozamos. Já morremos", enfatizada pela metáfora "morremos".

A partir desse momento, Drummond separou os dois versos, registrando-os alternadamente, consoante a ação desenvolvida em seu poema. À "camisa de Xanto" já então reconduzida à serventia

de cobrir o corpo de sua dona, correspondem os versos "renda de calça, presilha", "peiticos morenos" bem como aqueles que aludem à metafora "úmido recanto" precedida pela derivação "brilhava e não brilha" que acentua a nudez não mais exposta. À "camisa de Vênus" o Poeta reservou os versos que a descrevem enquanto "amargo caucho, pastilha" e "ficou um filho, uma trilha", hipótese que sua ruptura teria ensejado caso a hipérbole configurada em "desmaio", ao invés de ocorrer na "orilha da praia" metáfora que introduz outras três - respectivamente para vagina, pênis e útero - em "trilha do demônio ao lugar santo", ali se tivesse verificado. O "desmaio", na verdade, foi o orgasmo alcançado antes da penetração.

Sobre a matriz do soneto de Eugênio de Castro - "A camisa de Xanto" - Drummond organizou este poema, rompendo em pedaços essa matriz para, num processo de "bricolage" cerebral magistralmente executado, fundi-la em outra completamente diversa cujas ilações aventadas só foram possíveis graças à epígrafe, guardião da chave interpretativa.

A CAMISA DE XANTO

Eugênio de Castro

Depois da ceifa.

Ninguém foi mais feliz do que eu, enquanto
De Xanto o lindo corpo agasalhava;
Só quando à lavadeira me mandava
É que eu vertia copioso pranto.

Mas em breve voltava para Xanto
E a ventura de novo me animava.
Por nada me trocara, se beijava
Seu fino colo de aprilino encanto.

Pobre camisa, chora, pois perdeste
As tuas mais preciosas alegrias.
Pobre camisa, que desgraça a tua.

Há três dias que Xanto não me veste,
Nos braços de Antenor, já há três dias
E três noites que Xanto vive nua.

NO PEQUENO MUSEU SENTIMENTAL

"Entre os corpos dos dois amantes, não mais a espada nua mas o cajado de Céladon. Quando este e a pastora Astréia desmaiam, são transportados para a morada do druida Adamas, onde despertam e depois se casam."(212)

Tanto Astréia, romance pastoril de Honoré d'Urfé que data do século XVII como as "pastourelles" francesas que remontam à Idade Média e surgem no século XIII, relacionam-se com a lírica do amor cortês, conquanto atenuada em seu teor esotérico.

Ainda que nas "pastourelles" pouco tenha restado "da atmosfera de prados e bosques, das ceifas e vindimas, do cheiro a leite e mel", (213) alguns elementos das éclogas de Virgílio filtraram-se nessas composições medievais grácas aos poetas que, valendo-se de um artifício mnemônico, as resgataram do esquecimento mas já com caráter de ficção.

Inspirado no bucolismo da vida em contato com a natureza, Drummond efetuou nestes versos a transposição de um modelo tão antigo - o idílio pastoril desde o helênismo permitiu variantes através dos séculos - como sugere o próprio título do poema a partir das metáforas "museu" e "sentimental", coadjuvadas pelas referências ao "tempo extinto" e "no pretérito".

Na epízeuse "montes/montes-de-Vénus" mediada pela metáfora "visitados", Drummond, entrelaçou a paisagem campestre com as reminiscências eróticas. Essa articulação o Poeta efetuou remetendo ambas ao presente da "flora negra", outra metáfora

que ensejou mais uma epizeuxis em "negra/negra" cuja antítese, "negra/branco" devolveu a ação ao passado pela memória, capaz de preencher esse lapso no tempo sugerido pelo "branco total", conotação moderna de ausência.

Permanecendo no cenário campesino, Drummond assumiu nas duas metáforas, "pastor falante" e "apascentava", o papel do guardião de um rebanho caprino - concertâneo com o ambiente montanhoso descrito - cuja identidade com as mulheres estabeleceu-se pela associação entre a lã que guardece as ovelhas e os pêlos púbicos femininos, representados nas metáforas "caracóis perfumados", "anéis negros" e "cobrinhas passionais".

O verbo rimar em sua forma "rimava" refere-se à metáfora "clarão" enquanto reflexo do maneirismo, estilo do século XVI que espelhava.

Nas personificações "enroscam-se" e "falam" bem como na aliteração "perdidos arquejos renascentes", Drummond, retomou as suas relíquias sentimentais expressas no segundo e terceiro verso - "os fios de cabelo religados/ por laços mínimos de fita" - relacionando-as, novamente, através da inversão registrada em "os beijos que da boca se desviavam" com a pilosidade do monte-de-Vênus, designado pelas metáforas "abismo de flores" e "resinas".

Integrando a derivação "beijando/beijos" à metáfora "beijando a memória", Drummond evocou todo um acervo de lembranças eróticas que, a despeito da impulsividade, apresentam-se revestidas de uma certa inocência eivada do remoto e do desusado, talvez como imitação dos modelos clássicos ou forma de recuperar a candura de uma arte anterior.

PARA O SEXO A EXPIRAR

"Normalmente, a ejaculação precoce é um fenômeno que acompanha a diminuição natural da potência masculina, com a idade."(214)

Foi sobre essa emissão espermática prematura, involuntária e incoercível que Drummond organizou este soneto – obra-prima de adequação forma/conteúdo – no qual a identidade entre estes termos foi reforçada pela adoção de uma forma clássica correspondendo a um conteúdo tão antigo como o próprio homem.

Nos dois últimos versos do primeiro terceto – "enregela-se o nervo, esvai-se-me o prazer/ antes que, deliciosa, a exploração acabe" – as metáforas "enregela-se" e "exploração" bem como o verbo esvair denotando escoamento, perda, revelam que os amantes foram surpreendidos pela ejaculação indesejada já que, em fase preliminar do coito. Assim sendo, a possibilidade de uma cópula bem sucedida, aventada pela antítese "amanhã/hoje", adquire laivos de probabilidade remota, tanto pelo definitivo de "nunca mais" que amedronta, como devido ao enigmático da interrogação "quem sabe?"

O quarteto inicial define através das metáforas "raiz de minha vida" e "braseiro radiante", a necessidade vital do sexo confirmada pela epizeuxis "amor, amor, amor" mas a metonímia "pobre carne senil" e a elipse consignada em "a minha se rebela" apontam para outro par de metáforas, separadas na disposição do soneto mas aproximadas enquanto duas manifestações de morte, uma explícita e outra implícita.

Se "a morte anunciada" significa a impotênciia, pressentida e sentida como crucial a partir do título do soneto, já "o instante do meu termo" é apenas aquele derradeiro onde, conquanto a vida cesse, consegue ser percebido pelo homem em meio à euforia da "plenitude do ser" capaz de orgasmo, descrita no fecho de ouro "de sêmen aljofrando o irreparável ermo" cuja feição parnasiana acentua-se também pelo gerúndio.

"Desde a Antiguidade, os poetas se utilizaram de metáforas guerreiras para descrever os efeitos do amor natural"(215) e Drummond, neste soneto, entrelacou a arte de amar e de guerrear através da metáfora "invadir" – não é à-toa que geralmente só se invade o feminino representado pelas cidades – precedendo outra, "essa vereda estreita", a vagina da mulher amada, lá onde lhe seria propiciado o "gozo maior". Esta hipérbole enseja a conotação de um gozo pleno, divino – insinuado pelo verbo corgar que remete ao contexto religioso – qualificativo que os filósofos anteriores a Platão como Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxágoras, atribuiam à "arquê", princípio originário de desvendamento das origens.

Na expressão "gozo maior" Drummond reportou-se à teoria da reminiscência, exemplificada por Sócrates ao discorrer sobre os contrários, no Fédon, cujos exemplos foram extraídos ou da esfera dos valores estéticos e morais (o Belo, o Bom) ou das relações matemáticas (O Grande).

7.3.2 - Interpretação

AMOR – POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

"Embora o ideário amoroso tenha sido universalizado pelo Cristianismo, 'amor' foi o nome de uma das muitas doutrinas heréticas, repositório de saberes orientais, cátaros, poéticos. Era na letra e no conteúdo, o inverso de Roma, ou seja, o inverso das normas afetivo-conjugais impostas pela Igreja."*1

Por "normas afetivo-conjugais impostas pela Igreja", entenda-se o casamento, definido por São Paulo e Sto. Agostinho enquanto remédio. "É bom ao homem não tocar em mulher. Todavia, para evitar a fornicação, tenha cada homem a sua mulher e cada mulher o seu marido."(216)

Relações sexuais desvinculadas da procriação constituiam-se em pecado já que, buscava-se apenas o prazer e este, mesmo entre marido e mulher, era considerado libertinagem.

A busca do prazer por si mesmo restringia-se às relações extraconjugais pois, segundo a doutrina cristã, a sexualidade destina-se à reprodução da espécie e não ao prazer. O comportamento dos esposos opõe-se ao dos amantes: "da mesma forma que se opõe o modo natural de relação carnal aos modos fantasiosos qualificados de não naturais e supostamente estéreis."(217)

Somente a partir do século XVIII formou-se gradualmente, no Ocidente, um ideal de casamento por amor dentro do qual, a "exigência de que o sexo seja honesto isto é, sem prazer e sem luxúria"(218) foi substituída pelo exercício de uma

sexualidade prazerosa onde amor e casamento não são incompatíveis, enquanto "as finalidades de Eros e do Ágape estejam em relação de antinomia sistemática." (219)

Essa oposição recíproca teria sido instaurada pelo reconhecimento do próximo que apenas Ágape – suporte do amor cristão na linguagem das Escrituras – assegura pelo dogma da Encarnação, rejeitado pelos cátaros.

Amor, também é o nome dessa totalidade perdida, representada pelo mito do andrógino, em sua indiferenciiação originária do masculino e do feminino, poeticamente referida por Drummond em "Amor – pois que é palavra essencial" no verso: "é um, perfeito em dois; são dois, em um".

SOB O CHUVEIRO AMAR

"As águas simbolizam a soma de todas as virtualidades: são a fonte, a origem e o reservatório de todas as possibilidades de existência. Precedem a todas as formas e suportam toda a criação.*2

Na verdade, a cosmogonia é o modelo de todo fazer entendido enquanto obra-prima. Tudo que é perfeito, pleno, harmonioso e fecundo remete à Criação, posterior ao surgimento das águas, referidas pelo Gênesis como já existentes no Caos.

Diversas religiões – entre as quais destaca-se o Orfismo – organizaram sobre as águas, universalmente reconhecidas como regeneradoras e fertilizantes, seus rituais iniciáticos e purificadores.

"Navegação, mergulho, chuva e fonte", participam da simbologia das águas, massa indiferenciada capaz de infinitas virtualidades esteticamente amalgamadas, por Drummond, sobre o banho. Essa prática de higiene, tão controvertida durante dez séculos, foi condenada pela Igreja que articulou a exacerbção da sexualidade ao banho.

"Os cristãos necessitavam de poucos conhecimentos e ligeira sabedoria para verificar que o culto do banho era simplesmente o culto da carne".(220)

Ao banho somou-se, neste poema, a dança enquanto celebração _ inicialmente do sagrado, depois estendida à vida profana _ como a concebeu Muhammad Djalal -od- Dîn, o místico Rûmi, fundador da confraria dos dervixes giradores.

A relação erotismo/estética instaura-se a partir da programação:

"l'érotisme décide l'élaboration du plaisir comme une esthétique détermine la formation de l'œuvre. A un autre niveau, l'érotisme est science des langages érotiques, comme l'esthétique est science des œuvres d'art."(221)

Assim também a relação cosmogonia/estética baseia-se na organização perfeita do Cosmo, objetivo perseguido pelo artista que, ao esmerar-se na criação de sua obra, repete o gesto cosmogônico.

"Faire bien quelque chose, ouvrir, construire, créer, structurer, donner forme, former, tout ceci revient à dire qu'on amène quelque chose à l'existence, qu'on lui donne vie, et en dernière instance, qu'on la fait ressembler à l'organisme harmonieux par excellence, le cosmos, l'œuvre exemplaire des dieux, leur chef-d'œuvre."(222)

O QUE SE PASSA NA CAMA

"Qui ne sait céler, ne sait aimer".*3

Platão direcionou o pensamento filosófico do ponto de vista metodológico trocando o eixo horizontal retroativo pelo eixo ascensional, segundo o modelo dos geômetras. Razões de natureza religiosa, científica e política atuaram para determinar essa mudança de eixo efetuada por Platão.

Ao eixo anterior da causalidade genética _ típico dos pré-socráticos _ Platão instaurou o eixo da causalidade vertical, centrado sobre o mundo das idéias, incorpóreo e transcendente ao mundo das realidades contingentes e particulares.

O homem pertence a esses dois mundos mas, aprisionado ao corpo que se constitui em obstáculo ao conhecimento, só descobrirá o mundo das idéias pelas reminiscências de uma existência anterior em que a alma, antes de unir-se ao corpo, contemplou as idéias porém delas não mais se recorda.

O papel das coisas reveladas pelos sentidos limita-se ao estímulo que estas sombras são capazes de suscitar na alma, como lembrança de seu estágio original.

A dialética ascendente consiste em elevar-se, de idéia em idéia, cada grau inferior concebido enquanto ponto de apoio provisório para alçar-se ao grau superior e assim, sucessivamente, até atingir o princípio original e supremo, a Idéia do Bem. "Esta felicidade é comparável à dos santos e eremitas cristãos que, transportados em vida às ilhas afortunadas, não

consentem sem repugnância em misturar-se aos negócios humana-

"(223)

A mesma série, percorrida em sentido inverso, resumiria a dialética descendente reconhecida por Platão como mais difícil que a ascendente já que o regresso a uma existência miserável, em meio aos cativos, resultaria sempre indesejável.

A concepção platônica do amor orientou-se pela mesma dimensão ascensional, registrada tanto no mito da "carruagem alada" como na alegoria da "caverna" que dramatiza a ascensão do conhecimento filosófico, em seu itinerário das sombras à luz.

A missão do filósofo consistiria em libertar os homens das trevas que os cercam na caverna - o mundo sensível - revelando-lhes o mundo inteligível das ideias, seu mundo de origem até então revestido das características de um segredo pois os homens o desconheciam.

Assim sendo, o filósofo seria um mediador entre o sábio e o ignorante, à semelhança do "daimon" grego intermediário entre os homens e os deuses, papel atribuído pela sacerdotisa Diotima de Mantinéia ao Eros, um grande gênio marcado pela divindade que ocasiona sempre "um parto de beleza tanto no corpo como na alma", (224) haja vista ter sido gerado quando nasceu Afrodite.

Donde, uma das faces de Eros seria a de ponte entre a sabedoria e a ignorância, "pois uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o Amor é o amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante." (225)

A relação entre o segredo - palavra-chave do poema "O que se passa na cama" - e a dimensão ascensional da sabedoria, incide aqui sobre o privilégio de participação pelo conhecimento no poder, fonte de prerrogativas mas também de angústia, tanto para os que o detêm como para os que não o possuem. "Celui qui est capable de garder ses secrets acquiert une force de domination incomparable, qui lui confère un sentiment aigu de superiorité."(226)

Santo Agostinho intuiu a vinculação entre o desejo de saber e o sexo valorizado como segredo que tenderia a crescer na medida em que, confinado ao discurso científico da "scientia sexualis", assumiria proporções de docência erótica estimulada pela confissão desse segredo.

TENHO SAUDADES DE UMA DAMA

"Eros é menos o que voa do que o que faz voar."*4

Sócrates e Platão fundamentaram a síntese sobre a qual estabeleceu-se o conceito de amor no Ocidente a partir da ótica idealista de uma mulher, a sacerdotisa Diotima de Mantinéia.

Na oportunidade, Sócrates e Platão investigaram inspirados a etimologia de "daimon" e depois a de "eros". Nesta, Sócrates distinguiu dois aspectos: "para os homens, o amor é 'eros' - é simplesmente alado; para os deuses porém, ele é 'pterós' isto é alante, doador de asas."(227)

A este Eros, "menos o que voa do que o que faz voar", conviriam as formas da poesia barroca de um John Donne — o mais celebrado dos poetas metafísicos do século XVII — cuja agudeza dos versos repassados de religiosidade e erotismo, mas intelectualmente cunhados, alcançaram esferas onde a mera fantasia seria impotente. A agudeza é um artifício que alternadamente descobre e encobre as coisas. De ambas as maneiras as mostra como se fossem inéditas. "Os antigos praticaram a agudeza, (wit) mas não com a perfeição dos modernos que a converteram numa arte". (228)

A poesia de Donne inscreve-se na chamada escola metafísica cujas tendências aproximam-se do gongorismo espanhol pela descoberta das relações ocultas, contraditórias e ambíguas, capazes de transfigurar a realidade pela correspondência entre os contrários.

Donne foi considerado um Mallarmé prévio, herdeiro do versejar esotérico dos trovadores medievos. Seus poemas misteriosos serão desvendados apenas pelos fruidores aficionados ao estilo desse brilhante armador de metáforas cuja ousadia verbal, um tanto escandalosa para a época, só o foi pelos pontos de vista defendidos e não pela linguagem, sempre culta e requintada.

A versão de Augusto de Campos para o poema de Donne — "Elegia: indo para o leito" — talvez se constitua num discurso paralelo ao de Drummond em "Tenho saudades de uma dama." Foi pelo próprio Drummond que tive acesso ao texto transcrito nesta

interpretação, quando de uma troca de idéias sobre o intertextualismo na poesia contemporânea, tema abordado por um amigo do Poeta, Ivan Junqueira, em sua obra O encantador de serpentes.

"ELEGIA: INDO PARA O LEITO"

John Donne

Versão: Augusto de Campos

"Vem, Dama, vem que eu desafio a paz;
Até que eu lute, em luta o corpo jaz.
Como o inimigo diante do inimigo,
Canso-me de esperar se nunca brigo.
Solta esse cinto sideral que vela,
Céu cintilante, uma área ainda mais bela.
Desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar ousado.
Entrega-te ao torpor que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.
Arranca essa Grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é nosso leito.

Os anjos mostram-se num branco véu
 Aos homens. Tu, meu anjo, és como o céu
 De Maomé. E se no branco têm contigo
 Semelhança os espíritos, distingo:
 O que o meu anjo branco põe não é
 O cabelo mas sim a carne em pé.

Deixa que a minha mão errante adentre
 Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
 Minha América! Minha terra à vista,
 Reino de paz, se um homem só a conquista,
 Minha Mina Preciosa, meu Império,
 Feliz de quem penetre o teu mistério!
 Liberto-me ficando teu escravo;
 Onde cai minha mão, meu selo gravo.

Nudez total. Todo o prazer provém
 De um corpo (como a alma sem corpo) sem
 Vestes. As jóias que a mulher ostenta
 São como as bolas de ouro de Atalanta:
 O olho do tolo que uma gema inflama
 Ilude-se com ela e perde a dama.
 Como encadernação vistosa, feita
 Para ilustrados, a mulher se enfeita;
 Mas ela é um livro místico e somente
 A alguns (a que tal graça se consente)
 É dado lê-la. Eu sou um que sabe;

Como se diante da parteira abre-
Te: atira, sim, o linho branco fora,
Nem penitência nem decência agora.

Para ensinarte eu me desnudo antes:
A coberta de um homem te é bastante."(224)

A CASTIDADE COM QUE ABRIA AS COXAS

"Nulle religion que ja nôtre n'a en-
seigné que l'homme naît en péché, nulle
secte philosophique ne l'a dit."*5

Adão simboliza o primeiro homem e, assim como uma obra-prima revela a imagem do artista que a realizou, também Adão, sem ser idêntico a Deus quis igualar-se ao seu Criador. "Vós sereis como Deus, sabendo o bem e o mal."(230) Pela ação de comer do fruto da árvore da ciência do bem e do mal, Adão e Eva foram malditos, um e outro, e na medida em que foram responsáveis por toda uma descendência humana, representam o pecado original cujas consequências — a danação do inferno e da morte eterna — abateram-se sobre toda a espécie à qual deram início.

A nostalgia do Paraíso seria o desejo recôndito que a humanidade alimenta de recuperar a condição anterior à Queda. Já essa aspiração universal de um Paraíso terrestre não significa, evidentemente, um lugar mas o estado edênico — conquanto referido pelo hinduísmo como a hiperbórea região polar — que,

nos versos de Drummond, também assume um caráter localizado mas não geográfico ou seja, no corpo da mulher amada:

"que encerra o gozo mais lauto
aquele zona hiperbórea."(231)

"a global palidez de zonas hiperbóreas."(232)

Sob a designação genérica de caverna, abriga-se o arquétipo deste mundo de sofrimento e escuridão ao qual fomos condenados pelos deuses, senhores da vida e da morte. Diversas civilizações registraram algum mito identificado à caverna de Platão, seja ela representada como gruta, cova ou cripta cósmica.

A caverna foi a sepultura à qual Adão e Eva – quando morreram para a vida eterna – foram condenados pelo pecado original. Este, sendo contra a castidade, remete à cova no corpo da mulher pela "negritude do poço feminino" onde ambos conheciam, pelo orgasmo, a "pequena morte." Na reprodução sexuada, que implica morte dos seres descontínuos em função da continuidade da espécie, o primeiro casal humano foi submetido à contingência de uma terceira morte, não imediata mas inevitável, denunciada no poema pelos "mil seres em mim ressuscitados."

Contra o fatalismo do pecado original revoltou-se Pelágio, um monge britânico de grande erudição, que não aceitou a tese da predestinação do homem a essa culpa, universalmente compartilhada pela descendência de Adão: "Se o pecado é ingênuo, não é voluntário; se é voluntário, não é ingênuo".(233)

A heresia do pelagianismo sustentava que Adão foi criado mortal e teria conhecido a morte mesmo sem haver pecado.

Somente Adão foi responsável por sua falta e não a espécie humana em sua totalidade, já que o homem goza da liberdade e do livre-arbitrio que o tornam senhor de seus atos.

VOCÊ MEU MUNDO MEU RELÓGIO DE NÃO MARCAR HORAS

... "porque há um a história que, dependendo da nossa experiência - ela vem nos livros, nas óperas, na pintura - mostra as tristezas do amor. É uma procura talvez masoquista, mas faz parte da natureza humana." *6

Conquanto diversos autores considerem o masoquismo como avesso do sadismo - ambos volúpia da dor na qual sádico e masoquista são "companheiros cujas disposições se adaptam como chave à fechadura" (234) - não há, na verdade, uma linha exata de demarcação entre essas duas modalidades de algolagnia sendo comum encontrá-las combinadas no sadomasoquismo. No masoquismo ou algolagnia passiva - mais frequente na mulher mas não ausente no homem - a excitação é obtida pela associação do prazer ao sofrimento moderado, reconhecido como emoção voluptuosa, manifestação de amor destituída de crueldade e não percebida como dolorosa. Comporta graduações e o pequeno masoquismo também denominado simbólico, faz parte do relacionamento sexual entre parceiros sadios e civilizados.

Os Kama-Sutra dedicam um capítulo aos jogos amorosos, incluindo antes e durante o coito leves pancadas, mordidas eróticas e arranhões com as unhas, que aumentam a excitação dos

amantes. O verso "minhas unhas afiadas, aceradas, aciduladas", remete a essa manifestação de intenso desejo.

Muito desse procedimento masoquista caracterizado nas mordidas eróticas pela voracidade, remonta às fases primitivas da evolução sexual haja vista verificar-se em diversos mamíferos como prelúdio à cópula. Na espécie humana, essas mordidas eróticas quando exageradas resultam em ferimentos e já pertencem ao âmbito da perversidade que é patológica.

"A perversão seria a tentativa de obter de um determinado ato, determinada variedade de prazer diferente da normal que seria o prazer da dor. Isto sim é o único ato que eu acho vicioso, o ato sexual praticado com a intenção de tirar sangue da vítima, de bater-lhe, humilhá-la, chicoteá-la. Isso já não é natureza, é realmente desvio do instinto e não pode ser aceito como erotismo."(235)

A relação biológica entre sexualidade e alimentação ultrapassa a esfera da dentada de amor, explicando a prática de devorar o macho após o vôo nupcial, como sucede com alguns insetos entre os quais incluem-se o louva-deus e a aranha.

O próprio sacramento da Eucaristia inscreve-se no devorar simbólico pois o Cristo, tendo amado o gênero humano a ponto de por ele morrer, alimenta-o com a hóstia representando Seu corpo dado aos fiéis na comunhão.

O desejo de absorver o ser amado e a natureza dessa relação permeada de masoquismo não está ausente dos estudos sobre o fenômeno místico, tanto assim que certas místicas relataram assombrosas experiências de prazer ao ingerir águas servidas da higiene de leprosos, freqüentemente conspurcadas por fragmentos de pele desses enfermos. Outras, referiram-se à satisfação que

sentiam sorvendo pus de ferimentos infectados. Em todas, o mesmo gozo pela boca, também presente naquelas que se deleitavam com o sabor maravilhoso da morte — que nem lhes parecia pão mas uma carne até o momento desconhecida — cujo gosto era tão agradável que, ao invés de engoli-la imediatamente, a conservavam o maior tempo possível sobre a língua.

Tracos masoquistas foram detectados em algumas poesias de Goethe, Heine, Hamerling e diversos outros autores. Também em Drummond, neste poema que, a partir do título — onde a imagem do relógio não é gratuita nem incongruente — insinua o paralelismo barroco entre polos contraditórios, afirmativas e negações cujo ritmo próprio o Poeta registrou através da expressão "meu mundo". Místicos e enamorados coincidem neste pendor pelos extremos, não sem analogias com o gongorismo espanhol dividido entre amor e morte como, aliás, surge no discurso da paixão de uma Santa Teresa, marcado pela amalgama de contrários.

Sobre a relação amor/morte — tradicional em poesia — que atravessa este e outros poemas de O Amor Natural, explícita ou implicitamente, com a palavra o autor:

"O êxtase amoroso é uma forma de morte porque depois dele os sentidos se apaziguam, ficam como que paralisados, mortos após a realização. A morte, apesar do aspecto aterrorizante que ela tem para as pessoas vivas, em geral, encerra também certa fascinação, o que explica o ato dos suicídios. O amor é uma forma de prazer, de morte e de assassinato. A morte atrai. Amo o que se chama de 'belo horrível' como um vulcão que atrai para morte. Ela tem o duplo aspecto de espalhar o medo e ao mesmo tempo certa curiosidade que pode se transformar em fascinação."(236)

Esse "belo horrível" deu origem em Rimbaud ao poema sobre a Vênus Anadiômene que, na mitologia grega, surge das ondas do mar cuja espuma foi o esperma dos testículos cortados de seu pai. Esteticamente, o "belo horrível" constitui-se na representação artística e portanto bela, de temas feios e até repugnantes, instaurada pelo romantismo que subverteu os cânones de beleza até então vigentes.

DE FUGITIVO HOTEL NA COLCHA DE DAMASCO

"Então comecei a fazer versos sem saber fazê-los, por um movimento automático. Como se vomitasse. Como catártico é a palavra certa."*7

O amor cortês _ cujas regras eram a antítese das que regiam o casamento medieval _ zombava do marido, ignorava a família e a propriedade, além de enganar a religião oficial da Igreja de Roma. Aliás, como sacramento, o matrimônio só surgiu no século XII e, mesmo assim, negociado em função das alianças e dos bens.

A conjunção entre casamento e amor produziu-se apenas depois do século XVII já que, anteriormente, era considerado remédio contra a concupiscência ou seja, dos maiores o menor.

Evidentemente, dentro dessa perspectiva de cunho moral não se cogitava de erotismo, de paixão. Esta restringia-se ao amor não-conjugal, como o de Tristão e Isolda, julgado puro pelos laicos mas adúltero para a Igreja.

Conquanto elevado à condição de sacramento, o matrimônio cristão ainda não era indissolúvel e os casos de repúdio eram freqüentes. A Igreja os reprovava embora não ousasse interferir impondo pressões opostas aos costumes tradicionais que permitiam esse tipo de prática em determinadas circunstâncias.

De uma certa forma, indireta, a indissolubilidade do matrimônio foi barganhada pela Igreja em troca das proibições de parentesco nas uniões dantes consideradas incestuosas até o sétimo grau.

Em virtude de Concílio de Latrão ocorrido em 1215 "a Igreja reduziu a proibição do incesto para o quarto grau de parentesco mas, em compensação, pôs todo seu prestígio em favor da 'stabilitas' que significa indissolubilidade."(237)

A implantação do modelo eclesiástico de casamento que sucedeu ao modelo leigo não foi isenta de divergências dentro da própria Igreja. Com o problema do incesto a Igreja sempre lidou com certa dificuldade mesmo porque a primeira família bíblica necessariamente teria sido incestuosa. Donde, as intervenções eclesiásticas em termos de matrimônio entre parentes sempre revestiram-se da maior austeridade. "A igreja fez disso um cavalo de batalha como faz de muitas outras coisas."(238)

Assim como Catarina de Sena em seu diálogo com Deus foi instruída sobre o escorpião da sensualidade que devia ser "vomitada e medicada qual veneno porquanto prejudica e mata"(239) - a palavra vomitar empregada pela santa refere-se à acusação dos pecados mortais na confissão - também Drummond recorreu a este vocábulo para exprimir sua necessidade de, pela poesia, exorcizar as "coisas tenebrosas" que o afligiam, prova-

velmente, circunscritas ao âmbito dos casamentos dentro do clã, vivenciados como incestuosos num passado longínquo mas ainda muito forte em sua maturidade.

As tragédias gregas, férteis em parricídios, matricídios e fraticídios vinculados ao incesto, sempre foram condenadas pela Igreja.

A tragédia de Sófocles, *Édipo-Rei*, foi basicamente organizada sobre o interdito do incesto mas em seu caráter peculiar de fábula, a oposição entre destino e vontade humana apresenta-se objetivada. A maldição que se abateu sobre Édipo, por ser universal, presente em todas as culturas, poderia atingir qualquer pessoa. Mas em que medida essa verdade suporta ser assimilada?

ESTA FACA

"E quem a vê, ou sonha uma estátua romana,

.....

Marmoreamente branca, imaculada e fria,
Dú tem por entre o nimbo estrelado do sonho
A áurea Revelação de outra Virgem Maria."*8

Em Alphonsus de Guimaraens há traços dos grandes simbolistas franceses mencionados por Drummond - Verlaine, Mallarmé, Rimbaud - mestres de um Movimento que se não teve no Brasil o triunfo imediato obtido na Europa, nem por isso constituiu-se apenas em surto epidêmico, como pretendem alguns de seus críticos mais acerbos.

"Ao lado de um Rimbaud visionário, se afirmava um Mallarmé quase cartesiano no modo racional de construir sua catedral artística. E existia igualmente um Verlaine. E a grandeza de Alphon-s reside, em grande parte, no fato de que, havendo nele alguma coisa de Verlaine, existia também de Mallarmé e de Rimbaud."(240)

Drummond trabalhou a noção de mistério desenvolvida em "Esta faca", voltado para as alusões e esse empenho pela abstração aproxima o poema do universo místico dos simbolistas, elevado também de referentes barrocos. Entre estes, destacam-se a atmosfera de "chiaroscuro" do teatro barroco que, em poesia, traduz-se na expressão nebulosa dos versos dúbios, flutuando ao sabor de "quase" e "talvez", além de outros aspectos que repousam sobre conexões sensoriais estabelecidas, neste poema, pelas analogias entre a pele clara - branca - e o cristal, bem como através do sangue sugerido nas manchas de vinho.

O branco remete ao silêncio absoluto, talvez relacionado com a era glacial, quando a terra foi branca e fria. Reminiscências desse silêncio configuram-se na surdina do "reservado no Savóia", onde os sons eram praticamente inaudíveis. Lá, Drummond associou o branco da tez feminina aos cristais, cujo simbolismo transita entre o visível e o invisível, como se fosse outra sua natureza. Sendo o quartzo oriundo da rocha, ainda assim o cristal é transparente, qualidade dos corpos translúcidos representados pela mulher em "Esta faca".

Na literatura cristã, a luz que emana do cristal foi tradicionalmente vinculada à Imaculada Conceição: "Marie est un cristal, son fils, la lumière céleste; ainsi la traverse-t-il toute sans pourtant la briser."(241)

Quanto ao vinho - sangue da uva - consta das mais belas imagens do *Cântico dos Cânticos* bem como de inúmeras outras passagens da Bíblia. "Ansi l'eau changée en vin lors des noces de Canaã."(242) Mas foi na transsubstanciação da Última Ceia que o vinho foi magnificado quando Jesus o elevou à condição de símbolo do seu sangue.

Rúmi, o grande poeta místico muçulmano, pronunciou-se sobre a excelência do vinho em versos altamente espiritualizados: "Avant qu'en ce monde il y eût un jardin, une vigne, du raisin - notre âme était enivrée du vin immortel."(243)

O contraponto da simbologia religiosa do vinho foi engenhosamente concebido por Drummond quando o referiu "entre manchas" e estas representam no poema, as anomalias, a degradação e a fraqueza do gênero humano quando desvairado pela paixão. "Saiamos alucinados."

Entre a poética simbolista brasileira e o barroco ibérico refletido no gongorismo, há similitudes que se avizinharam pelo esotérico, então cultivado sob a égide do irracionalismo nos círculos ocultistas europeus do século XIX, extremamente interessados na magia da Cabala e dos Rosa-Cruzes.

A mulher eróticamente transfigurada por Drummond, apresenta-se em "Esta faca" enquanto versão profana das virgens aureoladas de luz do *Kyriale*, *Dona Mística* e outras obras de motivação religiosa produzidas por Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Souza.

Como os simbolistas, também Drummond, neste poema, deu asas ao imaginário e adentrou os labirintos do subconsciente fazendo aflorar os processos psíquicos que Mário de Andrade es-

tabelecera como um dos procedimentos estéticos privilegiados pelo Modernismo. Não tivesse o Simbolismo, em seu veio crepuscular, instigado técnicas literárias de vanguarda que facilitariam a eclosão do Movimento de 22.

MIMOSA BOCA ERRANTE

"Prométhée venait de façonne l'homme, restait à modeler sa mentule: il fabraca ce membre par excellance d'un plus pur limon; mais avant de l'appliquer au corps, il le lava dans l'eau d'une source. Ensuite, il se mit à façonne la femme et leur insuffla la vie à tous deux en même temps. Or, la femme eut soif: elle approcha ses lévres de la source et but. De là cette afinité native de la bouche de la femme avec la mentule.*9

Na Idade Média, o tema do Juízo Final constituiu-se nas artes como forte expressão da autoridade da Igreja que, através desse tipo de representação, colocava a humanidade em julgamento e a intimidava pela perspectiva de condenação às penas eternas.

Já na Alta Renascença, em seu "Juízo Final" _ que ornamenta o teto da Capela Sistina _ Miguel Ângelo agregou "boca e fruto", não hesitando em representar Eva no momento em que afastou seus lábios do sexo de Adão. O artista propunha para o pênis do primeiro homem a significação de fruto do conhecimento numa típica revalorização renascentista do paganismo.

As origens da felacão, também exercida pelos animais, são tão antigas quanto o próprio homem. Há menções à felacão sagrada praticada por Isis, deusa do amor na tradição egípcia, e são frequentes na poesia bíblica alusões "aux lèvres d'ou coule ma myrrhe onctuose", "du miel et du lait sous ta langue", bem como "au fruit doux a mon Palais". (244)

Na literatura profana, muitos autores em diversos idiomas e diferentes épocas, evocaram através da feladora essa fusão entre o divino e o humano, representada poeticamente como ambrosia enquanto imagem do sêmen. A boca da mulher em sua relação com o pênis sempre foi privilegiada pela arte erótica conquanto essa prática, às vezes, fosse apenas sugerida: "like a greek goddess the female seems to be accepting an offering."(245)

Ao organizar seu poema sobre a felacão e os referentes nela envolvidos – boca e pênis – Drummond abordou esteticamente o problema do nojo vinculado à secreção sexual que é o esperma.

Sucede que, no contexto erótico, o fator repugnância e os preceitos de rigidez higiênica deixam de existir porque a relação Natureza/Cultura é atenuada ou melhor, invertida. Nessas circunstâncias, o sêmen perde o caráter impuro que teria de produto nojento do corpo que a boca, ao invés de rejeitar, aceite prazerosamente. Foi sobre esse cruzamento de puro/impuro, aceitação/recusa que Drummond trabalhou nos versos de "Mimosa boca errante".

Transformando em "ars erotica" a descrição de uma das topo-inversões sobre a qual a moderna Medicina é hoje menos ortodoxa, o Poeta situou como renovação erótica uma prática que

perdeu o caráter perverso de anomalia conquanto conduza ao orgasmo sem que haja união dos órgãos sexuais.

Foram sobretudo as nações árabes-muçulmanas que desenvolveram uma ars erotica que nunca teve a pretensão de colocar-se no leito conjugal já que esse tipo de erotismo com características de ritual, consolidou-se em países nos quais era prática generalizada ter concubinas.

No último verso "Já sei a eternidade: é puro orgasmo" – intencionalmente concebido à feição do fecho de ouro Parnasiano – Drummond conciliou o orgasmo, enquanto modelo de todos os êxtases, com a beatitude alheia às contingências limitativas do tempo simbolizadas na "eternidade".

BUNDAMEL BUNDALIS BUNDACOR BUNDAMOR

"La glossolalie, c'est l'invention, en période de transe, d'une langue inconnue, qui n'est pas une langue étrangère, mais une pure création de la personnalité mystique."*10

O misticismo não consiste apenas no desenvolvimento da vida interior enriquecida religiosa e moralmente, pois constitui-se também de certas manifestações extraordinárias que causam assombro às pessoas não versadas na matéria para as quais o misticismo resume-se nesses fenômenos.

Mas essa atitude não é adotada exclusivamente pelo cidadão comum. Diversos místicos atribuem grande importância ao que denominam dons, agradecendo ao céu por merecerem. Todavia,

alguns autores e mesmo dois dos maiores místicos católicos - Santa Teresa e San Juan de la Cruz - colocaram reservas a estes dons dos quais só os místicos de menor expressão se vangloriam, ao passo que os grandes místicos não os desejem e até chegam a impor-se penas espirituais a fim de não serem objeto de semelhantes fenômenos.

Vozes, visões, profecias, bem como a capacidade de falar línguas desconhecidas ou ainda a levitação e a ubiqüidade, a psicografia e os estigmas sobre o corpo, incluem-se entre as muitas graças que o místico pode receber. Com Bernadete de Lourdes, o fenômeno místico agigantou-se nestes aspectos. Outros, como San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila foram mais além. Conheceram esses estados mas os consideraram transitórios, etapas a serem ultrapassadas, tendo em vista um misticismo interiorizado e secreto.

Esses dons podem ser distribuídos em três grupos, pertencendo ao primeiro as graças sensoriais que abrangem vozes e visões. A psicografia, o fenômeno da ubiqüidade e a glossolalia incluem-se no segundo grupo e são designados como manifestações motoras, enquanto a levitação e os estigmas integram o terceiro, sendo denominados sinais extraordinários de identificação ardente.

Em termos deste poema de Drummond, interessa-nos a glossolalia que não é exclusividade do cristianismo: Heródoto referiu-a nos oráculos e Orígenes a testemunhou entre os pagãos. Mas foi sobretudo com o cristianismo que a glossolalia adquiriu maior destaque. São Paulo, que foi glossolálico, em epístola aos Coríntios, deu-lhes instruções acerca desse dom

sobrenatural, relativamente raro entre os santos católicos porém frequente nas seitas protestantes.

A primeira fase da glossolalia limita-se a movimentos que envolvem a boca, a língua e os maxilares, sem que haja produção de som. Depois começam os soluços e gemidos guturais, onomatopáicos, conhecidos como fonação frustrada, a partir da qual o místico profere com grande esforço palavras incompreensíveis, tanto para quem as ouve como para a pessoa que as pronuncia.

Algumas características especiais cercam a glossolalia e, dentre elas, sobressai a passividade do fenômeno que parece processar-se sob a égide de um poder superior ou seja, o místico não o controla. Também o teor da emissão bem como o tempo durante o qual a mesma se manifesta _ sempre vertiginosamente _ independem do místico.

Não poucos estudiosos do assunto entendem a glossolalia como moção divina enquanto outros tantos a percebem apenas como regressão lingüística, infantilismo mental.

A glossolalia é um fenômeno diferente daquele dom das línguas emanado do Espírito Santo que os discípulos de Cristo receberam no dia de Pentecostes. Essa faculdade, concedida aos apóstolos de falar idiomas estrangeiros, tinha por objetivo facilitar a evangelização de outros povos, levando-lhes a doutrina da salvação de uma forma que a pudessem entender.

Elaborar e deformar vocábulos _ como ocorre no fenômeno da glossolalia _ adaptando-os a um propósito estético teria sido, no entender da intérprete, um artifício técnico adotado por Drummond a fim de conferir leveza e lirismo a um poema que,

sem esse recurso, talvez redundasse em produção prosáica, oposta à que o autor logrou realizar.

O caráter eminentemente lúdico do poema, afasta "o princípio da profanação que é o uso profano do sagrado." (246) O sacrilégio só se configuraria na hipótese de transe, indispensável à manifestação do fenômeno glossolálico cuja imitação, nestes versos de Drummond, teria pretendido exclusivamente constituir-se em artifício estilístico de um virtuoso da palavra poética.

SEM QUE EU PEDISSE, FIZESTE-ME A GRAÇA

"El cristianismo expulsó al erotismo del universo sagrado y lo radicó en el universo profano, lo confundió con el Mal. Consiguió así que el Mal quedara cargado de potencia erótica."*11

Na Índia, uma das muitas formas de Eros é Agni, divindade do fogo e símbolo da felação sacralizada que a iconografia hinduista representa sorvendo o esperma que jorra do falo de Civa. O hinduísmo – no qual não há qualquer linha divisória absoluta entre o sagrado e o profano – caracteriza-se pelo sincrétismo dos credos estranhos das religiões que absorveu. Também nos Tantras – textos religiosos que valorizam o sêmen enquanto essência da vida, jamais considerado como secreção impura expulsa do sagrado – o falo é a imagem de Civa.

O tantrismo foi uma técnica de erotização do budismo e do hinduísmo que visava transcender a condição humana através

de todo um ritual de abluções, restrições alimentares, controle respiratório e recitação das fórmulas encantatórias denominadas mantras, repetidas indefinidamente. Esses mantras são orações que consistem de uma a cem ou mais sílabas, muitas delas sem qualquer significado mas que se constituem "no tantrismo, em preito religioso à palavra como forma."(247)

No tantrismo, uma das maneiras de participar do sagrado pela sexualidade é a beatitude erótica alcançada no ato sexual convertido em cerimônia. "O traço de união entre a experiência do sagrado e o erotismo é a imaginação",(248) essa faculdade que estabelece relações ocultas entre as coisas. "O rito religioso e a cerimônia erótica são representações. Tão logo concebemos a união sexual como cerimônia, descobrimos sua íntima relação com o rito religioso e a representação artística."(249) Porque o erotismo é fruto da imaginação do homem e não está na sexualidade animal, incapaz de transfigurar ritualizando.

Do tantrismo, o que mais interessa à interpretação deste poema de Drummond são dois aspectos: a verticalidade das práticas sexuais passíveis de serem transfiguradas e o culto rendido à mulher, sem face, impessoal, como intentou o Poeta na felacão subentendida em "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça."

Na Índia, de todas as artes, a que melhor perpetuou essa verticalidade da união carnal ritualizada foi a escultura que ousou quebrar a antítese artificial entre o corpo e o espírito, amalgamando o Bem e o Mal, arbitrariamente separados pelo moralismo budista de Sidartha Gautama.

As representações orgiásticas nos tempos de Khajurano, Konarak e Puri, demonstram esse compromisso da arte religiosa hindu com a sacralização do erotismo.

"The erotic activity manifests itself openly; from the 'natural' there is the change-over to the 'unnatural' and the orgiastic. As to deviations and perversions, there are plenty of these in Indian sculpture. Of cunnilingus and fellatio, there is no end. Opinion is divided whether these should be regarded as deviations or perversions, or merely two more ways of tasting the pleasures of Desire."(250)

Muitos séculos depois, a sexofobia judaico-cristã reintroduziria um ascetismo que voltou a separar termos e valores e, "desde entonces el erotismo nunca ha sido libertad suprema, puro esplendor de los sentidos, sino está impregnado de culpa."(251)

O universo cultural indiano ordenou-se ao longo de maturações sucessivas, marcas dos invasores e das lideranças que a Ásia sofreu ou elegeru. Todavia, a homogeneidade singular dessa cultura permitiu-lhe superar todas essas interferências, adaptando-as ou assimilando-as transfiguradas, como no caso das contribuições oriundas da Mesopotâmia, da Grécia clássica, de Roma, do Oriente helenizado, da China e do Islã no século XV.

A cosmogonia indiana _ cujo esplendor supera qualquer outra _ privilegiou o desejo como nenhuma o fez: "Le Désir apparu le premier, errant au-dessus de tout. Il existait déjà avant le germe de la pensée."(252)

Nos Kama Sutra, ao sexo oral foi dedicado todo um capítulo onde a felação apresenta-se enunciada sob oito modalidades. Em momento algum esta civilização altamente espiritualizada.

zada estabeleceu proibições às práticas eróticas porquanto não as contemplou como interditos de solução religiosa.

A BELA NINFÉIA FOI ASSIM TÃO BELA

"Por quanto tempo foi determinado
O vinho do amor, o vinho ervado?
A mãe de Isolda, que o preparou,
A três anos de afeição o limitou." *12

O Romance de Tristão e Isolda é uma narrativa de origem celta, cristianizada e assimilada pela ortodoxia porém vazada em moldes heréticos.

Casamento e paixão constituem-se, neste romance, em polos opostos desde o nascimento de Tristão concebido por Branca-flor ainda solteira, embora nada impedisse seu casamento com Rivalino, pai da criança. Isolda casa-se com o rei Marcos já apaixonada por Tristão. Conquanto ambos vivam uma paixão avassaladora na floresta, Isolda volta para o marido pela mediação de Ogrin que lembra mais um druída que um sacerdote cristão. Na Cornualha, tornam a encontrar-se na clandestinidade reservada aos amores proibidos. Com a Isolda das mãos brancas, o casamento de Tristão não se consumou sexualmente na noite de núpcias e ele novamente procurou Isolda, a loira, disfarçado de louco. Nessa ocasião, dormem juntos pela última vez.

O Romance de Tristão e Isolda constitui-se na exaltação do amor extraconjugal onde a esposa adúltera é retratada como

virtuosa dama e Tristão, que engana o rei despudoradamente, é visto como exemplo de cavaleiro.

"Segundo a moral feudal é perfido aquele que não denuncia ao senhor tudo aquilo que o prejudique. Segundo a regra cavalheiresca, perfido é aquele que revela os segredos do amor cortês."(253)

O filtro da paixão funciona como divisor de águas entre essas duas leis: antes de tomá-lo Tristão obedece ao código feudal, depois de ingeri-lo passa a submeter-se aos ditames do sigilo amoroso. É sobre esse filtro _ prestigiado na simbologia celta _ que incide o cruzamento entre O Romance de Tristão e Isolda e este poema de Drummond. Em "A bela Ninféia foi assim tão bela", a relação dos amantes muda de intensidade, como entre Tristão e Isolda, na medida em que a poção mágica perde o efeito previsto para três anos, argumento desenvolvido pelo Poeta em igual número de estrofes já que a menção aos "filtros" registra-se na segunda, estendendo-se até a quarta.

Também foi ministrado pelos druidas de Ulster, oelixir do esquecimento ao príncipe Cuchulainn, a pedido de sua mulher _ Emer _ para que ele se esquecesse de Fand, a linda esposa do deus do mar pela qual o herói celta se apaixonara perdidamente. Os druidas serviram-lhe a beberagem do olvido e ele não mais se recordou de Fand nem de tudo que havia feito antes. Ignora-se a composição desse elixir, supondo-o produto da decantação de ervas aromáticas. Exatamente como o vinho ervado que Isolda, a feiticeira, preparou e Tristão, por engano ou astúcia de Brangia, bebeu em companhia de Isolda.

No poema de Drummond, Ninféia à semelhança das feiti-ceiras da Idade Média _ não lhe faltava nem mesmo o "grain de beauté" ou a "pinta na anca" aliás, indício de possessão demônica, de bruxaria _ "preparava filtros", em seu aspecto negativo, símbolos de perenidade no esquecimento.

MULHER ANDANDO NUA PELA CASA

"Dans la coutume, soeur et amante sont devenus synonymes; quand nous lisons soeur dans le Cantique des Cantiques - dont on a souligné la ressemblance avec la poésie égyptienne, ressemblance de pure forme, le mot soeur apparaît, en effet, mais frère, jamais _ il ne s'agit pas nécessairement d'une soeur véritable."*13

Em "Mulher andando nua pela casa", Drummond inspirou-se na situação paradisiaca anterior à Queda, a mesma que Prodius intentou recriar quando fundou a seita dos Adamitas que antecipou Jerônimo Bosch.

Goethe e diversos outros autores também foram fascinados por esse tema, o modelo edênico para sempre perdido, que serviu de pretexto a tantas obras de arte das quais a menor não é um balé de Ravel coreografado sobre o conhecido romance de Longus, Os amores pastorais de Daphne e Chloé, exaltação da nudez feminina tão casta quanto sensual.

Neste poema, Drummond, coloriu com as tintas de um surrealismo à Salvador Dali _ "ses formes, après une supérieure convulsion du sexe, aboutissent à la paix solennelle du repos

"après l'amour" (254) — as metáforas guerreiras que traduzem o apaziguamento dos amantes saciados: "seios, nádegas em tácito armistício/reposam de guerra. Também eu repouso."

O próprio Poeta referiu esse repouso da guerreira como: "a exaustão, a sonolência, o cansaço, a morte dos sentidos, até que a pessoa recupere forças e volte a sentir o mesmo desejo de amor..." (255)

O surrealismo copiou o sonho em suas conexões contraditórias e a influência freudiana foi decisiva na obra de Salvador Dali. Na literatura, pelo repúdio à concatenação do pensamento que, via processo de livre-associações deixaria aflorar a experiência recôndita de cada autor, a psicanálise fez-se presente na arte surrealista.

No que concerne à nudez, especificamente, os dadaistas — que precederam o surrealismo — logo perceberam que os corpos despidos em movimento são muito mais chocantes que os nus estáticos, deitados ou em pé, mas imóveis. Assim, a "mulher andando nua pela casa" concebida por Drummond, causa o mesmo impacto que, nos primórdios da pintura surrealista, Duchamp percebeu na primeira figura feminina descendo, sem roupas, uma escada.

A MOÇA MOSTRAVA A COXA

"Nós conhecíamos pouco da vida e conjecturávamos muito: a gente se espanava diante da perna, já não direi da coxa, que essa não se via de maneira nenhuma. A palavra coxa despertava na gente uma emoção verbal; eu a considerava altamente erótica".*14

A epígrafe de Drummond para o poema em apreço foi pinçada dos Carmina Burana, códice iluminado descoberto em 1803 no mosteiro beneditino de Beuren na Alta Baviera mas que, provavelmente, data do sec. XIII.

Nos Carmina Burana convivem temas sacros e profanos, estes manifestamente eróticos. São canções nas quais os monges errantes da Idade Média Central denominados goliardos, criticavam a sociedade estabelecida através de uma retórica antieclesiástica, erudita na língua mas popular na versificação e na temática, considerada pelo concílio de Salzburgo no século XIII, obra de "blasfemos que se proclaimam clérigos para escárnio do clero." (256)

Não foi propriamente a intenção moral dos goliardos que determinou a censura dos poderes eclesiásticos aos Carmina Burana mas o fato de constituir-se a obra na reprodução da voz clandestina de Eros, surdindo dos confins da própria Igreja.

"L'art est l'œuvre de l'artificiel dans le naturel. Le naturel qui en est la matière et l'artificiel qui en est la forme." (257)

O artístico numa obra seria a coexistência do natural e do artificial, aquele representado pela matéria e este pela forma de organizar essa matéria. Criar é exatamente isso: manipular a matéria, personalizando-a.

O poeta engendra expressões dentre a infinidade de possíveis artísticos que a linguagem lhe oferece, valorizando de-

terminados termos aos quais confere um sentido desvinculado da lógica tradicional.

A expressão poética estabelece relações inusitadas e artificiais entre os vocábulos _ "as palavras não nascem amarradas" (258) _ através das figuras de retórica que podem ser nomeadas enquanto "tropos, figuras em que a palavra muda de sentido e figuras propriamente ditas, que seriam aquelas em que a linguagem é percebida como tal e cujo melhor exemplo seria a antítese." (259)

O que essas figuras realizam é primordialmente atender à necessidade _ um tanto contraditória _ de surpresa e monotonia que preside a criação poética. Quando alguma coisa rompe o tecido consensual, quando uma palavra ultrapassa o seu sentido e não mais designa o que representa, então nasce a poesia. Uma das qualidades do poeta reside em sua capacidade de iluminar relações não evidentes que, numa aproximação violenta, serão capazes de produzir pelo imprevisto a revelação de um liame secreto entre experiências até então desvinculadas. Por monotonia, entenda-se aqui, a repetição já consagrada pelos trovadores medievos em seus refrões e motes líricos.

Enquanto as metáforas atendem, no poema, ao elemento surpresa, às anáforas e aliterações corresponde uma função semelhante à do eco já que ambas, seja em termos de idéia ou de som, possuem teor rebarbativo. Os eufemismos atenuam a expressão no que corroboram perifrases ou antonomásias pela arte do subentendido pois deslizam entre a docura dos termos e a força do pensamento transmitido. Se as hipérboles pesam, as elipses equilibram o verso restaurando-lhe uma certa leveza.

Além dessas e de outras figuras - manifestações do artificial que o estilo do artista vai determinar - insinuam-se nesta obra erótica de Drummond alguns mitos cuja expressão através de símbolos demanda uma equivalência além do evidente e imediato.

O símbolo - que não é convencional - estabelece relações insolitas que erroneamente rotulamos de incongruentes, apenas porque não logramos enclausurá-las em estereótipos definitivos. Todavia, enquanto o símbolo não se constitua em argumento consolidado, há toda uma coerência no pensamento simbólico que, longe de ser anárquico, também não se enquadra na lógica geradora de conceitos e verdades absolutas.

As equivalências identificadas na simbologia de determinados versos deste poema, visaram conjuminar planos - às vezes antagônicos mas não incompatíveis nem excludentes - como o sagrado e o profano que, em "illo tempore", se confundiam ou até se interpenetravam.

Figuras, símbolos, alegorias, lendas e mitos animaram a criação de Drummond em O Amor Natural e, neste poema, a mitologia céltica se faz presente através da demanda do Santo Graal - não mencionado mas sugerido - também pela associação anteriormente aventada às ermidas medievais mas, sobretudo, por certos aspectos cuja interioridade permite estabelecer analogias entre a lenda sobre a sagrada relíquia e as provações sofridas pelo Poeta em "A moça mostrava a coxa".

As correlações propostas neste interpretação com base na simbologia do Santo Graal, resumem-se em três núcleos que assentam sobre o plano místico das incursões transcendentais e

cuja transposição para o poema em apreço efetuou-se com base "na crença de que o corpo feminino emanava poderes sobrenaturais, os mesmos que se atribuíam ao Graal."(260)

1º - "Il est tout près et on ne le voit pas".(261)

2º - "La Quête du Graal inaccessible symbolise l'aventure spirituelle qui seule peut ouvrir la porte de la Jérusalem céleste où resplendit le divin ca-lice".(262)

3º - "Il faut aller plus loin que Lancelot, plus loin que Perceval, pour atteindre à la transparence de Galaad, vivante image de Jesus-Christ."(263)

1º - Do "sequestro sexual"(264) _ deslocamento do olhar masculino transferido do sexo da mulher para outra parte do corpo feminino menos sujeita aos interditos do mundo cristão _ à necessidade de referir-se, não mais às pernas mas à coxa, há nítidas evidências nas declarações de Drummond apostas pela intérprete em sua epígrafe. O objetivo foi aproximar a juventude do rapaz interiorano de sua obra produzida na grande metrópole, em plena maturidade. A coxa, já então mostrada, foi substituída neste poema pela nayeta, objeto de desejo posterior cujas características _ tão perto mas oculto _ identificam coxa e nayeta.

2º - Esta, era "inacessível" bem como a "pulcra rosa preta" que a moça não lhe mostrava. Ambas vedadas ao Poeta pela "porta hermética nos gonzos". O simbolismo da porta, abre-se sobre o mistério, é um convite para ir além, mudar de plano. Quanto à rosa, cumpre esclarecer que na iconografia cristã simboliza o Santo Graal e ainda evoca a rosa mística das litanias à Virgem. A moça do poema, a julgar pela epígrafe dos Carmina Burana, era virgem.

3º - A demanda do Santo Graal é um romance profundamente religioso. De todos os cavaleiros que saem em busca do Graal, apenas Galaaaz e Persival, porque virgens, e Boorz, porque casto, conseguem a graça de ver o santo Vaso. Lancelote, porque se arrependeu e renunciou a Genevra, tem uma revelação parcial. Todos os demais ficam sem esta revelação por terem se apegado demais aos valores puramente terrenos."(265)

Também o Poeta não logrou êxito em sua demanda porque buscou "outras fontes", "outras fomes", "outros flancos". Foi incapaz de preservar-se para merecer a revelação almejada.

O que o Santo Graal representa não é um tesouro material passível de ser conquistado em torneios, como intentaram os cavaleiros da Távola Redonda, mas a conquista da perfeição que exige uma radical mudança interna no homem cuja cegueira só lhe permite atender às contingências do mundo exterior conturbado pelas paixões.

Eliot também buscou apoio nas formas narrativas de uma das mais conhecidas lendas do Santo Graal: o mito do Rei Pescador.

"Essa tentativa de corporificar ou atualizar a presença da tradição histórica e cultural para contextos contemporâneos foi um procedimento comum entre os poetas greco-latinos, como o foi em Dante, precursor do intertextualismo contemporâneo." (266)

Na concepção eliotiana, a poesia é um produto de cultura, processo capaz de aflorar no presente o conhecimento e as experiências espirituais acumuladas pelo homem no decorrer de sua vida.

A articulação entre o Santo Graal e o objeto de desejo do Poeta em "A moça mostrava a coxa", centrou-se também sobre o simbolismo do vaso enquanto fonte de vida. Seja em sua relação com o Vaso no qual José de Arimatéia recolheu gotas do sangue de Cristo, seja na identificação com o corpo da mulher percebido também como um vaso sagrado devido à sua capacidade de conceber, a imagem do vaso sempre hospedou representações religiosas e eróticas, entre as quais destacam-se as referidas no Cântico dos Cânticos.

ERA MANHÃ DE SETEMBRO

"Le style n'est donc ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière."*15

Mais que o tema de "Era manhã de setembro" – a falação – interessa o tratamento dispensado por Drummond a essa

prática oral-genital aqui concebida como "refinamento erótico, carícia amorosa íntima."(267)

Por tratamento, entenda-se o gênero lírico adotado pelo Poeta e o estilo em que este foi desenvolvido.

"A missão da poesia lírica consiste em libertar o espírito não do sentimento mas no sentimento."(268)

Conquanto a poesia lírica restrinja-se ao particular pode, ainda assim, exprimir o universal desde que este se concilie com a interioridade do artista que almeja suscitar no fruidor ou mesmo no mero leitor, disposições análogas às suas representadas na obra.

Na verdade, o que configura o gênero lírico enquanto tal, não são nem as circunstâncias exteriores nem a atividade singular de um indivíduo mas ele próprio em sua subjetividade.

Coincidem portanto, sob este enfoque, gênero e estilo escolhidos por Drummond em "Era manhã de setembro" já que, o "modo de formar" na teoria estética de Pareyson, caracteriza-se pela "personalidade do artista, colocada sob o signo da arte, tornar-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa da obra isto é, estilo."(269)

O aspecto narrativo detectado neste poema, avizinha-se do lirismo dos cantos anacreônticos da Antiguidade que versavam também sobre o amor mas sempre externando estados de alma. Os gregos acolheram sem restrições essa modalidade leve e graciosa da poesia erótica, colocando-a sob a égide de Anacreonte. Em Roma, a poesia erótica gradualmente passou da inocência anacreônica à licenciosidade.

Observa-se em "Era manhã de setembro" o abandono da lógica convencional em benefício das associações inusitadas que funcionam como artifício capaz de configurar o deslumbramento que as sensações do amor físico proporcionam, reveladas pelo Poeta através de metaforas religiosas, já que o amor e a religião abarcam o que a noção de pecado, há séculos, separou.

A sonoridade e as assonâncias naturais na poesia lírica, aproximam este gênero da música pelo reforço que a mesma lhe aporta em termos de transmissão das ondas sonoras, efeitos que as línguas primitivas, mais harmoniosas, ofereciam com maior número de opções.

Há momentos na poesia lírica em que o individual alarga-se para o universal pois a subjetividade ao espraiar-se – "em círculos concêntricos" – pode representar a humanidade como um todo e esse caráter episódico do gênero encontra-se presente no poema "Era manhã de setembro".

As modulações entre o particular – registrado por Drummond nessa hora do dia em que a luz ainda é pura, sobretudo no equinócio da primavera – correspondem as conjecturas do Poeta sobre o universal dos outros homens "aprisionados no mundo".

A mediação entre essas duas instâncias operou-se, no poema em apreço, gracias ao contraponto – estabelecido pelo "modo de formar" de Drummond – do particular retratado pela felicidade, com o universal alheio ao que sucedeu naquela "manhã de setembro".

QUANDO DESEJOS OUTROS E QUE FALAM

"Les gens cultivés du XII siècle apprenaient leur code amoureux chez Ovide; le XII siècle a été très justement appelé 'aetas Ovidiana'. Ovide les persuadait que l'amour est naturel au sens d'inné et que la seule chose à apprendre à son égard est non pas de le faire naître, mais de le consolider.*16

Em sua Arte de amar, Ovídio retomou as fórmulas algo desgastadas de um gênero que já existia nas obras de Tibúlio e em outros autores pagãos. O sucesso que esses conselhos galantes _ entremeados de referências mitológicas _ suscitaram na Idade Média deve, em parte, ser creditado à supremacia que a Arte de amar confere a Vénus e Eros que logram consumar seus objetivos dispensando mestres que ensinem aos homens e mulheres como amar sem preocupações de natureza moral.

Ovídio recomenda aos homens que jamais deixem transparecer o fingimento de suas palavras pois os artifícios da arte de amar pressupõem uma técnica à base de mentiras que desmascaradas destruiriam a relação, inviabilizando a conquista.

Às mulheres, Ovídio informa sobre a melhor maneira de seduzir o amante, tirando vantagem dos dons naturais e ocultando as imperfeições:

"Celle dont la cuisse est juvénile, le torse sans défaut,

Que toujours elle s'allonge de côté dans le lit." (270)

ou ainda:

Qu'elles se montrent de dos à ceux qui de dos les trouvent jolies".(271)

A estas mulheres de vida irregular e amores lascivos - as cortesãs da Roma imperial - às quais Ovídio dedicou seus ensinamentos, corresponderam na Grécia antiga as hetaíras que praticavam o amor como uma arte sobre a qual escreveram tratados. "Tibère les collectionnait afin que nul, dans l'action, ne manquât de modèle pour exécuter la figure requise."(272)

Na tradição oriental, a "ars erotica" das cortesãs romanas e das hetaíras gregas foi cultivada pelas queixas japonesas cujo aprendizado baseia-se sobretudo na sensibilidade masculina ao acolhimento.

No erotismo posicional inventariado por Forberg que abrange a antiguidade greco-latina, a Idade Média, a Renascença e a maior parte da era moderna, o coito anal abordado por Drummond neste poema é referido pelo termo pedicção, seja entre homens ou na relação heterossexual.

O coito anal sofre a condenação da maioria das religiões, como prática contra a natureza porquanto é expressão da sexualidade que não serve ao ato de procriar. Culturalmente, é a partir da repugnância que esta prática, mesmo entre homem e mulher, caracteriza-se como perversão já que o ânus atende à função excretória.

A sodomia foi esteticamente representada por Drummond em "Quando desejos outros é que falam", enquanto aspiração ao renovamento erótico, busca do gozo perfeito, sedução rituali-

zada, "ars erotica" em extinção no Ocidente que optou pela "scientia sexualis".

Da "ars erotica" estão ausentes o enamoramento, a paixão pelo indivíduo singular, o ciúme, o sofrimento assim como a nostalgia. Esta forma de iniciacão ao prazer e à satisfação sexual não tem por referência o código do permitido e do proibido, nem se reduz ao complexo dos órgãos sexuais.

EM TEU CRESPO JARDIM, ANÊMONAS CASTANHAS

"Os ritos iniciáticos foram fundados pelos Deuses, Heróis civilizadores ou Antepassados míticos: têm pois, uma origem sobre-humana e, efetuando-os o neófito imita um comportamento divino."*17

A transposição para o corpo feminino do requinte da planta, com a flor seu órgão sexual exposto, efetuou-se neste poema de Drummond através dos referentes anêmona e jardim.

"Le caractère éphémère de cette fleur, l'anémone, lui vaut son nom qui, en grec, signifie vent."(273)

A anêmona é uma flor solitária e de vida breve; chama atenção pela cor encarnada de suas pétalas que evocam lábios entreabertos pelo sopro do vento.

As "pétalas ou sépalas" da anêmona, Drummond atribuiu, no corpo da mulher, o significado de pequenos e grandes lábios acariciados pelo homem. Este, na tradição indo-iraniana, é representado também como um vento capaz de dominar as águas, as

plantas e os animais, desde que seja justo sobre todos esses elementos.

Na poesia oriental, a imagem do Eden está constantemente associada à do jardim e, tanto nas Mil e uma Noites como no Cântico dos Cânticos, há frequentes menções a esses recantos paradisiacos onde coexistem todas as delícias. O grande místico Rúmi ao exaltar os jardins, comparou a beleza das flores à beatitude da alma em sua ascensão para a eternidade.

A alegoria do jardim paradisíaco corresponde nas litanias dos místicos ao lugar excelsa onde a alma desfrutará a felicidade da visão divina.

"Mais le jardin désigne assez souvent pour l'homme la partie sensuelle du corps féminin." (274)

Sobre esse corpo de uma virgem _ haja vista a "flora pubescente" _ Drummond organizou através do "beijo ritual" a iniciação da jovem que, transpondo os limites entre o profano e o sagrado mudou de plano ou seja, à morte simbólica de uma adolescente sucedeu o nascimento de um novo ser que, pela experiência da sexualidade vivenciada como religião, tornou-se mulher.

ADEUS, CAMISA DE XANTO

"O ato criativo mistura, combina, sintetiza, fatos, idéias, capacidades, técnicas já existentes."*18

Eugênio de Castro e Almeida (1869-1944) poeta simbolista português que, aos vinte e um anos publicou Daristos e logo depois uma coletânea de poemas intitulada Horas, contribuiu decisivamente para a difusão em Portugal, de uma nova estética já que estas obras tiveram um caráter programático pela intenção lúcida e crítica de operar, na poesia de seu país, uma revolução formal. Essencialmente auditivo, seduzido pelo vocabulário luxuoso, Eugênio de Castro insurgiu-se contra os lugares-comuns da expressão rejeitando as rimas desgastadas e o léxico convencional em benefício dos termos sugestivos pelo valor fônico. Procurando a música do verso, adotou em grande escala a rima interna e o processo de aliteração. Seu simbolismo caracterizou-se pelo requinte de uma poesia para iniciados, os nefelibatas - viandantes das nuvens - capazes de encantarem-se com o vocabulário litúrgico pelo qual o autor nutria manifesta predileção.

Na poesia de Eugênio de Castro destacam-se as imagens relativas ao macabro lunar, à animização da natureza, à interação entre o concreto e o abstrato bem como as repetições melódicas e o emprego do refrão.

Este simbolista foi um poeta que valorizou o lavour artístico deliberado, preservando o português castigo na forma e o conteúdo dos temas nacionais pelo que Miguel de Unamuno, com justiça, o exaltou.

A epígrafe extraída por Drummond do soneto de Eugênio de Castro será o ponto de partida para a leitura estética do

poema "Adeus, camisa de Xanto". A referência comum às duas obras é a camisa de Xanto que consta de ambos os títulos, articulando os argumentos apenas em função de sua inutilidade, como foi assinalado na análise formal.

Em termos de criação, quanto os poemas sejam totalmente diferentes, Eugênio de Castro teria inventado e Drummond realizado sobre o mesmo tema um outro desenvolvimento modelado à sua feição. É sob este aspecto que as definições de conteúdo e forma na teoria de Luigi Pareyson são esclarecedoras pois privilegiam a espiritualidade do artista, o artista feito estilo, em suma, seu "modo de formar" como razão de ser da própria obra. Se forma e conteúdo _ indissociáveis _ outra coisa não são que a assinatura da vontade do criador, é o estilo que este imprime à obra que a diferencia de qualquer outra, como ocorreu no caso específico de "A camisa de Xanto" de Eugênio de Castro e "Adeus, camisa de Xanto" de Drummond.

Considerações sobre uma eventual imitação por parte de Drummond tornam-se descabidas à vista dos poemas e da epígrafe utilizada pelo Poeta que a registrou como sua fonte de inspiração.

Se uma obra literária não nasceu "*ex-nihilo*" mas insitaurou a sua própria ordem face ao que a impulsionou, trará em si esta compulsão antecedente adaptada ao projeto final ou seja, como se inscreveu na forma fechada de um texto cujo criador é um artista que manteve diálogo com outros autores _ antigos e contemporâneos _ assumiu uma tradição e sofreu influências também sociais e culturais.

As reflexões do artista sobre o universo que o rodeia constituem-se num valioso manancial de informações e inspiração já que, valendo-se de fatos observados e obras pesquisadas, vai consolidando esse conhecimento até inseri-lo em seu imaginário que não necessita queimar o passado para construir no presente.

A originalidade da continuidade é de tal natureza que os dois termos só se explicam juntos; a continuidade não compromete a originalidade mas a sustenta e reforça pelas transformações inovadoras que lhe aporta.

A singularidade do criador e da obra independem de temas, gerações e Movimentos haja vista que, artistas de grande porte trabalharam sobre os mesmos motivos em épocas distanciadas e pertencendo a escolas distintas. Quantas versões existem de "Leda e o cisne", do "Rapto de Ganimedes" ou das "Três Gráças" - sem que uma tela seja expressão menor da outra?

Os simbolistas, como Eugênio de Castro, retiravam os acontecimentos da realidade para reencená-los na mente cuja relação com os objetos se consumava ao esgotá-los. Então, a tarefa do autor resumia-se a lamentar o ocorrido. "Pobre camisa, chora..."

Esse foi o tratamento conferido por Eugênio de Castro à camisa de Xanto, retomada por Drummond paralelamente à camisa de Vênus. Esta, em sua forma atual - os preservativos já eram conhecidos na Antiguidade - surgiu por volta do século XIX quando passou a ser fabricada sem costura, pela imersão de moídes de vidro com o formato do pênis em soluções de borracha.

Ao associar este artefato, anterior à pílula, à camisa de Xanto, Drummond manifestou sua criatividade engendrando,

pela fragmentação da matriz de Eugênio de Castro, um caleidoscópio de combinatórias diante das quais o fruidor é incitado a co-participar do jogo de apreensão da pluralidade de elementos que o Poeta _ dilatando a cena do simbolista português - introduziu em "Adeus, camisa de Xanto."

NO PEQUENO MUSEU SENTIMENTAL

"The important difference between sex exploitation and erotic art lies in the sensivity and talent of the artist."*19

Conquanto os poemas de O Amor Natural tenham abordado a feição erótica em diversas épocas _ inclusive este "No pequeno museu sentimental" evoque reminiscências do pastoril desde o helenismo _ foi na virada do século XX que Drummond produziu esta obra, entre 1939 e 1945.

Na primeira metade deste mesmo século, surgiram grandes exemplares da literatura erótica como O amante de lady Chatterley de D.H. Lawrence, a História do Olho e Madame Edwarda de Georges Bataille, a trilogia Sexus, Nexus e Plexus de Henry Miller e Delta de Vênus de Anaïs Nin que a crítica considerou uma obra-prima no gênero, devido à abordagem da sexualidade e dos sentimentos nela envolvidos, sob a ótica feminina.

Dos anos cinquenta em diante, uma avalanche de pornografia dominou o mercado editorial, "privilegiando os órgãos em detrimento dos corpos, os corpos em detrimento dos seres."(275)

Mas o lugar que a pornografia hoje ocupa foi conquistado no século XIX em parte pelo impulso do pudor vitoriano que, estimulando a repressão, incentivou as publicações obscenas.

A relatividade do conceito de pornografia _ se entendida como o discurso que veicula o obsceno, aquilo que deveria estar fora de cena _ traduz-se pela própria mutação dos critérios de julgamento desse fenômeno: o que uns consideram pornográfico não o é para outros.

O Ulysses de James Joyce só saiu da clandestinidade nos Estados Unidos, onze anos depois de publicado na França onde foi, em 1922, rotulado como pornográfico.

Há pornografia nas ruínas de Pompeia, na literatura grega, haja vista a comédia Lisistrata escrita em 411 A.C. por Aristófanes, bem como nos clássicos romanos dos quais o Saturicon de Caio Pôtrônio que retrata o primeiro século da era cristã, talvez seja a obra-prima da Antigüidade no gênero.

A respeito de literatura erótica e pornografia impõe-se uma distinção:

"de um lado, estão o objeto ou livro ou revista ou folheto ou filme ou peça teatral, pornográficos, de intenção comercial, que no propósito de vender-se em grandes quantidades, visa despertar ou excitar no ouvinte ou leitor, sensações libidinosas ou sensuais. De outro lado, a literatura erótica, de cunho artístico, em grandes obras, muitas delas verdadeiras obras-primas da literatura universal."(276)

A pornografia não é arte seja ela literária ou pictórica.

De uma obra pictórica nasceu, já sob a égide do Renascimento, uma obra literária que durante quatro séculos foi relegada apenas às edições clandestinas, em sua maioria truncadas ou adulteradas por sinônimos e reticências. Tudo isto começou quando dois discípulos de Rafael, Giulio Romano e Marcantonio Raimondi, produziram figuras tão sensuais que inspiraram Pietro Aretino a escrever seus célebres Sonetos Luxuriosos, concebidos pelo poeta à guisa de legenda ou dístico para os quadros de Romano, gravados por Raimondi.

Esta obra valeu a Aretino a imortalidade literária mas também a condenação papal de Clemente VII em virtude da qual o poeta teve que refugiar-se em Veneza, onde terminou seus dias entre as cortesãs conhecidas por "aretinhas", protagonistas de seus versos cujas características serão valiosas para consolidar a diferenciação entre erotismo e pornografia.

Cotejando as principais características da obra de Arentino, levantadas no ensaio crítico de José Paulo Paes, que apresenta a edição bilingüe dos Sonetos Luxuriosos publicada em 1981 pela Record, com as pertinentes nos vinte poemas de Drummond selecionados em O Amor Natural, a intérprete estabeleceu como divisor de águas entre erotismo e pornografia os critérios contidos no seguinte enunciado: "o sexo só se transforma em obscenidade quando surge despido de graça e da condição de objeto de desejo."(277)

Nos Sonetos Luxuriosos de
Pietro Aretino

Em O Amor Natural de Carlos
Drummond de Andrade

1 - a crueza da linguagem

1 - Drummond adotou o procedimento artístico de abordar a turbulência da sexualidade em meio à serenidade de um estilo clássico que, não sómente descarta a terminologia pornográfica, como introduz uma nomenclatura altamente requintada que o Poeta criou para os tabus lingüísticos vinculados às partes do corpo envolvidas no ato sexual.

2 - a carnalidade da temática

2 - A temática dos poemas de O Amor Natural conquanto exalte o amor físico, ras- treou a filosofia de Platão "que distinguiu um Eros supe- rior e um inferior, o pri- meiro conduzindo ao amor di- vino e o segundo ao humano que pode tender à libertina- gem, à licença, à obsceni- dade." (278) Drummond, para elidir a pornografia, con-

feriu ao amor humano _ via linguagem dos místicos _ a sacralidade do amor divino, privilegiando o Eros superior em seu cruzamento com o inferior.

3 - constituem-se no avesso da poesia culta da época que recebera de Dante e Petrarca o gosto pela divinização da mulher, "menos um deleitoso ser de carne que uma metáfora terrena da Virgem."(279) Os Sonetos Luxuriosos ignoraram também outras heranças da poesia culta do século XVI como a de Virgílio da qual o poema "No pequeno museu sentimental" guarda vestígios.

3 - O Amor Natural ao invés de constituir-se no avesso da poesia culta nos moldes de Dante e Petrarca, aproximou-se da idealização proposta, através de Laura e Beatriz, as inalcançáveis mulheres que esses dois artistas divinizaram. Ao optar prioritariamente pela poética Simbolista, Drummond organizou esta sua obra espiritualizando a carne, haja vista a transfiguração da personagem feminina, detectada nos poemas "Esta faca" e "Tenho saudades de uma dama"

4 - tudo se resume no ato sexual em si, sem disfarces nem alibis sentimentais mesmo porque os sentimentos, nestes sonetos, não desempenham papel algum.

4 - Estes poemas eróticos de Drummond não se resumem no "impossível anatômico" (280) de Aretino já que, em diversos provavelmente os que abordam experiências cruéis vivenciadas pelo Poeta afloram sentimentos, esperanças, decepções como, por exemplo, em "A bela Ninféia foi assim tão bela", cuja essência, "conhecer através do sofrimento" (281) revela a rejeição sofrida pelo homem que a mulher teve o direito de recusar.

5 - a mulher é sempre a cortesã, em alguns sonetos, referida até pelo nome.

5 - Somente em um poema "Quando desejos outros é que falam" vislumbra-se a possibilidade da mulher referida pelo Poeta indentificar-se com as "aretinhas" devido aos dois últimos versos nos quais Drummond remeteu a Ovídio e ao seu código amoroso, a prática sexual consumada.

6 - timbram pelo "erotismo posicional" com laivos de pedagogia ou seja, acessíveis ao entendimento e imitação da técnica amorosa. Ilustrativos dessa pretensão didática são os diálogos mantidos entre as cortesãs e seus clientes, às vezes idosos, aos quais as mulheres passam instruções sobre a melhor forma de proceder no coito.

6 - Se o "erotismo posicional" de Aretino inscreve-se, literalmente, no código de Forberg que foi capaz de listar 90 posturas para o exercício da côpula, Drummond restringiu-se ao coito e às práticas sexuais mais conhecidas - felação, cunilingua e sodomia - na verdade, variantes de uma "*ars erotica*" que não se limitou à ortodoxia de pênis e vulva dos Sonetos Lúcuriosos. Dispensando bancos e calços para facilitar a penetração, "voyeurs" na janela ou carrinhos de mão engenhosamente simulados pelos parceiros sexuais, bem como acrobacias sobre o leito em forma de concha, Drummond enfatizou em seus poemas o erotismo requintado das litanias através do qual diluiu as fronteiras entre o sagrado e o profano, concedendo a ambos a dimensão de transcendência alheia à pretensão de Aretino

que, em sendo supostamente didática, não atinge o nível dos Kama-Sutra de Vatsayayana, "obra de sistemática e minuciosa pedagogia erótica."(282)

7 - não apelam apenas para a visão mas principalmente para a audição ainda que tenham sido compostos em função de quadros e gravuras. Aretino promove seus leitores de "voyeurs" passivos a co-participantes da ação que nada tem de cena estática.

7 - O aspecto confessional aliado à sonoridade da linguagem empregada por Drummond nesta obra, conferem à mesma um apelo também muito mais auditivo que visual. Ninguém dialoga ao confessar-se mas assume o discurso e neste a presença do ausente, incorporando-lhe voz e ação. As cenas de Aretino não são estáticas mas as de Drummond assim se configuram porque já ocorreram e o Poeta as remora como lembranças. Se Drummond não estimula a simplicidade do leitor, é justamente porque seus poemas caracterizam-se pelo monólogo interior, fluxo de consciência, procedimento artístico

cuja proposta não é "manter o leitor aceso" (283) mas envolvido por todo um processo de encantamento negado ao "voyeur" já que este busca excitar-se sexualmente e não participar intelectualmente.

8 - empenham-se em "dizer o indizível: a instância mais declarada desse empenho vamos encontrá-la na obra de um Juan de la Cruz ou de uma Teresa de Ávila que quiseram exprimir, nas suas "Coplas a lo divino", a experiência inefável da união da alma com Deus alcançada no êxtase místico."(284) Os Sonetos Luxuriosos como as "Coplas a lo divino" perseguem, no campo dos paradoxos, "o objetivo comum de dizer o indizível, seja ele o orgasmo ou o êxtase místico."(285) O famoso verso, "muero porque no muero" de Santa Teresa, ratiifica as similitudes entre "a

8 - Procede a alegação quanto ao empenho em "dizer o indizível" sobre o orgasmo, associando-o ao êxtase místico através do discurso da paixão dos grandes santos católicos Juan de la Cruz e Teresa de Ávila cujo verso, "muero porque no meuro", exprime a clássica relação amor/morte também presente em Drummond pelo transbordamento do ser que, no auge do ato sexual, avizinha-se da morte. É correta em ambos os casos, a conexão estabelecida via paroxismo no orgasmo como no êxtase místico e pelo paradoxo na identificação das contradições. O que não se justi-

a retórica do orgasmo e o êx-
tase místico." (287)

fica é que a "retórica do or-
gasmo" (286) nos Sonetos Luxu-
ciosos opere, para "dizer o
indizível", através de pala-
vras chulas. Drummond erradi-
cou-as de seus versos erôti-
cos que, no entanto, aproxi-
mam-se do discurso da paixão
dos maiores místicos univer-
sais, inclusive dos refe-
ridos, sem valer-se do re-
pertório obsceno adotado por
Aretino. A opção pela sensi-
bilidade eliminou dos poemas
de O Amor Natural o léxi-
co pornográfico, incompatível
com uma arte cuja proposta
foi de sedução ao invés de
violacão.

No espaço poético, o erótico e o pornográfico trabalham
em margens opostas e registros diferentes. Enquanto a essência
de um consiste em desvendar lentamente, insinuando-se no misté-
rio do corpo, o outro resume-se no sexo escancarado, despido de
requinte porquanto sua caricatura. A epígrafe selecionada por
Drummond para O Amor Natural introduz, também em versos, o teor
de erotismo que o Poeta almejava para sua obra.

"Largos goces iniciados,
 caricias no terminadas,
 como si aun no se supiera
 en qué lugar de los cuerpos
 el acariciar se acaba,
 y anduviéramos buscando
 en lento encanto, sin ansia."(288)

O estilo do artista, "seu modo de formar", é que vai estabelecer a diferenciação nesse universal lugar comum da intimidade amorosa já que fruimos um texto, no caso um poema, até onde nossa sensibilidade foi acariciada pela magia da palavra. A pornografia é incapaz de promover essa fruição pois os valores estéticos lhe foram subtraídos.

9 - a incontinência da linguagem de Aretino teve por objetivo despertar e comunicar a verdade do prazer pela "voz do Corpo que surge dos confins da linguagem".(289)

Esta voz do Corpo e não da Cabeça estaria além dos códigos morais.

9 - Critérios morais tradicionalmente são considerados externos à arte _ "que pode ser profundamente imoral sem por isso deixar de ser arte"(290) _ porquanto a desvalorizam pela subordinação a valores subjetivos e mutáveis mas, "na arte, que exige um empenho de toda a espiritualidade da pessoa, não é pensável uma neutrali-

dade moral como na ciência, que quer ser pura objetividade imposta."(291) A voz do Corpo, tal como a concebeu Aretino, é um discurso vivo do desejo em estado bruto, animal. Basta transcrever três das inúmeras palavras obscenas pinçadas dos vinte seis Sonetos Luxuriosos - "cazzi", "culi" e "potta" - bem como seu assunto principal - "genti fottenti e fottute" - para demonstrar a violência e brutalidade dessa expressão que sempre habitou a clandestinidade do vocabulário adequado ao baixo mercêtrício. Em Drummond, a voz do Corpo não "surde dos confins da linguagem"(292) já que, a voz da Cabeça impediua a irrupção do grotesco que, degradando o curso erótico, retira-lhe a dimensão estética. O que sobra então nos Sonetos Luxuriosos é o escabroso, essa "carne-em-excesso"(293)

do corpo cuja voz ao invés de seduzir é constrangedora.

10 - as vozes, masculina e feminina, alternam-se na ação amorosa sempre heterossexual dos Sonetos Luxuriosos. A ambigüidade das falas - inexiste sinal gráfico indicativo de mudança do interlocutor - reforçam a fusão dos parceiros no coito. Todavia, a voz feminina que serve de contraponto à masculina, não exprime o desejo da mulher; apenas estimula a virilidade do homem. O que resulta dessa ótica machista é "a idolatria fálica, voz de Príapo e jamais de Afrodite".(294)

10 - Conquanto a ação amorosa seja também exclusivamente heterossexual, a voz feminina inexiste em O Amor Natural, apresentando-se apenas no poema "Eu sofria quando ela me dizia", selecionado como peça capaz de prestar maiores esclarecimentos ao papel reservado à mulher na década de quarenta. Quando Drummond escreveu sua obra erótica - durante a segunda guerra - a mulher ainda era bicho-de-sombra, sem voz no relacionamento sexual cuja expressão cabia ao homem. Este, evidentemente, se e quando a revelava, era sob o prisma masculino. Donde, embora razões distintas das de Aretino tivessem animado o procedimento artístico de Drummond, nesta sua obra prevaleceu também a ótica machista, priápica por

excelência haja vista, o verso "nunca pensei ter entre as coxas um deus" do poema "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graça", demonstração inequívoca da idolatria fálica celebrada tanto nos Sonetos Luxuriosos como em O Amor Natural.

II - a ausência de jogos eróticos enquanto prelúdio ao coito. Substituem-nos os detalhes da prática sexual adotada, tratados sem digressões e literalmente.

II - A ausência de jogos eróticos enquanto prelúdio ao coito, denuncia e confirma nos Sonetos Luxuriosos o exercício, não de uma sexualidade que pode exprimir-se de modos absolutamente estranhos à esfera genital mas de uma genitalidade, operação física ligada ao uso dos órgãos reprodutivos e não necessariamente inserida em relação afetiva de qualquer natureza. Já os poemas de Drummond, por inscreverem-se numa "ars erotica", privilegiam os jogos amorosos - como prelúdio ao coito ou até mesmo

substituindo-o _ em detri-
mento dos pormenores do ato
sexual que interessam muito à
pornografia.

Cabe no entanto examinar a possibilidade, aliás aventada por Pareyson, de uma interpretação tendenciosa dos sonetos de Aretino. Ao avaliar a relação arte/moralidade ocorre, com muita frequência, confundir estética com ética. Sucede que as áreas não se confundem, tanto assim que a própria teoria da formatividade esclarece que "há obras de arte que podem ser julgadas imorais e não lhes basta toda a sua arte para justificar em campo ético a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar em campo artístico o seu valor de arte."(295)

Na avaliação estética de uma obra, há que não permitir o comprometimento moral da arte pois o critério de julgamento deve ser o dos valores estéticos, o valor da obra como arte. Mas, "não é arte aquela que não sabe transformar em valores estilísticos a espiritualidade do artista."(296)

Fiel ao divisor de águas anteriormente estabelecido entre erotismo e pornografia, bem como à concepção de Pareyson sobre a espiritualidade do artista, a intérprete entendeu que a noção de graca anteriormente aventada implica numa encarnação espontânea do espírito. Esteticamente, graca é a transparência da idéia na forma. Acresce que "arte é aquilo por que as formas se transformam em estilo"(297) ou seja, é uma transfiguração operada pela espiritualidade _ um Belo

simultaneamente ético e estético _ ausente nas formas deformadas dos Sonetos Luxuriosos de Aretino, obra cujo maior atrativo talvez tenha sido o de permanecer condenada durante quatrocentos anos.

Não são os temas sexuais que determinam a imoralidade de uma obra, haja vista a temática de O Amor Natural que Drummond logrou desenvolver sem que a sexualidade tenha sido circunscrita ao cone de sombra da pornografia, "sem mérito artístico, visando apenas despertar como um afrodisíaco, o instinto sexual."(298)

Mais que o argumento tratado em "No pequeno museu sentimental" _ as relíquias amorosas de um relacionamento extinto _ interessam à interpretação desta poesia galante as emoções e a forma pela qual Drummond as associou ao seu objeto de desejo: como um feticista, colecionador de lembranças, capaz de deslocar para "os fios de cabelo religados por laços mínimos de fita", a mulher amada, fixação do "pastor faleinte" de outrora.

Até o título deste poema _ "No pequeno museu sentimental" _ já o denuncia como obra lírica na qual "o sentimento toma o lugar do próprio assunto",(299) ambientado entre o pastoril e o bucolico que tanta influência exerceram na arte da Europa.

PARA O SEXO A EXPIRAR

"A amada quer expressamente falar e gozar
gozar e falar
vocabullos antes proibidos."*20

Não foi de repente que a mulher rompeu as barreiras culturais e ousou falar, em poesia, da sexualidade compartilhada.

Entre 1922 e 1928 Gilka Machado – a rigor a primeira mulher a escrever poemas eróticos no Brasil – publicou Mulher sua e Meu glorioso pecado, obras que foram praticamente ignoradas nos meios acadêmicos e até pelos arautos do Movimento de 22 que talvez não tenham percebido a dimensão sensorial daquela poesia olfativa, visual e tátil, considerada escandalosa desde Cristais partidos, seu primeiro livro, escrito em 1915.

"Quando, longe de ti, solitária, medito
neste afeto pagão que envergonhada oculto,
vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito
que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto."(300)

Depois de Gilka, a presença feminina na poesia erótica brasileira foi crescendo em quantidade e qualidade até explodir na década de setenta, com Adélia Prado. Foi quando "as mulheres começaram a falar de igual para igual com o seu homem."(301)

"Meu amor é assim, sem nenhum pudor."(302)

"Meu coração bate desamparado
onde minhas pernas se juntam."(303)

"Quero braceletes
e a companhia do macho que escolhi."(304)

Outras poetisas surgiram já sem receio de expor-se a uma sociedade não mais tão machista como a dos anos trinta. Entre elas, Ana Cristina Cesar e Lúcia Soares da Moura que esquadriinharam seus próprios corpos sem falso pudor.

"Acordei com coceira no hímen".(305)

"Lacrei portas e janelas
trancas giradas
A fenda esqueci aberta."(306)

Em Marilda Pedroso, ainda e sempre, a mesma participação do corpo que as mulheres passaram anos exercitando na negação do gozo.

"Me dou de trancas
no quintal de tua casa
me dou nua e louca
na rua na cama na água."(307)

Marta Carvalho Rocha foi outra que não hesitou em revelar-se através de uma poesia que não apenas convidava o homem,

mas organizava o prazer à feição feminina, assumindo a iniciativa de inverter os papéis.

"Vou arrancar você
dos seus cuidados
e levá-lo
à incandescência." (308)

Rompendo o silêncio que durante tanto tempo as manteve sem voz, a poesia dessas mulheres aventurou-se à tarefa de derrubar preconceitos reivindicando seu quinhão de prazer.

"Quero me mostrar nua aos teus olhos cantantes
Que me vejas gritando de prazer." (309)

Mas Olga Savary talvez denuncie nestes versos a sexualidade feminina ainda tiranizada pelo homem cujo poder, comparado ao do mar, insinua a superioridade do macho sobre a mulher, areia.

"Mar é o nome do meu macho,
meu cavalo e cavaleiro
que arremete, força, chicoteia
a fêmea que ele chama de rainha,
areia." (310)

Bruna Lombardi, atriz e poetisa, percebe o homem deste novo tempo refletindo sobre aquelas "verdades" que lhe foram transmitidas como modelos de comportamento. E acha que ele ficou mais bonito, tranquilo e maduro quando aprendeu a conviver com seus medos e dúvidas descobrindo, inclusive, que não é infalível...

"Respira na minha nuca
 e me abre o fechecler
 passa a mão nas minhas costas
 e diz que quer me comer
 diz que eu vou ficar maluca
 de tanto sentir prazer
 me puxa, me arranca a saia
 que é pra poder me ver.

depois ele se encolhe nos meus braços
 cabeça no meu peito, seu regaço,
 transpira de carência e de cansaço
 sonha um sonho qualquer
 e eu fico ninando esse menino
 transformo ele depressa em meu destino
 em meu único filho pequenino
 como faz toda mulher."(311)

"Em minha poesia, eu falo de mim e de todas as mulheres do mundo. Procuro dar voz a elas..."(312)

Foi a ausência dessa voz feminina, omitida por Drummond ao longo de toda a obra em apreço que a interpretação deste poema, "Para o sexo a expirar" _ o qual, mais que qualquer outro a teria ensejado _ intentou questionar.

As mulheres, em seus versos eróticos, deram ao homem oportunidade para revelar-se. Drummond, encastelado na dominacão machista que a época e os costumes favoreciam, aprisionou a parceira no silêncio ainda que, liricamente,

idealizando-a. "Eu fui criado no sentido da idealização da mulher. A mulher pra mim era uma espécie de sonho, de mito."(313)

Para elucidar essa omissão da voz feminina em O Amor Natural, cumpre transcrever outra poesia da mesma obra de Drummond, excluída da presente análise que restringiu-se aos vinte poemas interpretados - "Eu sofria quando ela me dizia" - cujo teor esclarece e justifica a lacuna observada no que concerne à participação da mulher, emudecida pelo Poeta nos demais versos eróticos.

"Eu sofria quando ela me dizia:

'Que tem a ver com as calças, meu querido?'

Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do mundo
anestesiado

e havia palavras impublicáveis.

As cópulas se desenrolavam - baixinho - no escuro da
mata do quarto fechado.

A mulher era muda no orgasmo.

'Que tem a ver...?' Como podem lábios donzelos
mover-se, desdenhosos, para emitir com tamanha
naturalidade

o asqueroso monossílabo? à tal ponto
que, abrindo-se, pareciam tomar a forma arredondada de
um ânus.

A noite era mal dormida. A amada vestida de fezes
puxava-me, eu fugia, mãos de trampa escorregante

acarinhamavam-me o rosto. O pesadelo fedia-me no peito.

O nojo do substantivo - foi há trint'anos
ao sol de hoje se derrete. Nádegas aparecem
em anúncios, ruas, ônibus, tevés.

O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,

nudez conquistada, proclamada.

Estuda-se nova geografia.

Canais implícitos, adianta nomeá-los? esperam o beijo
do consumidor-amante, língua e membro exploradores.

E a língua vai osculando a castanha clitórida,
a penumbra retal.

A amada quer expressamente falar e gozar

gozar e falar

vocabulários antes proibidos

e a volúpia do vocabulário emoldura a sagrada volúpia.

Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos
no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos,
quando a língua é falo, e verbo a vagina,
e nas aberturas do corpo , abismos lexicais podem res-
taurar

a face intemporal de Eros,

na exaltação de erecta divindade

em seus templos cavernames de desde o começo das eras

quando cinza e vergonha ainda não haviam corroído a

inocência de viver" (314)

A segunda parte do poema, escrita trinta anos depois – como se pode verificar do texto – registra nos três versos sublinhados por Drummond no original, a transformação radical assimilada pelo Poeta, em termos de reconhecimento das conquistas femininas no âmbito da sexualidade.

Esta percepção aliás, foi consubstanciada por Drummond em trecho da entrevista concedida à intérprete, já em 1984, ao pronunciar-se sobre o papel da mulher na atualidade.

"Não há mais esse estado passivo da mulher; houve uma repressão de costumes mas a mulher está no momento, realmente, adquirindo a consciência do seu ser como ser humano." (315)

8 - ESTE CLARO ENIGMA

A intencionalidade artística peculiar às estéticas da forma, não impede que os fruidores preencham com seus conteúdos _ não necessariamente coincidentes com os do autor _ os símbolos que lhes são oferecidos pela obra.

As reações possíveis do fruidor foi submetida este "claro enigma" cujo querer artístico do emissor seria ou não-detectado pelos receptores.

As instâncias leitura e fruição foram apresentadas como previamente concebidas pela intérprete e, nessa etapa preliminar despontaram expectativas que, ao longo do processo de captação das reações poderiam ser confirmadas, rejeitadas ou sequer cogitadas.

Tanto a disparidade como a convergência dessas reações integram e realimentam a interpretação pois são secundas em termos de reconstruir a obra. O último estágio da pesquisa consistiu em cotejar os dados resultantes da decodificação do "claro enigma" proposto pela intérprete que, juntamente com leitores e fruidores, participou do jogo.

8.1 - Tu és a história que narraste, não o simples narrador

O terceiro aspecto da teoria da formatividade, relativo às reações possíveis do fruidor, estende também aos leitores a infinidade do processo interpretativo já que Pareyson não distingue o leitor do intérprete nem cogita de um fruidor diferenciado, embora discuta os problemas da fruição da obra de arte.

"Cabe ao intérprete interrogar a obra de modo a colher dela a resposta mais reveladora para ele, daquele seu ponto de vista isto é, cabe ao leitor tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso."(316)

Também para Drummond, leitor e fruidor _ este sequer mencionado _ constituem uma só categoria conquanto verticalizada pela intensidade da aproximação com o poema.

"O texto literário, principalmente o texto poético, é oferecido a diferentes pessoas com sensibilidades e culturas distintas que podem aproxima-lo de outras idéias ou de outras vivências que tenham tido."(317)

A referência ao leitor e sua caracterização como fruidor ainda que não explícito, verifica-se à medida que este adentra o processo interpretativo, assimilando-o:

"Mas pela força que o poema adquire sendo lido, interpretado, digerido, deglutiido pelo leitor e porque também muitas vezes a intenção do poeta é subliminar, ele não percebe no momento em que está criando, que na verdade obedece a umas tantas reminiscências, umas tantas visões da vida e essa aproximação só pode ser detectada pelo leitor"(318)

Conceituando os termos pertinentes às reações possíveis do fruidor, conforme admitidos pela teoria da formatividade, surgem três colocações indispensáveis ao bom entendimento do processo interpretativo:

leitura: "é o acesso às obras de qualquer arte e não apenas àquela da palavra."(319)

leitor: "cada leitura é uma nova interpretação e como são milhares as interpretações de uma mesma obra, estas

serão sempre novas e diversas de acordo com a personalidade dos leitores."(320)

interpretação: "é o encontro de uma pessoa com uma forma e ocorre quando se instaura uma congenialidade, uma sintonia entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa."(321)

8.2 - Não me procuram que me perdi eu mesmo

Antes de submeter os poemas eróticos de Drummond à apreciação de pessoas cujo conhecimento das obras editadas do Poeta seria maior ou menor, mais intenso ou superficial, a intérprete pressupunha aspectos que a levaram a divergir, teoricamente, tanto de Drummond como de Pareyson distinguindo, "a priori", leitores de fruidores com base nas relações entre o processo artístico e a obra de arte, segundo proposta aventada pela teoria da formatividade.

"Uma coisa é o efeito da obra e outra o conhecimento do processo de criação.(322)

Ainda que o processo de produção de uma obra seja indivisível da própria obra e nela surja incluído, mesmo assim o efeito desta obra será pronto e imediato ao passo que sua elaboração, geralmente longa e penosa, somente será captada se forem reconstituídos os antecedentes e procedimentos operativos do artista que a produziu, inclusive o motivo literário preexistente ou a consideração genética da mesma, "um dos tantos modos de ter acesso a uma obra."(323)

8.3 - E já nem sei se é João ou poesia

Num primeiro momento, as expectativas da intérprete engendraram-se sobre a relação que se estabelece entre o fruidor e o artista, à margem deste processo criativo e do objeto estético produzido. Seriam expectativas que atenderiam à diferenciação entre leitores e fruidores acima referida, baseadas no conhecimento prévio ou reconhecimento que um determinado fruidor, assíduo leitor daquele artista, tem de suas obras anteriores e incidiriam, na presente, sobre:

- a) a expressão de natureza confessional das experiências vivenciadas pelo autor. Conquanto a poesia de Drummond tenha sido prioritariamente autobiográfica, nunca o foi como descrição ou narrativa de práticas sexuais desenvolvidas na maturidade. Essa abordagem do amor extraconjugal ensejaria, provavelmente, conjecturas de múltiplos desdobramentos.
- b) o misticismo, não incompatível com a posição que o Poeta em vida sempre sustentou declarando-se agnóstico. Descrente de Deus, ele teria procurado sua versão do divino no sexo.
- c) o uso da palavra poética, em Drummond isenta de pornografia, como instrumento para estreitar o parentesco, anterior à Queda, entre o sagrado e o profano.
- d) a organização interna dos poemas, estruturada sobre a dimensão ascensional do amor, nos moldes da filosofia de Platão. Drummond fizera declarações à imprensa sobre esta obra inédita na qual, o sentimento amoroso se completaria entre o elemento espiritual platônico e o elemento físico.

Quanto às "reações possíveis" face ao objeto estético produzido, em virtude da multiplicidade de significações inerentes à obra que cada "olhar" iluminará de maneira peculiar, as expectativas da intérprete reduziram-se, neste estágio da pesquisa às "reações impossíveis", no seu entender aquelas articuladas sobre a gênese da obra que, provavelmente, permanecerá como incógnita na fruição dos poemas eróticos de Drummond.

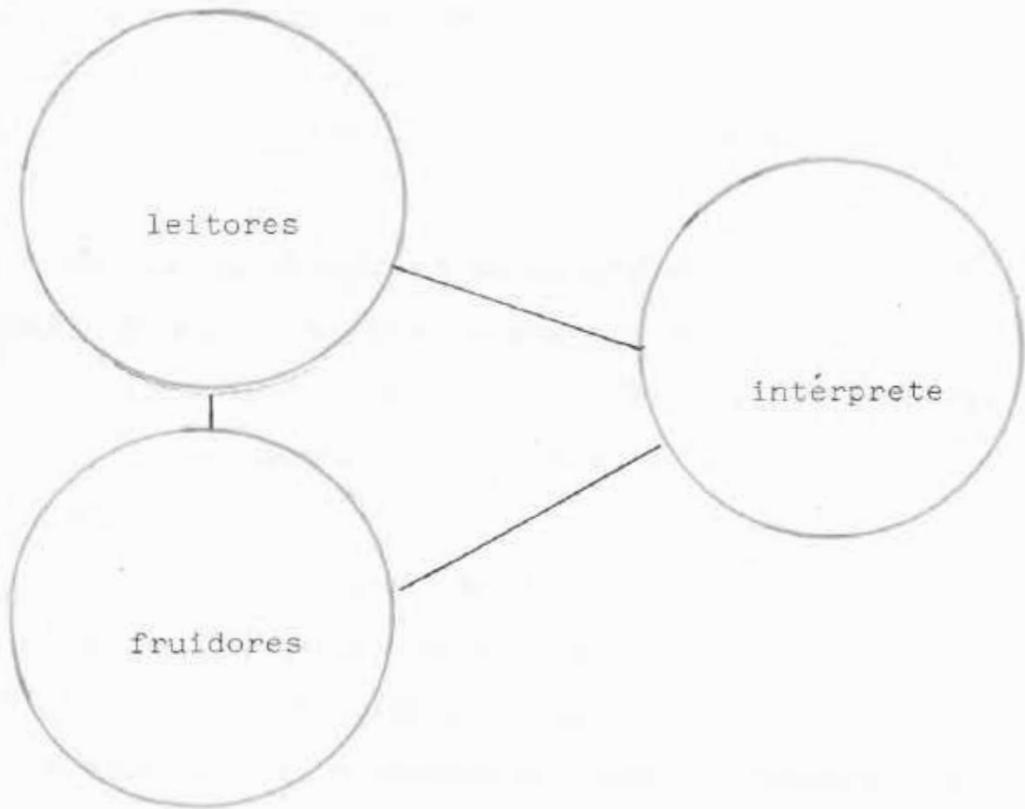
A hipótese sobre a qual a intérprete construiu sua argumentação situou a gênese desta obra de Drummond no cruzamento entre o percurso genético do Poeta e um determinado momento histórico cuja resolução em estilo, reintroduziu na poesia brasileira de nossa modernidade, uma linguagem semelhante à dos trovadores medievos e dos grandes místicos.

Embora muitos dos significados de uma criação tenham sido separados de sua placenta, dela conservam vestígios capazes de denunciar-lhe a origem. Mas esse foi o ponto de vista da intérprete, a perspectiva que lhe pareceu mais reveladora da obra, seu aspecto mais eloquente e não necessariamente o desenho criativo detectado por outras leituras que a contemplaram sob diferentes prismas. Porque a poesia é a síntese das palavras do poeta com a compreensão do leitor mas este sempre estará invadindo áreas onde nada é definido.

8.4 - Onde estava ele? Talvez escondido em castelos
escoçeses

Inicialmente, três universos distintos delinearam-se na contemplação da obra para a intérprete, o dos leitores, o dos fruidores e o seu.

1^a Etapa



Dentro dessa perspectiva, os leitores seriam aqueles espectadores da obra de Drummond, capazes de contemplá-la em seus valores puramente formais e estilísticos que até lhe traduzem o conteúdo mas não avançam além da decifração de sua existência convencional ou de seus efeitos explícitos.

Já a fruição que é gozo da obra de arte, constitui-se em satisfação mais ampla e radical mesmo porque, fruir é entrar

na posse, degustar a obra e o leitor, geralmente, não atinge esse estágio reservado aos fruidores cujas reações interessam sobremaneira à teoria da formatividade porquanto adentram a obra, considerando-a conclusão de um processo. O fruidor seria então um leitor capaz de perceber a lógica interna que preside a obra sobre a qual se debruçou, associando-lhe a forma aos significados espirituais e abstratos de um artista que não lhe é estranho e cuja produção pode remetê-lo a um período histórico também reconhecido, ainda que em diferentes combinações passíveis de configurarem inclusive, o retorno de outros discursos.

O perfil dos fruidores de Drummond justifica e autoriza a pretensão de situá-los como eventuais intérpretes da obra do Poeta, em virtude da familiaridade com as sutilezas de seu processo artístico e também do conhecimento sobre a fortuna crítica do autor.

Os intérpretes, além de possuírem como os fruidores a obra, buscam nela seus aspectos inexauríveis e não cessam de interrogá-la pois esse colóquio, sempre aberto a novas descobertas, ensejará a possibilidade de outras indagações até sobre o que uma obra poderá tornar-se, multiplicando-lhe as chaves de leitura. "Busca e posse são extremamente compatíveis, representam os dois gonzos da atividade do intérprete."(324)

As instâncias leitura, fruição e interpretação permanecem, portanto, como três universos distintos aos quais corresponderiam, respectivamente, as seguintes características:

Leitores: aproximação apta a colher aspectos periféricos e não o íntimo segredo da obra, girando apenas em torno dela mas sem

atingir-lhe a essência pois restringe-se ao reino da relatividade que, do objeto, só percebe a imagem. O leitor se limitaria a um conhecimento impreciso, parcial e subjetivo já que filtrado e diluído por valores eminentemente pessoais.

Fruidores: coincidência entre espiritualidade e fisicidade da obra de arte cuja mútua implicação arrasta consigo os mais diversos valores, pertinentes também às outras faculdades do homem não diretamente envolvidas no processo estético mas que o induzem a uma consideração dinâmica da obra, visualizando-a desde a origem até sua totalidade indivisível de obra formada.

Intérprete: identificação com a obra e congenialidade com o autor. Estes requisitos lhe permitirão despojar-se dos valores próprios, culturalmente adquiridos, para contemplar o universo do artista sob a ética que este imprimiu à sua produção. Entre as várias chaves de leitura, este seria o código de partida enquanto aqueles constituir-se-iam apenas em códigos de chegada, ampliados pela visão de mundo do artista que deve prevalecer sobre a do intérprete.

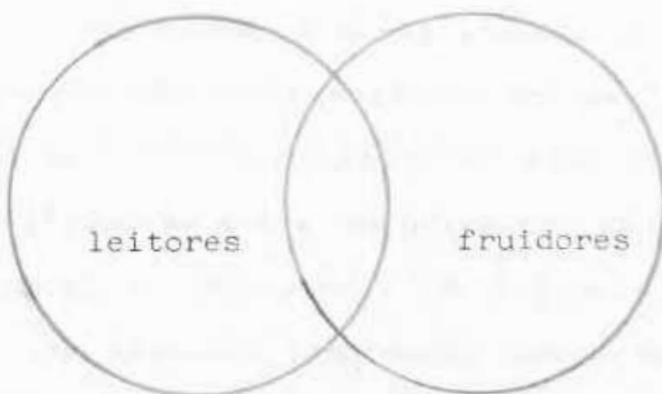
Isto porque o artista, criador da obra interpretada, é um ser singular, exemplar psicológico ímpar, dotado de uma sensibilidade exclusivamente sua que lhe confere maneiras peculiares de reagir sensorial e afetivamente diante das coisas. Cabe ao intérprete captar essa singularidade que se espalha pelo universal deixando de pertencer a um só homem para interessar a todos.

Numa segunda etapa, após submeter os poemas eróticos de *O Amor Natural* à apreciação dos leitores – voluntários, em sua maioria de nível universitário – bem como do reduzido número de fruidores que aquiesceram à tarefa proposta, defrontou-se a intérprete nos dois universos até então especulados, com uma surpreendente situação em termos de "reações possíveis" à obra de Drummond.

Pelo demonstrativo de acesso a cada poema por leitores e fruidores, instrumento de coleta de dados no qual foi cotejado também o universo da intérprete – por ora ainda não configurado – esta verificou que a área de intersecção entre ambos os universos examinados superava suas expectativas cogitadas na etapa anterior.

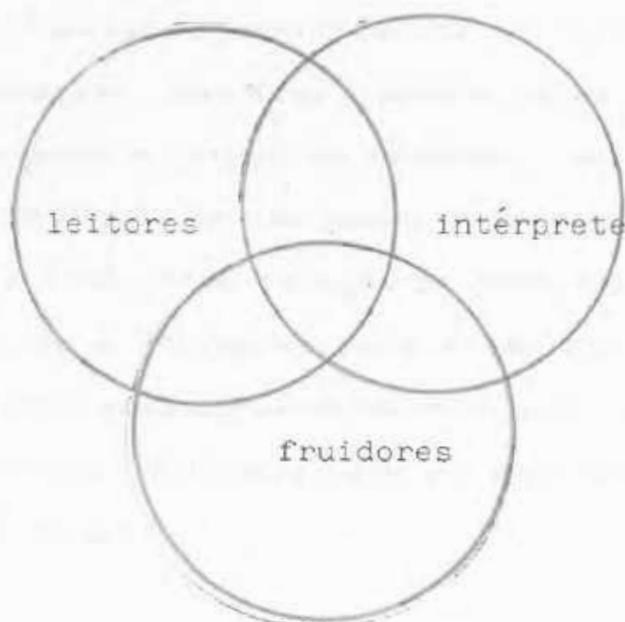
Leitores e fruidores chegaram praticamente às mesmas conclusões donde, as limitações colocadas pela intérprete à capacidade de observação dos leitores não procedem.

2ª etapa



Acresce salientar que leitores e fruidores ignoravam a hipótese de uma gênese histórica atribuída à obra de Drummond pela intérprete que, também não lhes deu ciência das propriedades formais já detectadas ao nível da expressão através das figuras de retórica bem como, dos propósitos intentados na interpretação dos poemas. E mais: não lhes foram reveladas as ressalvas sobre a condição de experiências vivenciadas ou não pelo Poeta. Leitores e fruidores não tiveram acesso à entrevista concedida por Drummond à intérprete da qual esta, por exclusão, deduziu o caráter confessional dos demais poemas em relação a "De fugitivo hotel na colcha de damasco", organizado sobre reminiscências familiares, pela capacidade de fabular do autor. O mesmo ocorreu com o poema "Para o sexo a expirar" cuja decodificação implicava conhecimento das razões capazes de justificar a ausência da voz feminina nos versos eróticos de Drummond, esclarecida em "Eu sofria quando ela me dizia", poema excluído da coleção apresentada a leitores e fruidores.

Mesmo considerando que leitores e fruidores não estavam a par destas informações propositalmente omitidas pela intérprete que decidiu não influenciá-los por um "determinado olhar" deixando que as leituras fluíssem ao sabor da personalidade de cada um, verificou-se entre os universos constituidos por leitores, fruidores e intérprete, na última etapa das "reações possíveis", uma área de intersecção comum aos três universos, representada pela configuração abaixo:

3^a etapa:

Donde, leitores e fruidores lograram afinidade com a obra e identificação com o autor avizinhando-se, portanto, da congenialidade com o artista que, em princípio, caberia apenas à intérprete.

Por afinidade entenda-se a coincidência de gostos ou de sentimentos.

A identificação consiste em compenetrar-se do que outrem sente ou pensa, ajustando-se a ele.

Congenialidade significa similaridade entre pessoas que, num esforço de assimilação, conseguem assemelhar-se sem nada sacrificarem da própria independência e da própria personalidade.

8.5 - Dos seis prismas de uma jiba quantos há que não
presumo?

Sobre a instigante coincidência de "olhares" que o processo interpretativo suscita, determinadas características mereceram nos poemas eróticos de Drummond, uma convergência de atenção entre leituras de um mesmo universo. A partir desse crivo interno, a intérprete cotejou os aspectos comuns aos universos de leitores e fruidores para então confrontá-los com o seu universo. Este, mais abrangente em função da proposta assumida pela intérprete, foi detalhado na análise dos poemas onde "a carne fez-se verbo".

No universo dos leitores:

1. Os leitores relativizaram as circunstâncias sociais e culturais do meio em que Drummond foi criado, situando-se no lugar do "outro": esse rapaz de Itabira, nascido no início do século e que recebeu da família uma educação mineira de sólidos princípios religiosos cuja contribuição foi decisiva para a personalidade do "observador no escritório, em sua varanda sobre o mar", como se qualificava o Poeta enquanto cronista do cotidiano.

2. A ausência de pornografia.

3. A transcendência conferida ao coito. O sexo no altar pelo erotismo de um orgasmo além do físico, semelhante ao êxtase.

4. O misticismo, as incursões pelo sobrenatural. Uma leitora mencionou os druidas, aproximando-os da Natureza tão forte como o amor.

No universo dos fruidores:

1. Rejeição à pornografia.
2. Visão machista do amor à qual faltou a voz feminina, ausente em termos de sexualidade.
3. Misticismo.
4. A sensualidade do homem projetando-se no erotismo dos poemas.

Em ambos os universos:

1. Leitores e fruidores fixaram-se mais no homem - razão de tudo - que em sua produção literária.
2. Inexistência de pornografia.
3. Misticismo.
4. Criação poética mais sensual que sexual.

Cabe esclarecer que, enquanto os leitores tiveram em média duas horas para pronunciarem-se sobre os poemas, os fruidores receberam a obra com um mês de antecedência. Não obs-

tante, apenas uma das características apontada pelos fruidores – a visão machista do amor – não foi totalmente apreendida pelos leitores pois estes captaram um viés dessa visão machista do amor que é a voz feminina ausente nos poemas.

Note-se que até mesmo a relação Drummond/druida foi intuída por uma leitora e esta percepção aproximou-a das "reações impossíveis" aventadas pela intérprete pois remete à gênese da obra.

8.6 - Claro enigma, se deixa surpreender

Os dados recolhidos de forma não convencional entre leitores e fruidores foram sistematizados em função de cada poema. Este procedimento verificou-se através de matrizes analíticas organizadas sobre os três universos pesquisados ou seja, incluindo o da intérprete. A leitura comparada teve por objetivo surpreender o "claro enigma" proposto pela interpretação que o figurou nas representações das três etapas do desenvolvimento das reações possíveis apresentadas nos itens 8.4 e 8.5.

AMOR - POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

Leitores

Fruidores

Intérprete

Características de O Drummond da poesia erótica é o afetivo-conjugais da Igreja. extase no orgasmo; transcendência Drummond da vida Casamento enquanto "remédio". na relação Amor/ inteira, numa obra Amor, também o nome da totalidade perdida representada, Morte que conjuga filtrada pela distância ascensional em Platão, pelo mito do an- os dois momentos mensão mais importantes da filosofia de dróginho: "é um perfeito em da nossa vida.

Platão. Neste poema de abertura, um hino ao amor, "expressão da munição da abordagem levantada implicação do mundo". "o imponderável que do mítico vai ao místico e reafirma o metafísico" - como no poema "Relógio do Rosário".

Transverberação de Sta. Teresa sugerida em "varado de luz". Do Evangelho de São João, a sentença bíblica "o Verbo se fez carne" insinuando na "abstracção que se fez carne"

SOB O CHUVEIRO AMAR

Leitores

Púbis esteticamente tratado sob a espuma de sabão, no banho.

Fruídores

E vem tudo na suave correnteza da sua criação poética.

Intérprete

Procedimento artístico do Poeta apresentando a verdade fisiológica feminina esteticamente representada como expressão de beleza: alvejada pela espuma de sabão no banho, em meio ao referente áqua, sobre o qual foi organizado o poema.

As águas, mencionadas no Bê-nese como preexistentes ao Caos. O orfismo e seus rituais sobre as águas.

Relação cosmogonia/obra-prima/ estética. Relação erotismo/ estética.

O QUE SE PASSA NA CAMA

Leitores	Fruidores	Intérprete
O sexo como uma "bela arte".	A referência à origem dos seres, platonica.	O mito da caverna e da carnação dos seres, tragem alada de Platão; as dialéticas ascendente e descendente na filosofia platônica. A missão do filósofo, mediador entre o sábio e o ignorante, à semelhança de Eros, conforme Diotima de Mantinéia.
		Relação <u>segredo</u> - palavra chave no poema - dimensão ascensional da sabedoria, participação pelo conhecimento, no poder.
		Metáforas como recurso ao pensamento analógico capaz de estabelecer relações entre o sensível e o intelectível.

TENHO SAUDADES DE UMA DAMA

Leitores	Fruidores	Intérprete
Misticismo.	Respeitoso, senão um tanto místico, ambígua musa dos trovadores ante o poder das medievos. Oscilação entre o coisas imanentes, corpóreo e o incorpóreo cujo a começar pelo mediador Eros, seria segundo instinto sexual Diotima de Mantinéia, um ser que, nesta obra, entre os mortais e os imor- se fez busca e tais - "menos o que voa do apelo. Há laivos que o que faz voar" - alado do amor cortês que para os homens, alante para espiritualizava a os deuses.	O epíteto dama remetendo à Diotima de Mantinéia, um ser
	mulher - neste O fenômeno da levitação na poema representada cama instaurando a presença como dama - e da do sagrado que é destituído polaridade da arte de peso, é leve.	
	barroca que tanto Na "Elegia: indo para o lei- recorreu ao sen- to" de John Donne, approxi- sualismo como ao mações com o gongorismo espa- misticismo.	
Agnóstico, nosso Drummond substi- tuiu a religião por uma devocão a Eros, neste raro octassílabo.		

A CASTIDADE COM DUE ABRIA AS COXAS

Leitores

A preocupação ecológica, já reverenciada em outras obras. Semelhança com os druidas: as forças da Natureza tão fortes como o amor. Drummond druida?

Fruidores

Soneto dos versos.

Intérprete

Soneto, forma rara em Drummond. Remissão ao corpo feminino pelas imagens de sepulcro e cripta cósmica à qual fomos condenados pelo pecado contra a castidade - pecado original - cujas consequências abateram-se sobre toda a humanidade. Devido à Queda, Adão e Eva conheceram três mortes. Pelágio e a heresia anti-fatalista.

Relação primeiro homem/ Criador, obra-prima/artista.

Remissão aos cátaros e trovadores nas reincarnações e na ascensão valorizada enquanto castidade.

VOCÊ MEU MUNDO MEU RELÓGIO DE NÃO MARCAR HORAS

Leitores

Fruidores

Intérprete

Reação negativa No Poeta e no homem a mesma dignidade: a sensualidade do autor refletida em seus versos, neste livro-de-horas pagão indiferente à opinião dos leitores.

Catarse do autor é o de-horas pagão em forma libérrima.

negativa aos lugares-comuns da linguagem como, por exemplo, "meu dade do autor refletida em seus versos, neste li-

esfregar de barriga em barriga".

Catarse do autor é o de-horas pagão indiferente à opinião dos leitores.

ma.

No Poeta e no homem a mesma dignidade: a sensualidade do autor refletida em seus versos, neste livro-de-horas pagão indiferente à opinião dos leitores.

Livre associação de idéias, monólogo interior de natureza confessional entre dor e delírio. Catarse, masoquismo, diluição das fronteiras entre sagrado e profano. Verso e reverso na relação entre idéias contraditórias e até antagônicas, como em "Isso é aquilo", poema de Drummond.

Os Kama-Sutra e o sadomasoquismo. O "devorar simbólico" na Eucaristia. O masoquismo no fenômeno místico. O paralelismo barroco. A tradicional relação Amor/Morte na poesia e o "belo horrível" do gesto suicida.

DE FUGITIVO HOTEL NA COLCHA DE DAMASCO

Leitores	Fruidores	Intérprete
Poema onde passado e outras vidas se confundem como monicão ou exorcismo de situações terríveis demais.	No poeta, uma serecativas porque afinal, diluiu-se na amenidade do recado lírico.	Ficção sobre o incesto que separou, <u>por exclusão</u> , este poema que foi imaginário dos demais resultantes de experiências vivenciadas pelo autor. Leitores e fruidores ignoravam este dado. A função fabuladora e as "coisas tenebrosas" em sua relação com a endogamia que fechava o clã dos Andrade. O matrimônio em função das alianças e dos bens. O erotismo, a paixão, restringiam-se ao amor não conjugal. A indissolubilidade do casamento em troca do afrouxamento das proibições de parentesco nas uniões.
		Catarina de Sena e o <u>vomitar</u> da sensualidade; a poesia como catarse para libertar demônios interiores.
		O incesto nas tragédias gregas.

ESTA FACA

Leitores	Fridores	Intérprete
Incursão pelo so- brenatural.	No mineiro de Ita- bira, a elegância de ser e de fazer: uma proposta da alma. Drummond es- tá todo ele em seus poemas erótí- cos cuja publi- cação não pode fa- zer-se senão espo- radicamente e, em revistas alterna- tivas, tal o tabu erótica, identifi- cada por espíritos simplicios à por- nografia. Há tra- ços da arte bar- roca e do gongo- rismo espanhol nes- ta obra.	A poética simbolista transi- tando entre o visível e o in- visível. Similitudes com o gongorismo espanhol e os re- ferentes barrocos. Analogias entre a pele clara e o cris- tal, o sangue e o vinho. O possessivo tua grafado com maiúscula _ como Porta no poema "Aniversário", de Drum- mond _ ensejando a divini- zação da mulher, em "Esta faca", versão profana das Virgens de Alphonsus de Gui- maraens e Cruz e Souza. Omissão de características da musa, além de sua pele clara. O Simbolismo e os processos psíquicos que Mário de An- drade estabelecera para o Mo- dernismo.

MIMOSA BOCA ERRANTE

Leitores

Fruidores

Intérprete

O sexo no altar.

Outro poema que Relação boca/pênis, proposto merece ser apontado como fruto do conhecimento nascido como um dos "Juizo Final" de Miguel Ângelos, desta obra que prima pela devocão ao carnaval _ na adoração da mulher _ ao inverso de devoção espiritual.

Caráter antropofágico nos versos que se aproximam da promessa contida no Evangelho de São João. Vocábulos pertencentes ao repertório do culto deslocados para o contexto erótico.

Relação natureza/ cultura. Relação orgasmo/eternidade des- tituida da idéia de profanação.

BUNDAMEL BUNDALIS BUNDACOR BUNDAMOR

Leitores

Fruidores

Intérprete

Poema construído. Puro "ludus verbo-sobre um jogo de rum" que lembra outras criações de Drummond, como "Carnaval" e sexo "segredo de sol pluvioso" da "mulher de ontem e a de hoje.

Simulacro da glossolalia, fenômeno místico, neste poema essencialmente lúdico, examinadas também à luz das criações lexicais semelhantes às que o Poeta concebeu em "Os materiais da vida".

Glossolalia como "bricolage" cerebral destinada a conferir leveza e originalidade a um tema prosáico.

A hipótese de profanação afastada pela ausência de referências ao transe indispensável ao fenômeno da glossolalia.

SEM QUE EU PEDISSE, FIZESTE-ME A GRAÇA

Leitores

Fruidores

Intérprete

Poema confessio- A esse amor chamou A sexualidade como via de mal; linguagem de de "natural", por- acesso ao sagrado, conforme oração. que tinha dele os textos tântricos. A escul- O título da obra, mais que o sen- tura, na Índia, perpetuando o Amor Natural, tido, o sentimento essa verticalidade ao amalga- foi muito bem es- alto do desejo, mar corpo/espírito, Bem e colhido, pela flu- uma espécie de pu- Mal, arbitrariamente sepa- ência destes ver- reza, de misti- rados pelo moralismo budista sos, jorrando como cismo orgânico an- que a sexofobia judáico- o amor, natural- te o demônio da cristã reintroduziu, impreg- mente. carne, exatamente nando a união sexual de Belos, fortes e porque para ele, culpa. O "demônio da carne" quase íntimos ver- Drummond, não se- expulsou o erotismo do uni- sos diante da des- ria demônio. verso sagrado mas conferiu coberta e exal- Aproximação com o lhe uma tremenda potência ao tação de todo o discurso apaixo- confundi-lo com o Mal. A boca prazer do erotismo nado dos maiores adorando o pênis como um deus que o sexo en- místicos do Oci- itifálico. Os verbos na segun- volve. dente como Sta. da pessoa do singular, tra- Teresa de Ávila e tamento dispensado a Deus. San Juan de la Aparente fissura forma/ Cruz. Amor carnal conteúdo. com requintes de machismo priápico.

A BELA NINFÉIA FOI ASSIM TÃO BELA

Leitores

Fruidores

Intérprete

Enfase na deci- Versificação no O mito de Tristão e Isolda, fracção da existên- ritmo marcado do narrativa de origem celta cia convencional hendecassílabo. cuja essência, "conhecer da forma ou seja, através do sofrimento", evi- o efeito da obra. dencia-se na intensidade de- Alterações perce- crescente da relação Tristão/ bidas em Ninféia Isolda, Ninféia e o Poeta. ao longo das es- Identificação Ninféia/mãe de trofes que suces- Isolda: ambas preparavam fil- sivamente a reve- tros. Ao longo das três es- lam, "dura" "fria" trofes do poema - que repre- e "vaga". sentam um ano cada uma - a ação do filtro modifica o envolvimento dos amantes. Valorização do elixir - também um filtro como o vinho ervado - entre celtas e druidas.

Diferenciacão entre a moral feudal e o código cavalhei- resco. Inversão dos valores morais tradicionais no mito Tristão e Isolda que menospreza o casamento.

MULHER ANDANDO NUA PELA CASA

Leitores	Fruídores	Intérprete
Mais sensualidade que sexualidade.	Criação poética antes sensual que sexual. Um poema entre os quatro melhores de <u>O Amor Natural.</u>	A nudez edênica anterior à Queda mas, neste poema, posterior à "guerra", metáfora do coito, razão da Queda. O modelo paradisiaco nos <u>Amores de Dafne e Cloé</u> , exaltação da nudez feminina tão casta como sensual.
		Da seita dos Adamitas que antecipou Jerônimo Bosch, ao surrealismo de um Salvador Dalí, cuja representação do "repouso do guerreiro" teria inspirado Drummond.
		O esotérico e a visão dadaista do nu em movimento, muito mais erótico que o estático.

A MOÇA MOSTRAVA A COXA

Leitores	Fruídores	Intérprete
Neste poema, o Drummond mineiro, de princípios religiosos, criação de início do século. Mais o "observador no escritório em sua varanda sobre o mar" que o parceiro das práticas sexuais descritas.	Um dos melhores poemas desta cole-tânea que usa formas e ritmos diferentes. Na versificação, a medida tão natural da redondilha.	A "naveta" – Palavra-chave do poema – ao invés da rima clássica portuguesa, elidindo a linguagem chula e aproximando o profano do sagrado. A "naveta" enquanto vaso: conotação com a saga céltica do Santo Graal, também um vaso. A "naveta" é a coxa para o Drummond mineiro da década de vinte, já em Belo Horizonte cujos bondes lhe proporcionaram a revelação das pernas femininas. Os <i>Carmina Burana</i> e o não revelado. Reminiscências cátaras e trovadorescas. A arte confinando com o artifício. Dentro as figuras de retórica, a metáfora como arcabouço do poema no qual coexistem o natural e o artificial. Criar é manipular a matéria, personalizando-a.
Partindo de um homem tão discreto, introvertido, os poemas são supreendentes, pela vivência secreta e linda que o poeta neles revelou.		

ERA MANHÃ DE SETEMBRO

Leitores	Fruidores	Intérprete
Dicotomia particu- lar/ universal; intimismo/ exal- tação; sensorial/ sentimentos.	Outro poema, dondilha, Pontos altos desta obra erótica de Drummond.	O individual inserindo-se no universal em "círculos cêntricos": amálgama indivíduo/cosmo nas modulações entre o particular e a felicidade na manhã de setembro - e o global dos outros homens, aprisionados no mundo. Felicidade: refinamento erótico, requinte da sexualidade.
		Os poetas como sismógrafos na concepção simbolista.
		Remissão aos versos dos grandes místicos espanhóis, Sta. Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz, na "água que dobrava a sede." O amor como fonte, dizendo inegotavelmente a mesma água.
		O gênero lírico, os cantos anacreônticos.

QUANDO DESEJOS OUTROS É QUE FALAM

Leitores	Fruidores	Intérprete
Experiências se- xuais vivenciadas como "arte de amar".	Drummond, inimigo pessoal da vulgaridade, jamais se desmandou na chulice.	Ovídio e sua Arte de amar dático-licenciosa, dirigida às mulheres de vida dissoluta e não às virtuosas matronas ou castas donzelas. Correspondência cortesãs Roma imperial/hetaíras gregas/ gueixas japonesas na tradição oriental da "ars erotica."
		"Ars erotica" x "Scientia sexualis."
		Relação Arte de amar com a Vênus Pandêmia mas também com outros procedimentos de secreto aprendizado.
		Condenação da maioria das religiões ao coito anal que não serve à procriação.

EM TEU CRESPO JARDIM, ANÉMONAS CASTANHAS

Leitores	Fruidores	Intérprete
Poema organizado sobre um rito de passagem, iniciação.	Há nesta obra tra- muçulmano, fonte riquíssima na qual nutriu-se a melhor poesia ocidental.	Poema concebido sobre a íma- gem vegetal, herança do simbolismo. Simbologia de <u>anêmona</u> e <u>jardim</u> , referentes vinculados pelos místicos muçulmanos ao corpo feminino.
		Iniciação amorosa de uma virgem cujo rito de passagem, nas sociedades arcáicas, lhe dá acesso à sacralidade pela experiência sexual vivenciada como religião, já que o neófito imita um comportamento divino.
		Diluição dos limites entre profano e sagrado.

ADEUS, CAMISA DE XANTO

Leitores	Fruídores	Intérprete
Só carne e sen- sações. Negação do sentimento, anti- amor romântico. Um silêncio de inco- municabilidade sem objeto. O ou- tro ausente.	A versificação no- vamente em redon- dilha.	Aproximações entre Drummond e Eugênio de Castro, a partir da biografia do simbolista português de início do sé- culo. Ao romper a matriz soneto de Eugênio de Castro através de um processo de "bricolage" cerebral, Drum- mond fundiu-a em uma outra cuja chave o Poeta forneceu na epígrafe de seu poema. Esse ato criativo foi enun- ciado na epígrafe da intér- prete.
	Relevância das definições de <u>forma</u> e <u>conteúdo</u> na teoria estética de Pareyson que en- fatiza a espiritualidade do artista como <u>estilo</u> .	
	Co-participação do leitor no jogo de apreensão da plurali- dade de elementos que Drum- mond introduziu em seu poema.	

NO PEQUENO MUSEU SENTIMENTAL

Leitores

Fruidores

Intérprete

Ausência de pornografia ou mesmo de termos chulos. Os poemas são muito mais eróticos justamente porque não há neles sexo explícito. Poemas cujo erotismo requintado eliminou a pornografia.

Obra que permanece inédita quanto sua temática era passível de ser identificada à pornografia. Cada à pornografia que teria de ferir o Poeta Pois em sua sensibilidade, maculava o amor erótico.

A relatividade do conceito de pornografia que, como a beleza, está nos olhos do observador. Adotando como divisor de águas entre erotismo e pornografia o conceito de que "o sexo só se transforma em obscenidade quando surge desrido de graça e da condição de objeto de desejo", foram cotejados os Sonetos Luxuriosos de Aretino com os poemas eróticos de Drummond. O empenho em "dizer o indizível" na retórica do orgasmo de Aretino e no discurso da paixão dos místicos. Relação arte/moralidade comprometendo a avaliação estética. Em Drummond, neste poema, o fetichismo de um colecionador.

PARA O SEXO A EXPIRAR

Leitores

Fruidores

Intérprete

Ausência do ponto de vista feminino. Visão masculina do amor do qual está ausente a voz feminina.

Visão masculina do amor do qual está adequadão forma/conteúdo. Ausência da voz feminina, minina. Ressente-se do machismo das décadas anteriores que condenavam a mulher ao silêncio em termos de sexualidade. Obra concebida exclusivamente do ponto de vista do macho.

Ausência da voz feminina, amordacada pelo machismo da década de quarenta, ocasião em que estes poemas eróticos foram escritos. As poetisas que deram voz à mulher, idealizada por Drummond.

A moderna assimilação, pelo autor, das conquistas femininas em termos de uma sexualidade compartilhada e prazerosa, no poema: "Eu sofria quando ela me dizia". Leitores e fruidores desconheciam este dado.

9 - CONCLUSÕES

Pela vinculação estabelecida entre a gênese da obra e a linguagem comum à experiência mística e à expressão erótica surgiram, a partir do "modo de formar" do artista, as primeiras conclusões:

1º. Na produção de seus poemas eróticos Drummond desenvolveu uma estratégia _ inspirada nas composições dos trovadores medievos _ de transposição do vocabulário pertencente à esfera do sagrado para a expressão do amor profano.

2º. Como decorrência desse procedimento artístico de "bricolage" cerebral, o erotismo na poesia de Drummond tornou-se antagônico ao pornográfico.

3º. No amor, como no "dizer indizível" dos místicos, torna-se impossível circunscrever aos significantes o excesso de significado.

4º. O artista não olha o mundo à sua volta com o intuito de apenas descobrir a sua ordem exterior mas observa-o a fim de nele inserir a sua ordem interior _ consubstanciada como estilo _ singular e universal, ao mesmo tempo. Singular porque individual e diferenciado dos demais, universal em virtude dessa mesma singularidade que lhe permite constituir-se como exemplar.

Mas como a obra é ao mesmo tempo uma forma e um mundo espiritual que o artista arrasta para a sua arte, coube à interpretação interrogar nos poemas também essa face oculta da linguagem ou seja, o invisível no legível da forma. Para tanto,

a intérprete valeu-se das epígrafes apostas aos poemas. Quase todas lhe foram fornecidas pelo Poeta que assinalava trechos nos livros que lhe emprestava ou neles colocava anotações literárias pertinentes à obra pesquisada.

Dessas epígrafes e de suas ressonâncias, explícita ou implicitamente suscitadas no campo da estética, aberto à multiplicidade de questionamentos não apenas artísticos, foram extraídas as seguintes conclusões:

5º. Das aproximações como o amor cortês alheio às convenções sociais e morais, fora da Igreja e do matrimônio cujo espaço é incompatível com o erotismo, a obra apreciada organizou-se à margem do casamento.

6º. Da Idade Média Central, fortemente influenciada pelos ensinamentos de Ovídio, também data o código de amor do século XIII. Em ambos, a iniciação amorosa mediada pelo segredo tão valorizado por cátaros e trovadores. Quando esse segredo sugere uma ascese, acentua-se o pensamento platônico no qual o filósofo tem por missão revelar aos homens o segredo de suas origens. Mas mesmo onde o segredo consiste em procedimentos que demandam um ceremonial elaborado e misterioso como na "ars erotica" – ainda que a ênfase recaia sobre a condição profana – esta pode transformada, avizinhar-se do êxtase místico que também se atinge através de lento e secreto aprendizado.

7º. O Oriente, ao invés de adotar o procedimento esquizofrênico do Ocidente que promoveu a cisão entre corpo e espírito, reconheceu-os como limites. Mas de fronteiras contíguas cuja ultrapassagem configura-se tanto no erotismo que é ir mais

além de si mesmo ao encontro do outro, como no misticismo que é ir mais além de si mesmo ao encontro de deus. Sobre esse espaço de tensão, o lugar sem lugar no Ocidente da mística oriental, Drummond intentou reintroduzir na poesia uma "ars erotica", há muito esquecida.

8º. Os rituais de iniciação revelam mistérios que transcendem este mundo humano mas nele se manifestam como pretendeu em suas representações, a arte votada ao culto das sociedades arcáicas que celebrava, como Drummond, um sagrado imanente ao profano.

9º. A linguagem dos rituais gnósticos feita de glossolalias serve-se de um vocabulário que é recuperação da memória primordial e da dimensão cósmica. São de origem gnóstica heresias como a dos cátaros e albigenses, militarmente exterminados no século XIII.

10º. Na insurreição contra o fatalismo do pecado original, há vestígios do desejo de viver na presença divina e da nostalgia de uma condição paradisíaca para sempre perdida.

11º. Da filosofia de Platão, as várias faces do amor, pois Eros ainda que apenas alado conserva de suas origens algo de alante.

12º. Como sulcos de um mesmo lanho, o mito da Virgem Maria mereceu dos simbolistas um culto semelhante ao que os trovadores medievais renderam à sua Dama.

Das concepções de Drummond sobre a atividade artística na produção literária, emanaram algumas conclusões relativas à obra interpretada:

13º. A arte como símbolo da vida cósmica pois em sua criação o artista imita Deus, perseguindo o ideal de organização perfeita do Cosmo.

14º. Na continuidade que as prolonga, determinadas formas porque primordiais e perenes solicitam renovadas interpretações. Oferecem-se à expressão das sucessivas gerações, talvez por atavismo, mas sempre como personalíssimo modo de cada artista figurar o mundo.

15º. O paralelismo nas formas: no amor como na guerra.

16º. A resposta criadora do artista quando inspirada por algum modelo já existente, em geral, aproveita a experiência estética de seu predecessor por afinidade eletiva.

17º. A diferenciação entre erotismo e pornografia também pode ser avaliada a partir da contenção ou excesso quanto ao lugar de observação do Eros.

Entre as últimas conclusões, alinharam-se aquelas cuja principal característica foi assinalar a projeção do homem no poeta:

18º. A coxa, interdito de outrora, configurou-se na maturidade sobre a "inacessível naveta", senha de uma sexualidade negada que aproximou as duas epígrafes: a do Poeta e a de sua intérprete, embora sete séculos tenham decorrido entre uma e outra.

19º. Por exclusão foi possível separar, na obra interpretada, as experiências vivenciadas por Drummond daquela que o próprio Poeta declarou como imaginária. O registro refere-se ao poema "De fugitivo hotel na colcha de damasco" no qual, pela capacidade de fabular, Drummond organizou uma construção imaginária mas coerente sobre as "coisas tenebrosas" da infância, constituindo-a em forma alternativa de terapia capaz de purgar emoções perigosas.

20º. Como contraponto à ausência da voz feminina, o reconhecimento da liberação da mulher, ainda que após três décadas.

21º. A contestação dos temas católicos verificada em diversos poemas, pode ser atribuída aos inevitáveis conflitos do homem a-religioso que não conseguiu desvincilar-se totalmente da herança imemorial do "homo religiosus" e da doutrina inculcada no ambiente familiar.

Encerradas as CONCLUSÕES sobre a obra erística de Drummond, cabe à intérprete levantar, não uma antítese à tese defendida mas apenas uma possibilidade, ainda que com laivos de paradoxo.

No momento em que Drummond costura dois polos contraditórios _ o racional do agnóstico e o emocional do místico _ é viável questionar se o Poeta teria sido suscetível de uma aproximação com esse Deus cujo brilho é tamanho que, às vezes, nos tornamos iluminados.

Como Drummond, até o fim da vida declarou-se agnóstico e materialista que não pretendia socorrer-se de Deus nem na hora da morte, qualquer ato religioso em termos de fé, carece de amparo. O aparente paradoxo não foi de natureza existencial mas tão somente decisão de ordem técnica.

10 - BIBLIOGRAFIA

- 1) ALBERONI, Francesco. O erotismo. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro, Rocco, 1987. 234 p.
- 2) ANDRADE, Carlos Drummond de. O Amor Natural. Inédito. Rio de Janeiro, n.p.
- 3) -----. Poesia e prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979. 1534 p.
- 4) -----. Entrevista à intérprete. Rio de Janeiro, 16 jun. 1984. ANEXOS.
- 5) -----. O observador na escritórios. Rio de Janeiro, Record, 1985. 199 p.
- 6) ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1964. 262 p.
- 7) ANJOS, Cyro dos. A criação literária. Rio de Janeiro, MEC., 1956. 109 p.
- 8) ARANHA, Maria Lucia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: introdução à filosofia. São Paulo, Ed. Moderna, 1987. 443 p.
- 9) ARIÈS, Philippe. O casamento indissolúvel. In: ARIÈS, P. et alii. Sexualidades orientais. Trad. Lygia Araújo Watanabe e Thereza Cristina Ferreira Stummer. São Paulo, Brasiliense, 1985. p.163-82.

- 10) BADCOCK, C.R. Lévi-Strauss: estruturalismo e teoria sociológica. Rio de Janeiro, Zahar, 1976. 134 p.
- 11) BARBOSA, Marcos. Religião: O Cântico dos Cânticos. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, jan. 1988, cad. B., p. 12, c. 1-2.
- 12) BASTIDE, Roger. Les problèmes de la vie mystique. Paris, Armand Colin, 1948. 214 p.
- 13) BATAILLE, Georges. O erótismo. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L & PM, 1987. 260 p.
- 14) BÍBLIA SAGRADA. Trad. Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, Barsa, 1967.
- 15) BOMFIM, Beatriz. Drummond o aprendizado pelo amor e outras poesias a caminho. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07 abr. 1985, cad. B., p.1, c. 1-4.
- 16) BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1983. 582 p.
- 17) CADEMARTORI, Ligia. Períodos literários. São Paulo, Ática, 1987. 79 p.
- 18) CALABRESE, Omar. A linguagem da arte. Trad. Tânia Peligrini. Rio de Janeiro, Globo, 1987. 251 p.
- 19) CATARINA DE SENA, Santa. O diálogo. Trad. João Alves Basílio. São Paulo, Ed. Paulinas, 1984. 409 p.

- 20) CÉSAR, Ana Cristina. Lendas de abril. Rio de Janeiro,
Ed. da autora, 1979. 213 p.
- 21) CHAUI, Marilena. Repressão sexual essa nossa (des) co-
nhecida. São Paulo, Brasiliense, 1984. 234 p.
- 22) CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des
symboles. Paris, Ed. Robert Laffond/Jupiter, 1982.
1060 p.
- 23) CODE d'amour du XII ème siècle. In: STENDHAL, pseud.
Henri Beyle. De l'amour. Paris, H. Champion. 1926.
464 p.
- 24) COÊLHO, Joaquim - Francisco. Terra e família na poesia
de Carlos Drummond de Andrade. Belém, Universidade
Federal do Pará, 1973. 304 p.
- 25) COLASANTI, Marina. Em prosa e verso o amor de Drum-
mond. Nova, São Paulo, 21 : 41-47, jun, 1975.
- 26) COMFORT, Alex. Os prazeres do sexo. São Paulo, Martins
Fontes, 1979. 252 p. il.
- 27) COUTINHO, Afrânio. O erotismo na literatura: o caso
Bubem Fonseca. Rio de Janeiro, Cátedra, 1979. 46 p.
- 28) CUNHA, Celso Ferreira da. Gramática da língua portu-
suesa. Rio de Janeiro, FENAME, 1976. 656 p.

- 29) DONNE, John. Elegia: indo para o leito. Versão: Augusto de Campos. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mar. 1984. Folhetim. p. 11.
- 30) DUARTE, Luciano Cabral. Entre o sim e o não. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 ago. 1987, p. 11, c. 1-2.
- 31) DUFRENNE, Mikel. A estética e as ciências da arte. Trad. Alberto Bravo. Lisboa, Bertrand, 1982. 248 p.
- 32) DURAN, Jorge Gaetán. Notas de lectura. Mito, Bogotá, (27):177-81, fev. 1960.
- 33) ECO, Umberto. As formas do conteúdo. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1974. 184 p.
- 34) -----. A definição da arte. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa, Ed. 70, 1986. 281 p.
- 35) -----. Arte e beleza na estética medieval. Trad. Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro, Globo, 1989. 224 p.
- 36) ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Ed. Livros do Brasil, 1956. 234 p.
- 37) -----. História das crenças e das idéias religiosas. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro, Zahar, 1984. 400 p.

- 38) ELLIS, Havelock. A seleção sexual do homem. Trad. Leônido Ribeiro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935. 333 p.
- 39) FAVERO, Flaminio. Medicina legal, São Paulo, Martins, 1966. 438 p.
- 40) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. 1517 p.
- 41) FLANDRIN, Jean-Louis. O sexo e o Ocidente. Trad. Jean Progin. São Paulo, Brasiliense, 1988. 366 p.
- 42) FONTANIER, Pierre. Les figures du discours. Paris, Flammarion, 1968. 557 p.
- 43) FORMAGGIO, Dino. Arte. Trad. Ana Falcão. Lisboa, Ed. Presença, 1985. 160 p.
- 44) FRANCO JUNIOR, Hilário. A idade média: nascimento do Ocidente. São Paulo, Brasiliense, 1988. 204 p.
- 45) GARCIA, Nice Serôdio. A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1977. 131 p.
- 46) GARCIA, Othon Moacyr. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1975. 598 p.

- 47) GUIMARAENS, Alphonsus. Obra completa. Introd. Eduardo Portella. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. 764 p.
- 48) HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo, Mestre Jou, 1972. 1193 p. il.
- 49) HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética. Trad. Álvaro Ribeiro Lisboa, Guimarães Ed., 1980. 375 p.
- 50) JOLY, Honoré. Le renversement platonicien: logos, episteme, polis. Paris, J. Vrin, 1985. 318 p.
- 51) JUAN DE LA CRUZ, Santo. Obras escogidas. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947. 151 p.
- 52) JUNQUEIRA, Iván. A sombra de Orfeu. Rio de Janeiro, Nôrdica, 1984. 286 p.
- 53) -----. O encantador de serpentes. Rio de Janeiro. Alhambra, 1987. 216 p.
- 54) KANVAR, Lal. The cult of desire. New York, University Books, 1966. 126 p. il.
- 55) KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche, o politeísmo e a parábola. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. 34 Letras. Rio de Janeiro (5/6): 146-63, set. 1989.
- 56) KNOLL, Ludwig & JAECHEL, Berhard. Léxico do erótico. Lisboa, Bertrand, 1977. 413 p. il.
- 57) KOESTLER, Arthur. O ato da criação. Roma, Ebaldini, 1975. 247 p.

- 58) KRISTEVA, Julia. Histoires d'amour. Paris, Denoël, 1983. 358 p.
- 59) KURY, Adriano da Gama & MELO, Ayla Pereira de. Meu livro de português. São Paulo, Lisa - Livros Irradiantes S.A., 1972. 231 p.
- 60) LISBOA, Luiz Carlos. Mestre Eckhart: o diálogo com Deus. São Paulo, T.A. Queiroz, 1986. 50 p.
- 61) LO DUCA, Joseph - Marie. Histoire de l'érotisme. Lille, Crouan et Roques, 1969. 544 p. il.
- 62) LOMBARDI, Bruna. Gaia. Rio de Janeiro, Codecri, 1980. 124 p.
- 63) MACHADO, Gilka da Costa Melo. Poesias. Rio de Janeiro, Ed. Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918. 119 p.
- 64) MALRAUX, André. Les voix du silence. Paris, G. Lang, 1953. 657 p. il.
- 65) MANSOUR, Joyce. Gritos. In: PAES, José Paulo, org. Poesia erótica. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. 170 p.
- 66) MANSUR, Gilberto. Um encontro com gente muito importante. Status, São Paulo, 120:19-28, jul. 1984.
- 67) MARANHÃO, Carlos. Entrevista com Bruna Lombardi. Playboy, São Paulo, 124:172-79, out. 1985.

- 68) MARTINS, Hélcio. A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. 158 p.
- 69) MEGALE, Heitor. Introdução. In: A DEMANDA do Santo Graal: manuscrito do século XIII. São Paulo, T .A. Queiroz/EDUSP, 1988. 538 p.
- 70) MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. 247 p.
- 71) MORAES, Eliane Robert & LAPEIZ, Sandra Maria. O que é pornografia? São paulo, Brasiliense, 1984. 101 p.
- 72) MORAES NETO, Geneton. Trechos da última entrevista do Poeta. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 ago. 1987, cad. Idéias, p. b, c.1-3.
- 73) MOURA, Lúcia Soares de. Olho d'água. Rio de Janeiro, Fontana, 1979. 214 p.
- 74) OVIDIO. Arte de amar. Madrid, Aguilar, 1979. 151 p.
- 75) PAES, José Paulo. Tradução e ensaio crítico. In: ARETINO, Pietro. Sonetos luxuriosos. Rio de Janeiro, Record, 1981. 94 p.
- 76) -----. Poesia erótica em tradução. Seleção, introdução e notas. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. 170 p.

- 77) PAREYSON, Luigi. Teoria della formatività. Firenze, Sansoni, 1974. 337 p. mimeo.
- 78) -----. Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1984. 180 p.
- 79) PASCAL, Blaise. Oeuvres choisies. Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1670. 380 p.
- 80) PAZ, Octavio. Um poema de John Donne. Trad. e nota introd. João Moura Jr., Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mar. 1984. Folhetim. p. 9-11.
- 81) -----. O perigo filantrópico. Trad. Sônia Regis. Rio de Janeiro, Guanabara, 1989. 395 p.
- 82) PEDROSO, Mariilda. Horas a fio. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983. 204 p.
- 83) PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, Sérgio et alii. Os sentidos da paixão. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 77-102.
- 84) PLATÃO. A república. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Difel, 1973. 2 vol.
- 85) -----. Diálogos. Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo, Nova Cultural, 1987, 261 p.

- 86) POLLAK, Michael. Reflexões sobre a história da homossexualidade. In: ARIÈS, P. et alii. Sexualidades ocidentais. Trad. Lygia Araújo Watanabe e Thereza Cristina Ferreira Stummer. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 77-92.
- 87) PORTELLA, Eduardo. Introdução. In: GUIMARAENS, Alphon-sus. Obra completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 15-26.
- 88) POTTER, Grace. Is sexuality love? In: MC DERMOTT, John Francis et alii. The sex problem in modern society. New York, The Modern Library Inc., 1931, 404 p.
- 89) PRADO, Adélia. Bagagem. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986a. 143 p.
- 90) -----. Terra de Santa Cruz. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986b. 102 p.
- 91) -----. O coração disparado. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987. 107 p.
- 92) RENDU, Louis. Hinduismo. Trad. Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro, Zahar, 1964. 191 p.
- 93) RIBEIRO, Clovis Leite et alii. Língua portuguesa. São Paulo, Ed. Brasil, 1950. 286 p.
- 94) ROCHA, Marta Carvalho. Exercício findo. Rio de Janeiro, Record, 1980. 198 p.

- 95) ROSSI, Rosa. Teresa de Ávila: biografia de uma escritora. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988. 254 p.
- 96) ROSTAND, Edmond. La samaritaine; évangile en trois tableaux en vers. Paris, Fasquelle, 1897. 166 p.
- 97) ROUGEMENT, Denis. O amor e o Ocidente. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988. 296 p.
- 98) ROYÈRE, Jean. Clartés sur la poésie. Paris, Albert Messein Ed., 1925. 224 p.
- 99) SALINAS, Pedro. Poesia junta. Buenos Aires. J. Guillén, 1942. 275 p.
- 100) SANT'ANNA. Affonso Romano de. Carlos Drummond de Andrade: análise da obra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. 269 p.
- 101) -----. O canibalismo amoroso. São Paulo, Brasiliense, 1984. 318 p.
- 102) SAVARY, Olga. In: SAVARY, O. et alii. Carne viva. Rio de Janeiro, Anima, 1984. 348 p.
- 103) SERRA, Cristina. Fala o Poeta. Leia. São Paulo, B2 (8):22-3, ago. 1985.
- 104) SMITH, Bradley. Twentieth century masters of erotic art. New York, Fleetbooks, 1980. 222 p. il.

- 105) SODRÉ, Muniz. O Brasil simulado e o real: ensaios sobre o quotidiano nacional. Rio de Janeiro, Rio fundo Ed., 1991. 99 p.
- 106) SPITZER, Leo. Études de style. Trad. Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris, Gallimard, 1970. 531 p.
- 107) TERESA DE JESUS, Santa. Obras completas. Madrid, M. Aguilar, 1942. 1211 p.
- 108) TODOROV, Tzvetan & DUCROT, Oswald. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. Trad. Alice Kicko Miyashiro, J. Guinsburg e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1977. 355 p.
- 109) TRISTÃO E ISOLDA. Lisboa, Europa-América, 1975. 224 p.
- 110) WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, Sérgio et alii. Os sentidos da paixão. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 195-24.
- 111) XAVIER, Leonor. Drummond: sou um pessimista que tem esperança. Manchete. Rio de Janeiro, 1697 : 28-31, out. 1984.
- 112) ZERAFFA, Michel. Érotique/Esthétique. Revue d'Esthétique, Paris, (18) :107-24, jan/fev. 1978.

10 A - BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

Nota: esta é uma listagem de apostilas e livros consultados e fichados durante a pesquisa mas não diretamente utilizados na Tese.

- 1) ALBERONI, Francesco. Enamoramento e amor. Trad. Ary Gonzales Galvão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. 107 p.
- 2) ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1960. 471 p.
- 3) ANDRADE, Mário de. A licão do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982. 301 p.
- 4) ANTOLOGIA DE POESIA PORTUGUESA ERÓTICA E SATÍRICA. Seleção, prefácio e notas de Natália Correia. Lisboa, Afrodite, 1965. 504 p. il.
- 5) BARTHES, Roland. Fragmentos do discurso amoroso. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984. 198 p.
- 6) CABANNE, Pierre. Psychologie de l'art érotique. Paris, Somogy, 1971. 240 p. il.
- 7) CASTRO, Nei. Zona erógena. Rio de Janeiro, Lidor, 1981. 55 p. il.
- 8) DICTIONNAIRES LITTERAIRES NATHAN. Dictionnaires des types et caractères littéraires. Paris, Nathan, 1978. 211 p.

- 9) DURIGAN, Jesus Antônio. Erotismo e literatura. São Paulo, Ática, 1985. 96 p.
- 10) ECO, Umberto. Obra aberta. Trad. Férola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1971. 286 p.
- 11) FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 1977. 152 p.
- 12) -----. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro, Graal, 1984. 232 p.
- 13) FRANCATEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo, Perspectiva, 1973. 278 p.
- 14) GOMES, Hélio. Medicina legal. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1985. 708 p. il.
- 15) HOLANDA, Gastão. Notas de aula do curso "O erotismo nas Artes e na Literatura Ocidental". Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1984.
- 16) LA POÉSIE ÉROTIQUE DU 20e. SIÈCLE. Org. Jacques Rancourt. Paris, La Pibole, 1980. 169 p.
- 17) LEÃO, Pedro Henrique Saraiva. Poeróticos. Fortaleza, Ed. Nação Cariri, 1984. 19 p. il.
- 18) LE CANTIQUE DES CANTIQUES. 14 ed. Paris, H. Piazza, 1933. 123 p. il.
- 19) LECERCLE, Jean - Louis. L'amour de l'ideal au réel. Paris, Bordas, 1971. 254 p.

- 20) LO DUCA, Joseph-Marie. Érotique de l'art. Paris, La Jeune Parque, 1966. 531 p. il.
- 21) LORENZ, Konrad. Civilização e pecado. Rio de Janeiro, Artenova, 1974. 139 p.
- 22) LUCIE-SMITH, Edward. Eroticism in the western art. London, Thames and Hudson, 1972. 287 p. il.
- 23) PAZ, Octavio. Los signos en rotacion y otros ensayos. Madrid, Alianza, 1971. 302 p.
- 24) PÉRET, Benjamin. Amor sublime. São Paulo, Brasiliense, 1985. 199 p. il.
- 25) PIGNATARI, Décio. O que é comunicação poética. São Paulo, Brasiliense, 1987. 62 p.
- 26) SCHWARZ, Oswald. Psicologia do sexo. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960. 375 p.
- 27) SUTCLIFF, Rosemary. Em busca do Santa Graal. Trad. Astrid Dudeck. São Paulo, Antroposófica, 1986. 132 p. il.
- 28) SWEDENBORG, Emmanuel. O amor coniugal. Trad. J. M. Lima. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1963. 557 p.
- 29) TIEGHEM, Paul Van. Le préromantisme. Paris, Sfelt, 1948. 3 vol.
- 30) TORDJMAN, Gilbert. Chaves da sexologia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. 293 p.

- 31) TOUSSAINT, Franz. Le jardin des caresses. 85 ed. Paris, H. Piazza, 1929. 148 p. il.
- 32) VAPEREAU, G. Dictionnaire Universel des Littératures. Paris, Hachette, 1884. 722 p.
- 33) VATSYAYANA. Os Kama Sutra. 4 ed. Trad. e Notas: Raul S. Xavier. Rio de Janeiro, Multilivros, 1979. 259 p. il.
- 34) VIAN, Boris, Escritos pornográficos. São Paulo, Brasiliense, 1980. 89 p. il.

11 - NOTAS

Convenção: as epígrafes apostas à interpretação dos poemas foram destacadas dentre as demais NOTAS, precedendo-as. Sua numeração de 1 a 20 após o asterisco — que simples corresponde à epígrafe da tese e duplo introduz o módulo sobre Arte — resultou de convenção estabelecida pela intérprete.

* ROSTAND, E. (1897) p.66.

** HAUSER, A. (1972) p.295.

* 1 SODRÉ, M. (1991) p.47.

* 2 ELIADE, M. (1956) p.140.

* 3 CODE d'amour du XII ème. siècle (1926) p.239.

* 4 JOLY, H. (1985) p.31.

* 5 PASCAL, B. (1670) p. 81.

* 6 ANDRADE, C.D. (1984) ANEXOS, resp. 15.

* 7 Ibidem, resp. 25.

* 8 GUIMARAENS, A. (1960) p.98.

* 9 LO DUCA, J.M. (1969) p.443.

* 10 BASTIDE, R. (1948) p.87.

* 11 DURAN, J.G. (1960) p.180.

* 12 TRISTÃO E ISOLDA (1975) p.62.

* 13 LO DUCA, J.M. (1969) p.141.

* 14 ANDRADE, C.D. (1984) ANEXOS, resp. 14.

* 15 SPITZER, L. (1970) p.23.

* 16 KRISTEVA, J. (1983) p.152.

* 17 ELIADE, M. (1956) p.195.

* 18 KOESTLER, A. (1975) p.160.

* 19 SMITH, B. (1980) p.8.

* 20 ANDRADE, C. D. (Inédito) "Eu sofria quando ela me dizia".

- 1 ANDRADE, C. D. (1979) p.753.
- 2 ARANHA, M. L. A. & MARTINS, M. H. P. (1986) p.178.
- 3 ANDRADE, C. D. (1985) p.189.
- 4 *Ibidem*, p.117.
- 5 *Ibidem*, p.103.
- 6 DRUMMOND: sou um pessimista que tem esperança (1984) p.30.
- 7 EM prosa e verso, o amor de Drummond (1985) p.46.
- 8 UM encontro com gente muito importante (1984) p.26.
- 9 DRUMMOND: sou um pessimista que tem esperança (1984) p.31.
- 10 DUARTE, L. C. (1987) p.11.
- 11 *Ibidem*.
- 12 ANDRADE, C.D. (1979) p.1204.
- 13 *Ibidem* (1984) ANEXOS, resp. 13.
- 14 ECO, U. (1986) p.15.
- 15 *Ibidem*, p.16.
- 16 *Ibidem*, p.27.
- 17 *Ibidem*, p.15.
- 18 *Ibidem*, (1989) p.113.
- 19 *Ibidem*, (1986) p.17.
- 20 PAREYSON, L. (1984) p.62.
- 21 *Ibidem*.
- 22 ECO, U. (1986) p.18.
- 23 *Ibidem*, p.30.
- 24 *Ibidem*, p.32.
- 25 PAREYSON, L. (1984) p.26.
- 26 *Ibidem*, p.16.
- 27 *Ibidem*, p.22.
- 28 *Ibidem*, p.167.

- 29 MARITAIN, J. Apud DUFRENNE, M. (1982) p.100.
- 30 DUFRENNE, M. (1982) p.15.
- 31 FALA o Poeta (1985) p.22.
- 32 Ibidem.
- 33 ANDRADE, C. D. (1979) p.249.
- 34 ROYÈRE, J. (1925) p.121.
- 35 PAREYSON, L. (1984) p.123.
- 36 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 16.
- 37 PAREYSON, L. (1984) p.129.
- 38 FALA o Poeta (1985) p.23.
- 39 BADCOCK, C. R. (1976) p.50.
- 40 ROUGEMENT, D. (1988) p.111.
- 41 PAREYSON, L. (1984) p.86.
- 42 FALA o Poeta (1985) p.22.
- 43 CADEMARTORI, L. (1987) p.5.
- 44 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 16.
- 45 Ibidem (Inédito) "De fugitivo hotel na colcha de damasco".
- 46 Ibidem (Inédito) "Mimosa boca errante".
- 47 Ibidem (Inédito) "Para o sexo a expirar".
- 48 Ibidem (Inédito) "Sem que eu pedisse, fizeste-me a graca".
- 49 CADEMARTORI, L. (1987) p.53.
- 50 BOSI, A. (1983) p.300.
- 51 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 12.
- 52 Ibidem.
- 53 ANDRADE, M. Apud CADEMARTORI, L. (1987) p.61.
- 54 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 3
- 55 POTTER, G. (1931) p.112.

- 56 DRUMMOND o aprendizado pelo amor e outras poesias a caminho (1985) p.1.
- 57 UM encontro com gente muito importante (1984) p.28.
- 58 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 3.
- 59 COELHO, J-F. (1973) p.75.
- 60 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 22.
- 61 PAREYSON, L. (1984) p.80.
- 62 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 9.
- 63 Ibidem, resp. 13.
- 64 ROUGEMENT, D. (1988) p.63.
- 65 ELIADE, M. (1984) p.214.
- 66 ROUGEMENT, D. (1988) p.70.
- 67 Ibidem, p.275.
- 68 BASTIDE, R. (1948) p.69.
- 69 Ibidem, p.99.
- 70 ROUGEMENT, D. (1988) p.119.
- 71 TERESA DE JESUS, Santa (1942) p.426.
- 72 Ibidem, p.439/40.
- 73 Ibidem.
- 74 ELIADE, M. (1956) p.24.
- 75 BARBOSA, M. (1988) p.12.
- 76 ROSSI, R. (1988) p.162/3.
- 77 Ibidem, p.167/B.
- 78 LISBOA, L. C. (1986) p.10.
- 79 ROUGEMENT, D. (1988) p.112.
- 80 Ibidem, p.280.
- 81 CATARINA DE SENA, Santa (1984) p.81.
- 82 ELIADE, M. (1984) p.232.

- 83 LISBOA, L. C. (1986) p.50.
- 84 BASTIDE, R. (1948) p.166.
- 85 ROUGEMENT, D. (1988) p.112.
- 86 *Ibidem*.
- 87 ELIADE, M. (1984) p.162.
- 88 *Ibidem*, p.165.
- 89 *Ibidem*.
- 90 *Ibidem*, p.125.
- 91 Evangelho S. João 16:16.
- 92 BASTIDE, R. (1948) p.44.
- 93 ELIADE, M. (1984) p.172.
- 94 LO DUCA, J. M. (1969) p.305.
- 95 JUAN DE LA CRUZ, Santo (1947) p.21.
- 96 *Ibidem*, p.22.
- 97 *Ibidem*, p.38.
- 98 *Ibidem*, p.23.
- 99 *Ibidem*, p.28.
- 100 *Ibidem*, p.53.
- 101 *Ibidem*, p.56.
- 102 BASTIDE, R. (1948) p.173.
- 103 ROUGEMENT, D. (1988) p.122.
- 104 JUAN DE LA CRUZ, Santo (1947) p.30.
- 105 PESSANHA, J. A. M. (1987) p.97.
- 106 *Ibidem*, p.98.
- 107 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 4.
- 108 *Ibidem*, resp. 25.
- 109 DRUMMOND: trechos da última entrevista do Poeta (1987) p.6.
- 110 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 12.

- 111 Ibidem, resp. 21.
- 112 KRISTEVA, J. (1983) p.157.
- 113 SANT'ANNA, A. R. (1984) p.131.
- 114 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 12.
- 115 BASTIDE, R. (1948) p.171/2.
- 116 Ibidem, p.177.
- 117 Ibidem, p.173.
- 118 Ibidem, p.172.
- 119 Ibidem, p.184.
- 120 BATAILLE, G. (1987) p.113.
- 121 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.17.
- 122 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.629.
- 123 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 124 GARCIA, O. M. (1975) p.256.
- 125 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 126 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.102.
- 127 CUNHA, C. F. (1976) p.584.
- 128 GARCIA, O. M. (1976) p.82.
- 129 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 130 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.114.
- 131 CUNHA, C. F. (1976) p.575.
- 132 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.116.
- 133 Ibidem.
- 134 GARCIA, O. M. (1975) p.255/6.
- 135 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.217.
- 136 CUNHA, C. F. (1976) p.582.
- 137 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 138 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.107.

- 139 GARCIA, O. M. (1975) p.248.
- 140 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.59.
- 141 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 142 GARCIA, O. M. (1975) p.80.
- 143 ECO, U. (1974) p.85.
- 144 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 145 GARCIA, O. M. (1975) p.85.
- 146 CUNHA, C. F. (1976) p.130.
- 147 BOSI, A. (1983) p.47.
- 148 GARCIA, O. M. (1975) p.31.
- 149 KURY, A. G. & MELO, A. P. (1972) p.190.
- 150 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.214.
- 151 GARCIA, N. S. (1977) p.61.
- 152 FONTANIER, P. (1968) p.409.
- 153 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.266.
- 154 Ibidem.
- 155 KURY, A. G. & MELO, A. P. (1972) p.191.
- 156 GARCIA, O. M. (1975) p.85.
- 157 CUNHA, C. F. (1976) p.578.
- 158 GARCIA, O. M. (1975) p.202.
- 159 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.737.
- 160 GARCIA, O. M. (1975) p.81.
- 161 CALABRESE, O. (1987) p.60.
- 162 GARCIA, O. M. (1975) p.88.
- 163 RIBEIRO, C. L. et alii (1950) p.58.
- 164 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.591.
- 165 Ibidem, p.954.
- 166 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.188.

- 167 ROUGEMENT, D. (1988) p.63.
- 168 BATAILLE, G. (1987) p.210.
- 169 Evangelho S. João I, 14.
- 170 SANT'ANNA, A. R. (1980) p.243.
- 171 ANDRADE, C. D. (1979) p.306.
- 172 PESSANHA, J. A. M. (1987) p.95.
- 173 Ibidem, p.96.
- 174 JUNQUEIRA, I. (1987) p.52.
- 175 CHAMIE, M. Apud MARTINS, H. (1968) p.126.
- 176 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 22.
- 177 ANJOS, C. (1956) p.37.
- 178 Ibidem, p.36.
- 179 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 25.
- 180 Ibidem, resp. 9.
- 181 Ibidem, resp. 5.
- 182 FALA o Poeta (1985) p.23.
- 183 FÁVERO, F. (1966) p.347.
- 184 POLLAK, M. (1985) p.86.
- 185 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 25.
- 186 KLOSSOWSKI, P. (1989) p.151.
- 187 ELLIS, H. (1935) p.186.
- 188 Ibidem, p.187.
- 189 Evangelho S. João VI, 55.
- 190 COMFORT, A. (1979) p.51.
- 191 ELIADE, M. (1984) p.37.
- 192 SANT'ANNA, A. R. (1980) p.126.
- 193 Ibidem, p.231.
- 194 GARCIA, N. S. (1977) p.15.

- 195 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.543.
- 196 BATAILLE, G. (1987) p.209.
- 197 PAREYSON, L. (1984) p.58.
- 198 ROUGEMENT, D. (1988) p.44.
- 199 ELLIS, H. (1935) p. 183.
- 200 ROUGEMENT, D. (1988) p.39.
- 201 WISNIK, J. M. (1987) p.204.
- 202 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.972.
- 203 ECO, U. (1986) p.90.
- 204 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 24.
- 205 FERREIRA, A. B. H. (1975) p.203.
- 206 ROUGEMENT, D. (1988) p.49.
- 207 OVÍDIO (1979) p.142.
- 208 ALBERONI, F. (1987) p.63.
- 209 BOILEAU-DESPRÉAUX, N. Apud OVIDIO (1979) p.39.
- 210 ELLIS, H. (1935) p.268.
- 211 ELIADE, M. (1956) p.200.
- 212 ROUGEMENT, D. (1988) p.140/1.
- 213 HAUSER, A. (1972) p.666.
- 214 KNOLL, L. & JAECKEL, G. (1977) p.125.
- 215 ROUGEMENT, D. (1988) p.173.
- 216 S. Paulo I Cor. 7, 1-2.
- 217 FLANDRIN, J.L. (1988) p.129.
- 218 CHAUI, M. (1984) p.94.
- 219 ROUGEMENT, D. (1988) p.269.
- 220 ELLIS, H. (1935) p.51.
- 221 ZERAFFA, M. (1978) p.107.
- 222 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.292.

- 223 PLATÃO (1973) p.112.
- 224 Ibidem (1987) p.38 - 206 b.
- 225 Ibidem, p.36 - 204 b.
- 226 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.856/7.
- 227 PESSANHA, J. A. M. (1987) p.86.
- 228 PAZ, O. (1984) p.10.
- 229 DONNE, J. (1984) p.11.
- 230 A. T. Genesis III, 5.
- 231 ANDRADE, C. D. (Inédito) "A moça mostrava a coxa".
- 232 Ibidem (Inédito) "Bundamel Bundalis Bundacor Bundamor".
- 233 ELIADE, M. (1984) p.66/7.
- 234 KNOLL, L. & JAECKEL, G. (1977) p.344.
- 235 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 21.
- 236 Ibidem, resp. 23.
- 237 ARIÈS, P. (1985) p.170.
- 238 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 5.
- 239 CATARINA DE SENA, Santa (1984) p.110.
- 240 PORTELLA, E. (1960) p.19.
- 241 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.314.
- 242 Ibidem, p.1017.
- 243 Ibidem.
- 244 LO DUCA, J. M. (1969) p.191.
- 245 SMITH, B. (1980) p.72.
- 246 BATAILLE, G. (1987) p.114.
- 247 RENDU, L. (1984) p.58.
- 248 PAZ, O. (1989) p.265.
- 249 Ibidem.
- 250 KANVAR, L. (1966) p.87/8.

- 251 DURAN, J. G. (1960) p.180.
- 252 LO DUCA, J. M. (1969) p.314.
- 253 WISNIK, J. M. (1987) p.209.
- 254 LO DUCA, J. M. (1969) p.532.
- 255 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS, Adendo entrevista.
- 256 FRANCO JR. H. (1988) p.137.
- 257 ROYERE, J. (1925) p.18.
- 258 ANDRADE, C. D. (1979) p.158.
- 259 TODOROV, T. & DUCROT, O. (1977) p.265.
- 260 ROUGEMENT, D. (1988) p.278.
- 261 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.483.
- 262 *Ibidem*.
- 263 *Ibidem*.
- 264 ANDRADE, M. (1969) p.35.
- 265 MEGALE, H. (1988) p.5.
- 266 JUNQUEIRA, I. (1984) p.37.
- 267 KNOLL, L. & JAECKEL, G. (1976) p.156.
- 268 HEGEL, G. W. F. (1980) p.260.
- 269 PAREYSON, L. (1984) p.57/8.
- 270 OVÍDIO. Apud LO DUCA, J. M. (1969) p.216.
- 271 *Ibidem*.
- 272 LO DUCA, J. M. (1969) p.174.
- 273 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982) p.43.
- 274 *Ibidem*, p.534.
- 275 MORAES, E. R. & LAPEIZ, S. M (1984) p.52.
- 276 COUTINHO, A. (1979) p.15.
- 277 MERQUIOR, J. G. (1965) p.127.
- 278 COUTINHO, A. (1979) p.11.

- 279 PAES, J. P. (1981) p.25.
- 280 *Ibidem*, p.32.
- 281 ROUGEMENT, D. (1988) p.44.
- 282 PAES, J. P. (1981) p.26.
- 283 MORAES, E. R. & LAPEIZ, S. M. (1984) p.31.
- 284 PAES, J. P. (1981) p.27.
- 285 *Ibidem*, p.28.
- 286 *Ibidem*.
- 287 *ibidem*, p.31.
- 288 SALINAS, P. (1942) p.138.
- 289 PAES, J. P. (1981) p.29.
- 290 PAREYSON, L. (1984) p.48.
- 291 *Ibidem*.
- 292 PAES, J. P. (1981) p.29.
- 293 MERQUIOR, J. G. (1965) p.127.
- 294 PAES, J. P. (1981) p.32/3.
- 295 PAREYSON, L. (1984) p.49.
- 296 *Ibidem*.
- 297 MALRAUX, A. (1953) p.295.
- 298 COUTINHO, A. (1979) p.25.
- 299 PAREYSON, L. (1984) p.64.
- 300 MACHADO, G. (1918) p.43.
- 301 JUNQUEIRA, I. (1984) p.178.
- 302 PRADO, A. (1986a) p.100.
- 303 *Ibidem* (1986b) p.35.
- 304 *Ibidem* (1987) p.55.
- 305 CESAR, A. C. (1979) p.189.
- 306 MOURA, L. S. (1979) p.192.

- 307 PEDROSO, M. (1983) p.178.
- 308 ROCHA, M. C. (1980) p.193.
- 309 MANSOUR, J. (1990) p.151.
- 310 SAVARY, O. (1984) p.281.
- 311 LOMBARDI, B. (1980) p.41.
- 312 PLAYBOY entrevista Bruna Lombardi (1985) p.172.
- 313 FALA o Poeta (1985) p.22.
- 314 ANDRADE, C. D. (Inédito) "Eu sofria quando ela me dizia".
- 315 Ibidem (1984) ANEXOS resp. 18.
- 316 PAREYSON, L. (1984) p.173.
- 317 ANDRADE, C. D. (1984) ANEXOS resp. 4.
- 318 Ibidem.
- 319 PAREYSON, L (1984) p.151.
- 320 Ibidem, p.152.
- 321 Ibidem, p.167.
- 322 Ibidem, p.146.
- 323 Ibidem, p.147.
- 324 Ibidem, p.170.

12 - ANEXOS

Entre o sim e o não

Dom Luciano Cabral Duarte

No dia 17 de agosto corrente, falecia no Rio de Janeiro, com 84 anos, Carlos Drummond de Andrade, o poeta maior do Brasil neste segunda metade de século.

Não vou escrever sobre sua obra, ajuntando um escrito menor a tantas páginas belas que estão florindo na campa do saudoso poeta mineiro. Penso num aspecto de Drummond que ainda não despertou (que eu saiba) o interesse dos escritos literários: sua alma.

Sempre tive uma admiração profunda por Drummond. Pela maestria com que ele vagueia entre os tesouros e os arquivos do vocabulário da língua portuguesa. Ressuscitando aqui uma palavra sonora, caída no desuso, modelando acolá um verbo novo, a partir do substrato nascido no latim castrense, na península ibérica, no começo do segundo milênio.

Sempre me intrigou a atitude do poeta diante de Deus e em face da religião. Sua alma estremecia diante da beleza, subitamente descoberta sob a patina do dia-a-dia banal, e transmitia esta emoção virginal ao seus leitores. Mas, o coração de Drummond não se sensibilizava diante do mistério de Deus.

Num ou outro lugar, alguma alusão hesitante às coisas eternas. Como por exemplo esta frase do poema "Qualquer", no livro A falta que ama: "Qualquer tempo é tempo/ A hora mesma da morte/ é hora de nascer". Mas, não seria honesto, parece-me,

querer colar estes pedaços de luminosa porcelana para concluir dai que Drummond era um crente.

Nascido em Minas Gerais, Drummond foi batizado na Igreja Católica. Adolescente, aluno dos jesuítas foi mandado de volta para casa, por sua independência julgada demasiada para sua idade, pelos filhos de Santo Inácio.

O próprio Drummond se autodefinia como um agnóstico. E pediu que seu sepultamento não tivesse nenhum aceno religioso. Assim foi feito.

Sendo, numa reflexão de mim para comigo, que luz ou que trevas se escondem nesta palavra: "agnóstico". Todos sabemos que foi o médico inglês Thomas Henry Huxley quem, em 1869, criou o termo "agnóstico". Colocava ele neste vocábulo, que adotou para si, a suspensão do assentimento da inteligência diante de toda proposição que não tivesse uma evidência adequada.

A nova palavra fez fortuna e hoje, ao lado de alguma significação menor o "agnóstico é aquele que, por exemplo, diante da afirmação da existência de Deus, por julgar que nem o "sim" nem o "não" estão amparados por provas suficientes, se recusa a tomar posição diante do que ele julga impossível de afirmar ou de negar.

O teísmo afirma a existência de Deus. O ateísmo a nega. O antiteísmo dá um passo à frente: não só Deus não existe, mas a crença nele é perniciosa à humanidade, como ensina o marxismo. O panteísmo afirma que Deus e a natureza se confundem: Deus é tudo e tudo é Deus. Em outras palavras: só Deus é, e as coisas são "modos" de existência de Deus. A posição agnóstica

já existia, aqui ou ali, na rota do pensamento da humanidade. Mas, como disse, foi Thomas Henry Huxley quem cunhou o termo e este entrou no vocabulário filosófico. O agnóstico retira as mãos da mesa ao redor da qual se discute sobre Deus, sua realidade ou sua fantasmagoria. E, levantando os braços assepticamente, declara: "Não digo sim nem digo não. Não estou suficientemente cego para negar, nem minha inteligência encontra luz bastante para engajar-se e engajar-me, dizendo sim".

Como entender, agora, que um homem reto, bom, puro, enternecido, que a gente imagina na rua, ajudando todos os cegos que tentam fazer a temerária travessia das arterias vertiginosas de Copacabana, como compreender que esta iluminada alma de poeta não encontrasse claridade bastante para dizer sim?

Realmente "o país da alma é misterioso", dentro de cada um de nós. No famoso poema sobre a sua cidade natal, Itabira (que etimologicamente, significa "Árvore de Pedra"), Drummond levanta um canto da cortina interior de seu coração: "Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso; de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas./ E esse alheamento do que na vida/ é porosidade e comunicação".

Difícil imaginar este poeta com uma alma de pedra. Porventura, esta íntima e pétreas camada interior de seu coração não era apenas a proteção do ensimesmado? A trincheira do tímido? Drummond que sempre recusou entrar para a Academia de Letras, era ele mesmo sua academia particular. Seu orgulho não era senão uma casca de metal, protegendo sua fragilidade inter-

rior. A quem lhe dizia que ele era o maior poeta do Brasil, respondia: "Do Brasil, não; mas da minha rua, pode ser!"

Nos corredores internos desta alma, quantas vezes se travou o duelo entre a liberdade e a grapa?... Será que os cristãos que ele encontrou na sua existência foram sua decepção com o Evangelho? Como o fizeram, nos 40, os comunistas de quem ele se aproximou, para depois exorcizar o marxismo como um dogmatismo incompatível com seu espírito libertário? Não tenho nem de longe a intenção de infletir a posição religiosa de Drummond. Ele se declarou agnóstico, morreu agnóstico e sabia o que estava dizendo. O que a morte tem de singular é que ela torna tudo irreversível e digno de nosso respeito.

Drummond não disse "sim" a Deus. Mas também não disse "não". As razões de não ter dito "sim", nós as sabemos ou imaginamos a partir de casos análogos. Mas, e os motivos porque não disse "não"? Nunca saberemos suas motivações profundas.

Falo agora como sacerdote. Um escritor, irmão de Drummond pela profundidade e pela ironia, Graham Green, católico convertido, escreveu: "Entre o estribo e o chão, Deus tem tempo para salvar uma alma". E rezo a Deus por Carlos Drummond de Andrade, lembrando-lhe, humildemente, que "não dizer não é quase dizer sim". Pois Jesus afirmou: "Quem não está contra mim, está comigo". (Evang. Marcos, 9, 40).

Rio, 20.8.1985

Querida Lúcia:

Restituo-lhe a minha entrevista, depois de "penteada" a segunda versão. Suprii apenas a referência ao verso de Leopardi, que não tenho certeza de referir-se a amor e morte, e tornei mais explícita a alusiva a Cervantes. No mais, foram cortes de palavras desnecessárias, sem perda de sentido do texto. Que trabalho você teve com a gravação e transcrição da minha verborragia! E tudo tão bem feito, conscientioso, indicando competência e carinho. Muito obrigado por tudo, um abraço cheio de afeto do

Carlos

Entrevista concedida pelo poeta Carlos Drummond de Andrade à autora em 16 de junho de 1984

"Tocada de amor"

1 - Carlos: em ~~Poema de amor~~ no verso "amor cachorro bandido trem" esse trem é linguajar mineiro para coisa ou é trem mesmo, com suas implicações de velocidade, possibilidade de descarrilar, bilhete de ida e volta, como no amor?

— Trem na linguagem mineira coloquial, significava muita coisa. Em primeiro lugar significava mesmo coisa, indiscriminadamente. Depois significava uma forma depreciativa, ~~que~~ é mais ou menos ~~necessário~~ que eu chamo o amor de cachorro, ~~de~~ bandido e ~~do~~ trem, como ~~uma~~ ofensa grave. ~~Então~~, se eu não tivesse eliminado até as vírgulas, esse verso ~~surpresa um tanto melancólico~~, ~~que~~ não quis dar essa entonação. ~~Limitai-me~~ a enumerar as palavras. Mas trem era tudo — por exemplo, uma coisa que não era fácil de definir é um trem, ~~é~~ uma coisa, ~~é~~ um troço — trem era, portanto, ~~um~~ sinônimo de troço que veio depois.

Como a interpretação da poesia é muito lata — a poesia publicada já não pertence exclusivamente ao autor e sim a uma sociedade, ~~discussões~~, a um condomínio entre o autor e o leitor ou leitores — a interpretação pode ser dada no sentido mais extenso e sugerir, como sugeriu a você, a imagem do trem de ferro, que pode ir pelos trilhos calmamente e pode também descarrilar e produzir os maiores desastres.

Nesse sentido, o amor pode ser considerado ~~um~~ trem-de-ferro, com um itinerário, uma viagem muito tormentada.

"Tocada de amor"

2 - No mesmo poema ~~Poema de amor~~ os dois últimos versos:

"Mariquita, dá cá o pito,
no teu pito está o infinito."

constituem-se numa forma, digamos, coloquial do último verso do poema

"Já sei a eternidade: é puro orgasmo."

— A palavra infinito, colocada no primeiro poema muitos anos antes de eu escrever o segundo, cotejada com a palavra eternidade, realmente apresenta ~~uma~~ certa similitude. Agora, no caso do poema "Mariquita dá cá o pito" ~~que eu descrevi a você~~, me recordo muito bem disso — é ~~uma~~ mera alusão ~~a um~~ a um conto de Monteiro Lobato em que ele narra a estória de um vigário do interior muito relaxado, andava de chinelo, fumava cachimbo, em suma, ~~que~~ tinha uma liberdade muito grande de viver na casa dele; quando chega o bispo para uma visita paroquial. Ele então arruma a casa ~~tudo~~ e prepara-se para receber o ~~bispo~~ com toda a cerimônia. ~~No~~ é certa altura, o bispo vira-se pra ele e pede um cigarro ou pede um pedaço de fumo de rolo, uma coisa assim; então ele fica ~~muito~~ satisfeito, é chama a ~~um~~ sua comadre, que estava nos fundos da casa, e diz ~~assim~~: dá cá o pito, quer dizer aquela expressão ~~que~~ que ele não se permitiria usar diante de uma autoridade eclesiástica, ~~que~~ ficou sendo familiar porque a pessoa autorizava ~~que~~ isso.

~~E~~sta é a ideia que eu tive em mente foi isso, repetir "Mariquita dá cá o pito" e acrescentar, já agora como anotação minha ~~anterior~~ que o pito era da maior importância, era o infinito quer dizer, o fumo, o prazer do fumo, ~~que~~ do cigarro ou do cachimbo, cria ~~que~~ uma espécie de sonho que pode ser considerado ~~que~~ uma forma de infinito.

3 - Esse poema ~~que você recomenda~~ faz parte da coleção de poemas eróticos intitulada Amor Natural. Você poderia dizer alguma coisa sobre a sua intenção de não publicá-los no momento e a permissão que me deu, tão gentilmente, para que pudessem ser abordados em minha Tese de Doutorado sobre o Erotismo na poesia de Carlos Drummond de Andrade?

— Bem, a autorização é ~~que~~ mesmo a sugestão que ~~eu~~ fiz de lhe mostrar esses poemas para serem aproveitados na sua tese, a meu ver, é uma coisa óbvia porque se o objeto da ~~meu~~ Tese é exatamente o Erotismo na

minha poesia, não havia nada mais representativo do que esse volume inédito porque ele trata exclusivamente desse tema em suas muitas variações. Já na minha Obra Completa, publicada, ~~recentemente~~, o erotismo aparece aqui e ali de uma maneira mais ou menos intensa ou declarada mas não tem esse sentido assim de tema único que o Anor Natural possuí.

~~Eu~~ não quis publicar até agora e hesito ainda em publicar ~~recentemente~~ resolvi não publicar _ pela circunstância de que o mundo foi invadido por uma onda de erotismo, que logo depois se ~~confundiu~~ em pornografia, se é que a onda de pornografia não veio antes.

O fato é que hoje não se distingue mais o erotismo propriamente dito e a pornografia, que é uma deturpação da noção pura de erotismo. Se eu publicasse agora ~~o~~ livro iria enfrentar, por assim dizer, um elenco bastante numeroso de livros em que a poesia chamada erótica não é mais do que poesia pornográfica e às vezes nem isso, porque é uma poesia mal feita, ~~sem~~ ^{sem} nenhuma noção de poética.

~~Eu~~ não quis no momento em que há ~~mais~~ maior abertura, publicar esse livro porque não queria ser confundido com outras ^{de} que exploram esses temas de uma maneira que eu considero de mau gosto, inferior.

~~Eu~~ já me advertiram que a ~~longa~~ demora em publicar vai importar talvez num futuro próximo, em que os meus poemas já não ofereçam ~~nada de novo~~, nenhuma curiosidade porque o tema já estará tão batido, já se esgotou tanto essa série de esquemas e a educação semel de uma forma errada ou certa se generalizou de tal modo _ na escola, no rádio, na televisão e na casa de família _ que o meu livro de poemas correrá o risco de constituir-se em livro de classe para jardim de infância...

"Tarde demais"

↓ - Carlos: em seu poema ~~recentemente~~ referindo-se ao amor, você disse: "... há tanto lavou a memória

das impurezas de barro e folha em que repousava."

Esse barro e essa folha seriam alusões, respectivamente, ao barro do qual teria sido feito Adão e à folha de parreira que dizem, serviu para encobrir o sexo de Eva?

— Bem, ~~eu~~ admito essa interpretação porque, como já disse, o texto literário, principalmente o texto poético, é oferecido a diferentes pessoas com sensibilidades e culturas ~~diferentes~~^{distintas}, que podem aproximá-lo de outras ideias ou de outras vivências que tenham tido.

Nesse caso é perfeitamente razoável comparar este barro e folha do texto que vocês que você citou.

Agora, tanto quanto eu posso me lembrar, ~~que~~ vinte ou trinta anos depois, elas não se dão conta, não se lembram das circunstâncias em que esses versos foram feitos. Às vezes é uma motivação imediata, direta; às vezes é uma sugestão que ocorre como que fantasiosamente e que desperta o poema.

~~Essas~~ À imagens de barro, de folhas caídas das árvores, essas duas circunstâncias ~~possíveis de talvez~~ estão ligados na minha memória sentimental e existencial a acidentes da infância e me parece que teria cabimento no caso, associar ~~essa~~^{as} duas imagens assim imediatas à ideia do amor, que evolui entre circunstâncias muito pobres, às vezes num meio hostil, em ambientes humilde ou que não ofereça nenhum aspecto mais agradável.

Dónde o barro e a folha devem ser entendidos a meu ver, como intenção do autor, no sentido literal. Mas pela força que eu disse a você

que o poema adquire sendo lido, interpretado, digerido, deglutido pelo leitor, e também porque muitas vezes a intenção do poeta é subliminar, ele não percebe, no momento em que está criando, que na verdade ~~essa~~ obedece a umas tantas reminiscências, umas tantas visões da vida ~~da~~, e essa aproximação só pode ser detectada pelo leitor.

~~Eu~~ Acho que a sua interpretação pode ser aceita.

5 - A Igreja Católica tem que se decidir a justificar a sexualidade para permitir a reprodução, mas todos nós sabemos das restrições que o Cristianismo impôs ao sexo, associando-o com o pecado. Como você vê então, que forçosamente tenha havido incesto na origem do mundo porquanto, Adão e Eva, ou foram irmãos ou foram pai e filha ou ainda mãe e filho, tal como na Mitologia universal que é pecaminosa, pelo menos para a Igreja Católica?

— ~~Eu~~ Confesso a você que nunca me havia ocorrido essa ideia de que Adão foi incestuoso, mas é realmente curiosa e pode ser sustentada.

~~Eu~~, o problema do incesto é ~~um problema~~ a meu ver, cultural. Haverá países ou civilizações em que o incesto era permitido porque não havia a noção de família que nós cultivamos, e que é, por assim dizer, básica na formação da sociedade ocidental. Mesmo ~~na sociedade ocidental~~, segundo ~~eu~~ li — não me recordo onde — a França é um país onde não há penalidade para o ~~crime~~ de incesto; não é considerado crime. Só é criminoso, só é passível de penalidade a pessoa que faz provocação sexual a parentes. Mesmo assim, se esses parentes tiverem, parece, mais de quatorze anos, quer dizer, quando eles já são níveis, já são adultos, então podem resistir muito bem à provocação.

~~Eu~~ Há casos de dispensa de vínculos para autorização de casamento de cunhado e cunhada, de tio e sobrinha. O casamento de tio e sobrinha existiu no Brasil até ^{circa} ~~até~~, a proclamação da República.

Na minha família há numerosos casos de tíos casados com sobrinhas, por uma razão muito simples — o casamento tinha que ser feito dentro da mesma família — o clã era poderoso; não se admitia a intromissão de elementos estranhos, porque quebravam a tradição da família e principalmente porque entravam no uso e gozo da fortuna que era um bem coletivo da família.

~~■■■■■~~ 6 incesto é muito relativo. Parece que em povos primitivos não há essa noção ~~de incesto~~ e ele é permitido. ~~■■■■■~~ Realmente a Igreja fez disso um cavalo de batalha, como faz de muitas outras coisas. Ainda hoje, para meu pescoço, li nos jornais que o Papa considera, como direi, não digo criminoso mas considera desaconselhável e reprova a relação sexual entre marido e mulher, que não seja destinada à procriação. Então a liberdade, os prazeres que o casal possa usufruir, ele simplesmente os condena porque são prazeres gratuitos.

6 - Carlos: o escorpião do poema ~~■■■■■~~ é o desejo, mas o escorpião do poema ~~■■■■■~~ é o pecado. Durante muito tempo associou-se sexo e pecado; hoje, não mais. Por que nos culpamos tanto por termos outrora feito dele um pecado? O excessivo discurso sobre sexo de nossos dias, não será um erro para corrigir outro?

— Sem dúvida, porque sobretudo é um discurso muito confuso, muito enrolado. ~~■■■■■~~, com relação ao escorpião, deva dizer a você que o escorpião faz parte da minha vida, porque ~~■■■■■~~ sou do signo de escorpião e essa palavra — escorpião — é terrível para os moradores do interior de Minas onde cidades inteiras eram ameaçadas, invadidas pelos escorpíos.

Até Belo Horizonte, capital, era ~~um~~ famosa pelo número de escorpíos que possuía, tanto ~~assim~~ que a Prefeitura pagava — o Nave conta isso nas Memórias — não sei quantos réis, documentos réis ou mil réis, a quem levasse um escorpião, ~~naturalmente~~ era o preço ~~de~~, o preço base. As pessoas então passavam a caçar escorpíos como meio de

vida ou pelo menos para completar o seu orçamento.'

~~Mas~~ o escorpião é muito ligado à minha vida por essa razão, embora eu não acredite na importância dos signos do zodíaco — em acho isso uma coisa mais literária ~~ou fantástica~~ ou mágica do que outra coisa, não é nada racional — o escorpião é pra mim realmente um signo, e ~~que~~ esse escorpião de que eu fugia no porão lá de casa, com medo de ser mordido por ele, era paradoxalmente um ~~brilho~~ que eu trazia dentro de mim; por ter nascido dentro desse signo, compreendeu?

"*infânciag*"

Essa é a interpretação que eu dou. Já o poema ~~CARNAVAL~~ "O escorpião mordendo a alma, o pecado graúdo acrescido do outro de omitido, aflora noite alta em avenidas úmidas de lágrimas, escorpião mordendo a alma na pequena cidade". Ai, tanto quanto ~~eu~~ posso me lembrar, era associando a ideia do escorpião, do animalzinho perverso, ~~perverso~~, maligno da nossa cidade, ao escorpião do pecado, à tortura, à angústia que a criança do interior, educada no princípio do século, sentia com a noção de pecado.

Você não pode imaginar como nós sofriamos porque não tínhamos ainda bastante ~~luz~~ de espírito para julgar na época o que fosse ou não pecado. Se era pecado mastigar a hóstie no ato da comunhão, muito mais pecado seria praticar digamos, o onanismo ou tentar ver o mi feminino, o que aliás era impraticável.

Mas essas coisas, essas tentações da idade, da infância e da adolescência, eram todas consideradas pecados graves. ~~Então~~ Era como se o sentimento desse pecado passasse a ser pecado realmente, porque nós o sentíamos como tal. Isso nos aferroava a alma como ~~sustentava~~ um escorpião.

7 - Entendo como uma das características da sua poesia, o movimento "Cíclio", de lançadeira, explícito por exemplo, no poema ~~CRÔNE~~.

"Sorrimes para as mulheres bojudas que passam como cargueiros adernando"

.....
 "Sorrimos também _ mas sem interesse _ para as mulheres bojudas que passo
 cargueiros adernando em mar de promessa
 continua."

"Balanço de Pássaro"

Em outros poemas do tipo ~~Além das nuvens~~ o movimento de lançadeira
 está explícito, mas não tanto:

"círculo ardente (onde) nossa vida para sempre está presa
 está presa..."

Você admite estabelecer uma relação entre esse movimento de lança-
 deira e o desejo sexual com base no intermitente mas perene que ca-
 racteriza ambos?

_ Bem, esta é uma descoberta que você fez e que não me havia a-
 cedido, sabe? Eu gosto muito de ver a reação do leitor, porque, às ve-
 zes, ele ilumina o autor. O leitor percebe aquilo que o autor não ti-
 nha cogitado, de modo que eu admito.

8 - No poema *A um hotel em demolas* a imagem sensual e nostálgica
 expressa nos versos:

"bonbonnières onde o papel de prata
 faz serenata em boca de mulheres"

é uma alusão ao bombom "Serenata de Amor" que, à semelhança do Hotel
 Avenida, faz parte de um passado onde o amor era Garoto e a cidade
 ao invés de cruel conseguia ser tradicional?

_ Eu não me recordo se tinha em mente este bombom chamado "Serenata
 de Amor", que se tornou tão popular. É possível que me ocorresse a aproxi-
 mação. Eu que me parece que eu tentei fazer foi apenas ~~escrever~~,
 criar uma rima interna _ prata, no final do verso, rimando com serenata,
 dentro de um outro verso _ porque, como você sabe o bombom é, em geral,
 embrulhado naquele papel prateado que fazia as delícias da gente na in-
 fância. Quantas vezes eu alisava aquele pequeno papel prateado e o guar-
 dava não sei pra quê, já que não tinha a menor utilidade...".

Mas a serenata em boca de mulheres é porque as mulheres gostando de bombons sentiriam um prazer, a meu ver, correspondente àquele que sentiriam ouvindo a serenata dos seus apaixonados na porta da rua.

9 - Carlos: você podia contar de novo aquele caso de zoofilia do poema "O rapaz"?

"Hildebrando insaciável comedor de galinha"

- Não me fale, isso é um dos maiores dramas da minha vida literária que extrapolou para a vida comum. Cometi a imprudência de recordear um fato ocorrido na minha infância, em que ~~um rapaz~~, um rapaz morador na minha cidade do interior, foi acusado ~~de~~ praticado o ato sexual com uma pobre galinha, se é que ~~ele~~ não fazia isso freqüentemente. Talvez fizesse, ~~pois~~ tinham dado ~~o~~ o apelido de Dedé Galo, e que ~~ele~~ ~~disse~~ que a prática era costumeira.

Em suma, ~~eu~~ contei essa estória com a maior falta de critério, eu ~~contei~~, contei essa estória sem sequer me dar ao trabalho de trocar o nome da pessoa. Realmente, ~~eu~~ confesso, foi uma falha minha porque ~~eu~~ magoei uma pessoa ~~que~~ ~~era~~ mais idosa do que eu, ^{Pois} eu era garoto quando ele era rapaz, e isso irritou-o muito.

Ele resolveu tomar uma desforra. Deu uma entrevista em que ~~me~~ ~~acusava~~ minha família de coisas tenebrosas. Chocou-me ~~que~~ ele ter colocado na dança ~~a~~ minha família que não tinha culpa nenhuma no cartório, e tanto mais que os fatos que ele ~~disse~~ tinham sido deturpados. Ainda que houvesse um laivo de verdade, ~~elas~~ não correspondiam à realidade, ~~ela~~ ~~disse~~. Era uma ofensa gratuita. Felo que, uma das pessoas visadas por ele, meu irmão, ~~era~~ uma pessoa muito briosa e assomada, resolveu, ^{naquela}, comprar a briga, mas não se defendeu, e sim defendendo-se e acusando o tal Dede.

Dai resultou uma troca de cartas muito desagradável e eu fui obrigado, me senti no dever de liquidar o assunto escrevendo uma carta ao

jornal que havia publicado a entrevista da pessoa.

Pedi ~~lhe~~^{lhe} para fazer aquilo que Eça de Queirós tinha pedido a Pinheiro Chagas. Há um romance de Eça ~~que~~^{que} em que o Pinheiro Chagas se sentiu retratado de maneira mordaz. Reclamou, e Eça ~~de que~~^{de que} então escreveu um artigo muito interessante ~~que~~^{que} que terminava assim: "Por favor, retire-se da minha personagem." Foi o que eu pedi a ele pra fazê-lo. Isso não ficou assim porque, durante um mês ou dois, em seguida, invariavelmente depois ~~de~~^{do} almoço o telefone tocava e uma voz desconhecida me dizia os piores desafetos. Eu ouvia aquilo com a humildade devida e também porque me parecia que essa pessoa teria algum motivo para se ofender. Não seria um ataque gratuito; ela devia ter-se ferido por alguma coisa que eu fiz.

Até que afinal ~~eu~~^{eu} liguei os fatos — com certa lentidão mental — e a última vez que essa pessoa me falou eu reagi com uma série tal de xingamentos terríveis ~~que~~^{que} nunca mais ele falou. Então ~~eu~~^{eu} exorcisei essa pessoa e parece, pus ponto final na estória, que foi muito desagradável, porque confesso a você que eu não tinha nenhuma intenção de ferir ninguém. Não custava nada ~~eu~~^{eu} alterar a qualificação dele; o nome e a profissão. Foi mesmo, da minha parte, um erro.

10 - Carlos: como você explica a perenidade da sua poesia com imagens para o seio materno, do tipo:

"sorvetilúvio

para o resto da vida, queijo, flâ
níveo de gelatina aldebarã."

Imagens das quais transborda uma sensualidade casta que, infelizmente, há muito foi abolida?

Esse sorvetilúvio, o queijo, o flâ níveo de gelatina aldebarã, realmente são imagens um pouco desconexas, à primeira vista, surpreendentes. Mas como se referem à criança que viu ~~um~~^o eclipse, o que eu quis fazer foi mergulhar na consciência infantil e despertar nela a ideia de um sorvete

do luar e das coisas que as crianças gostam, como o queijo e o flâ. Usei aldebarã porque tratando-se de um eclipse, portanto de um episódio ocorrido no espaço celeste, a estrela aldebarã podia ser introduzida aí. São recursos poéticos, um pouco arbitrários, mas que obedecem mais a um ~~um~~
~~objeto~~
~~tempo~~ estético do que propriamente à intenção de fazer qualquer referência ao seio materno ou qualquer outra conotação de ordem sexual. Agora mais uma vez eu insisto em que o leitor tem o direito.

11 - O Drummond de 1984 combina mais com a sensualidade marota da Elzirardente, uma Elzira que, pelo visto, queimava feito aguardente do poema "O dentor amarrado" ou com a sensualidade recatada, quase pudor, dos "joelhos em tulipas", "das grades de seda", "da penugem de braço de namorada" e tantas outras imagens do tipo das três relacionadas acima?

- A Elzirardente para ser bem explicada, eu devo assinalar o seguinte: esses versos ~~que~~ que você citou, são de três livros que eu escrevi ~~com~~ as minhas memórias infantis, quer dizer, ~~que~~ são fatos realmente acontecidos; ~~que~~ situações verdadeiras que eu adaptei, ~~que~~ naturalmente com as liberdades que o poeta se permite.

Em primeiro lugar, ~~que~~ não ^{ficante eu} Hildebrando, ~~que~~ nos demais fui trocando nomes e situações, para que o fato em si aparecesse sem essa moldura de realidade.

~~Na~~ Era um delegado de Polícia, formado em Direito, ~~que~~ excelente homem de boa família, ~~que~~ que tinha ~~que~~, uma companheira, ~~que~~ mulher humilde que vivia com ele. Ao mesmo tempo esse homem, por uma espécie de decadência devida à falta de estímulo intelectual do meio, à vida ~~que~~ limitada, sem horizonte senão náusea, ~~que~~ começou a beber, e do vinho bom passou à cachaça, ~~que~~ que é o "whisky" dos pobres.

Então, nessa Elzirardente, há uma conotação com aguardente porque a mulher que naturalmente despertava ~~que~~ desejos erôticos podia ser considerada ~~que~~ uma espécie de cachaça que ele sorvia a tragos maiores ou menores, conforme a inspiração.

M. Carlos, o elemento surpresa que você introduz em poemas como, por exemplo, O QUARTO EM DESORDEM pela menção ao

"cavalo solto pela cama
a passear o peito de quem ama."

fechando um soneto que eu diria, clássico, pode ser entendido como um dado erótico da poesia Modernista?

Em primeiro lugar, confesso a você que não considero clássico o meu soneto porque, repare, ele não tem um esquema de rimas regular. Então difícilmente merece esse nome.

Agora, "o cavalo solto pela cama" é a imagem dos movimentos convulsos, da agitação frenética de uma atividade sexual na cama; é isso que ~~eu~~ tentei fazer. Se é um dado erótico do Modernismo, eu não poderia ter essa pretensão porque nunca tive em mente estabelecer padrões para a poesia Modernista. Sou um beneficiário do Modernismo, uma das pessoas que vieram depois, ~~é~~ não um inovador propriamente.

M. L. Mas Carlos, o fato de ser um soneto, que não é a sua forma usual de poesia, já não seria um dado diferente?

Realmente, o soneto não é ~~mais~~ frequente na minha poesia, mas eu ~~sou~~ ~~que~~ que não ~~só~~ seja frequente na obra dos poetas modernistas em geral, pelo menos daqueles a partir da geração de 30, a que ~~eu~~ pertenço.

Você pode folhear toda a obra de um Augusto Frederico Schmidt e não encontra um soneto. Encontra algumas composições em catorze versos com a disposição clássica do soneto, mas sem o espírito ~~de~~ ^{dele}.

~~O~~ 6º soneto tem uma estrutura, uma organização interna, a começar pela exigência de métrica e de rima, que os poetas Modernos, em geral, não observam. Outro é Murilo Mendes. Os sonetos de Murilo ~~Mendes~~, que eu saiba, não existem. Se houver algum, como também os do Schmidt, ~~que~~ ~~existem~~, ~~não~~ são sonetos regulares. Na minha obra também, o soneto é pouco frequente. Isso pela razão de que o Modernismo abriu avenidas novas em matéria de versificação; ele deu um impulso muito grande ao verso livre. É um verso ~~que~~ ^{que} é mais difícil de manejar porque ~~ele~~ não tem limites; não há ~~uma~~ legis-

leção técnica sobre o verso livre. Há quem diga que ~~o soneto~~ alcança o limite ~~do~~ ato de respirar da pessoa. Quer dizer, se a pessoa não consegue enunciar o verso de um simples golpe, ele não é mais um verso, ~~poderá~~ serão dois ou três versos.

Então o fato de que a metrificação comum alcança, ^{n, no máximo,} em média, doze sílabas — só os versos chamados "bárbaros" de Carlos Magalhães Azeredo, que foi nosso Embaixador em Roma, é que tinham mais do que doze sílabas —, mas ali já é uma metrificação latina que ~~que~~ não temos na língua portuguesa. ~~Em~~ ^{de} ~~apenas~~ ^{que} soneto ~~abre~~ alguns problemas técnicos que não interessaram ao Modernismo.

~~Por~~, por outro lado, é preciso saber fazer um soneto. ^Acredito que eu tenha sentido ~~uma~~ certa humilhação, vendo que os meus poemas não eram sonetos e que na realidade eu não os fazia. Então experimentei fazer; acrediro que haja na minha obra toda, no ^{máximo} vinte sonetos. Por outro lado, existe ^{de} ^{que} ^é obra de um poeta modernista chamado Alphonsus Guimaraes ^{que} já é de uma terceira geração, em que quase a totalidade é soneto; ele se exprime ~~no~~ ^{em} ^{que} ^é soneto do que no verso livre, ao contrário do que acontece comigo que me sinto mais à vontade no verso livre.

~~O~~ fato de ser um soneto, a meu ver, significa apenas o seguinte: ~~que~~ na ocasião, eu senti um impulso natural para fazer ^o ~~o~~.

^{Em} ~~De~~ geral, a composição poética se faz por uma espécie de caminho natural — a pessoa se deixa levar por um ritmo. ^{De} certo modo, antes de escrever o poema ela já traçou um esquema mental pelo qual o poema aparece organizado em alexandrinos, em decassílabos, em oitavas, em décimas, rimado ou não rimado. O que se tem a dizer, ^{principalmente}, é condicionado por ^o ~~o~~-esquema mental que se elabora um pouco misteriosamente.

^Acredito que no meu caso o soneto possa, ~~realmente~~, ser considerado uma exceção.

"Muitas estórias de lumen"

15 - No poema ~~Muitas estórias de lumen~~ o nome fictício Margarit encobre a personagem de um caso real dessa inclinação para vestir roupas do sexo oposto que Havelock Ellis denominou "eunismo", ou o poeta tirou da imaginação

a fascinante mulher-homem que à noite se travestia para compensar a fragilidade na cama?

Não, a Mírgara existiu realmente. É um poema de um dos meus livros de poemas da infância, em que as coisas que me impressionaram muito aparecem agora, na idade madura, transportadas para a poesia.

Não tinha esse nome de Mírgara porque já então eu devia ter tido bastante experiência para não incidir no erro do ~~“Iá-Hum”~~ — não quis dar nome aos bois — mas era uma coisa que me parecia muito estranha.

Constava (e minha mãe mesma dizia isso com ~~que~~ certo assombro) que determinada senhora da sociedade itabirense, à noite se vestia de homem e saía pelas ruas, não se sabe bem para fazer o que — ela não ia praticar nenhum ato estranho porque não havia condições — as pessoas todas estavam dormindo. ~~Na~~ ho interior ~~cormiam~~ cedo, não sei se ainda fazia isso, por causa da televisão.

~~Na~~ essa mulher era realmente ~~estrana~~, porque tinha, não digo a pretensão de parecer-se com os homens, mas é possível que a inspirasse ~~que~~ certo sentimento de inferioridade que a mulher experimentava até o começo do século. ~~Na~~ sentia-se ~~que~~ dependente do homem, obrigada a obedecer aos ~~reis~~ caprichos ~~de~~ de toda natureza. E a calça comprida, o paletó, eram símbolos da masculinidade.

Não se admitia que um homem vestisse saia, ~~que~~ que ~~que~~ usasse aquele saio-té escocês dos meus antepassados. Era obrigatório o terno completo.

~~Na~~ uma mulher tentando à noite, quando todos já estavam dormindo e havia ~~que~~ pouca chance de ser descoberta, ~~que~~ vestida de homem devia ser o máximo para ela.

14 - Em Machado de Assis, a fixação pelos braços das mulheres é evidente; em sua poesia, pernas e coxas femininas se destacam. Isso começou em Belo Horizonte quando você era adolescente. Como foi?

— Eu acho, Lucia, que começou antes. Começou em Itabira, porque não

havia a menor informação sobre o corpo feminino. Os vestidos alongavam-se a ponto de esconder até os sapatos, e as pessoas, no máximo, arreganhavam um pouco o vestido para não se sujarem na lama da rua, nas poças d'água. O máximo que se podia ver de uma mulher era o bico do sapato.

~~Belo Horizonte~~, indo para Belo Horizonte já rapazola, com essa imagem ~~muito~~ precária da mulher, e encontrando ~~que~~ ^{ali} um veículo muito útil para se recolher ~~uma~~ informação um pouco maior, que era o bonde, ~~que levava~~ as mulheres, para subir, tinham ~~que~~ ^{de} contra a vontade mostrar um pouco da perna, aquilo ~~era~~ era uma delícia, pelo menos para as pessoas bem do interior, como eu ~~era~~. Já para os rapazes nascidos em Belo Horizonte, não seria tanto assim.

Note-se que eu não tinha cinema na infância. O cinema chegou ~~mais~~
precariamente, com ~~uma~~ sessão no domingo à noite, quando não chovia,
quando as estradas não estavam encharcadas e o burrinho, levando a mala
do Correio levava também os discos, as latas dos filmes.

Nós conhecíamos pouco da vida e conjecturavamos muito.

(E como um selvagem que vai à cidade e encontra todas essas máquinas, esses recursos da civilização: ~~ele~~ fica espantado; a gente fica
ve espantado diante da perna, já não direi da coxa, que essa não se via
de maneira nenhuma. A palavra coxa sim, pelo fato de ser ~~mais~~^{mais} ~~mais~~^{mais} invisível do que a perna, é que despertava na gente uma emoção verbal. A
palavra coxa ~~era~~^{era} considerada altamente erótica. ~~Não sei se que~~
~~vim me acordar~~
~~de que~~
~~coisa~~

~~Barriga~~ A gente se consolava com a perna e notadamente com a barriga da perna, talvez também porque essa expressão - barriga da perna - já fazia suspeitar alguma coisa ~~que~~. Eram assim suspeitas, indícios, conjecturas que ~~sempre~~ formulava ^{em} torno do corpo feminino.

Dai o fato d' Mírio de Andrade ter identificado na minha poesia aquilo que eu não me tinha dado conta: a quantidade enorme de pernas que passam — sempre o bonde passa cheio da pernas — o bonde passa cheio de corpos mas ~~o bonde~~ só via pernas na hora de subir.

Freud explica isso, não é...

M.L. Estamos mesmo em Freud. 15 - Segundo Freud, "o amor sexual proporciona as mais fortes sensações de prazer, constituindo-se no protótipo do anseio de felicidade em geral; todavia, uma pessoa nunca está menos protegida contra o sofrimento do que quando ama e nunca está mais desamparadamente infeliz do que quando perde esse amor." (Wilhelm Reich - A Função do Orgasmo, p. 151/2). Você mesmo já escreveu no poema ELEGIA "amor, forte de eterno frio." Assim sendo, porque queremos todos o amor, a despeito de tudo que possa nos causar de tristeza e dor?

Emão creio que, conscientemente, qualquer um de nós procure a tristeza e a dor. Mas há de haver uma força oculta dentro de nós, que acaba paradoxalmente procurando essas coisas. É um sentimento de auto-destruição, ~~mas senti~~ é realmente nebuloso, ~~é~~ ¹⁷ não se procura isso conscientemente.

A gente procura o amor como fonte de realização plena, evidentemente. Mas está mais do que provado que essa realização ~~do amor~~ nunca é desacompanhada de grandes tremores da terra, ~~que~~, de grandes convulsões, e nós sabemos o preço disso, porque há uma história que, dependendo da nossa experiência — ela vem nos livros, nas óperas, na pintura — mostra as tristezas do amor. ~~É~~, é uma procura talvez masoquista, mas que faz parte da natureza ~~humana~~ humano. Não creio que ~~algum~~ aspirasse a um amor puramente tranquilo, celestial, ~~que~~ mesmo porque na prática, ~~que~~ está demonstrado que é impossível.

16 - Carlos: quais as influências literárias que você foi recebendo desde que começou a fazer poesia?

Ohá, essas influências são indiretas, e não são ~~apenas~~ simplesmente literárias, são de toda natureza. O Almanaque Bristol da minha infância foi uma influência que eu senti profundamente. As farmácias antigas tinh

um cheiro especial, ~~que~~ devido à manipulação de certas essências que exalavam um perfume muito agradável. Esse cheiro vinha acompanhando os almanaque que a gente ganhava; almanaque publicados pelos laboratórios, a Bayer e o Elixir Capivarol faziam isso.

~~entre~~ À leitura daquilo — nos almanaque havia anedotas, acrosticos, enigmas, cartas enigmáticas e versinhos também — ~~esses almanaque~~ — das primeiras leituras que eu tive; em seguida as revistas semanais do Rio — Fon-fon e Careta — que eu pedia emprestado. Já atingindo assim uns dez, doze anos, eu tinha uma pequena mesada; então eu mesmo adquiria as revistas com grande orgulho; colecionava aquilo, guardava com um ciúme louco, ninguém podia pôr as mãos em cima delas. ~~Foram~~ foram essas as minhas influências literárias.

As revistas já me traziam Clavo Bilac, além dos versos de outros poetas e ai eu já me sentia mais familiarizado com a literatura. Depois vieram os livros que meu irmão mandava para mim. Ele era estudante de Direito no Rio, lia os livros de Fialho da Almeida, ~~o~~ Flaubert (em português), ~~o~~ Antônio Patrício, ~~um~~ poeta português ~~que~~ pouco conhecido, & que eu gosto ~~até~~ até hoje, Antônio Nobre, outro poeta muito estimado, ~~que~~, Eça de Queirós, ~~uma~~ espécie de autor universal para o Brasil. Não havia ~~um~~ brasileiro que se prezasse que ~~que~~ não apreciasse Eça de Queirós. As pessoas imitavam ~~o~~ ^{no} ~~o~~, usavam ^{as} expressões, ~~que~~ era uma grande influência.

Eu tive essas influências todas; depois, através de meu irmão, eu fui adquirindo um conhecimento maior dos Simbolistas franceses, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, etc. ~~e~~ e me apaixonei ~~por~~ por eles. No Brasil esses poetas ~~eram~~ condicione, digamos assim, refletiam-se em Álvaro Moreyra em Eduardo Guimarães, do Rio Grande do Sul, e no nosso velho Alphonso ^{de} ~~que~~ espécie de ídolo da mocidade do meu tempo.

~~entre~~, através dos Modernistas, atravessando os Modernistas, eu cheguei a Manuel Bandeira e a Mário de Andrade que foram, realmente, os dois encontros literários mais importantes da minha vida. A esses ~~que~~ de-

vo praticamente tudo porque foi o gosto da poesia de ~~Manoel~~ Bandeira, a delicadeza, o mistério ~~da~~^{de} poesia que me encantou como foi também a teorização, a abertura de novos pontos de vista críticos que Mário ~~desenvolveu~~ me sugeriu.

A poesia do Mário nunca me influenciou. A ~~poesia de~~^{do} ~~Manoel~~ Bandeira, sim. Essas foram as grandes influências literárias da minha vida e influências humanas.

Eu acho que uma pessoa humilde, a minha ama-preta, foi uma influência na minha vida, ~~uma~~ influência existencial mas que se refletiu na literatura, porque tudo influi na gente, a casa onde ~~eu~~^{eu} nasceu, os móveis, os objetos, os companheiros de infância... Nós somos realmente um cedinho de influências.

M.L. E Machado, como é que ficou?

- ~~Eu~~ Acho que houve uma intenção inconsciente minha de eliminar o Machado porque, de tal maneira ele me persegue que quando eu estou aqui conversando, e de repente há uma interrupção qualquer, por motivo de um café ou coisa que o valha, então eu mergulho na estante, pego Machado e abro em qualquer página. ~~É~~^É uma fatalidade na minha vida; talvez seja por isso que eu gostaria de esquecer-lo.

17 - Não procede historicamente a afirmação de que as grandes conquistas culturais da humanidade, na arte, na literatura, são frutos da sexualidade reprimida mesmo porque "não há sublimação, por mais perfeita que seja, que não ameace cortar a fala natural do corpo, expressão que apenas o amor sexual pode transmitir com plenitude." (Gilbert Tordjman - Chave da Sexologia, p.201). O que o poeta pensa disso quando o amor, nem sempre correspondido, tem inspirado alguns de seus mais belos poemas?

- ~~Eu~~ não concordo que a ideia da criação artística ou literária esteja ligada à circunstância ocasional de repressão. Longe disso. O espírito nunca se aprisiona. ~~Miguel~~ Cervantes escreveu uma parte do Don Quijote na cadeia, na prisão, como auto criou a Jaladeia no exílio.^{Algo}

Ter outro lado, não se pode considerar como de vida sexual repre-

mida a vida do Lord Byron, que ~~que~~ um grande mulherengo, e a obra dele _ embora não seja atualmente muito citada, muito lida _ é uma grande obra literária; então eu acho que a plenitude amorosa funciona tão bem quanto a repressão. É um impulso natural do ser humano. Não há essa influência negativa da repressão quanto à criação literária; ela é uma forma de reagir até contra a opressão. A pessoa estando proibida, impedida de publicar, de escrever publicamente, de fazer livros, músicas ou teatro, _ cria de qualquer maneira.

A divulgação da criação é que sofre dificuldades, mas o ato da criação continua livre.

18 - "Porque preciso do corpo

para mendigar Fulana,
rogar-lhe que pise em mim,
que me maltrate... Assim não." (~~O MÊS~~)

É sabido que até as penitências do religioso da Idade Média que se impunha cilírios eram tentativas, nitidamente masoquistas, para atingir a satisfação sexual. A mulher, pela própria tradição cultural _ em que pese a recente liberação de costumes _ é muito mais passiva que o homem nas relações sexuais. Você percebe nessa passividade feminina traços de masoquismo, seja nos gestos de submissão ao parceiro, seja na renúncia aos próprios ideais?

— Lucia, eu acho que isso já acabou, sabe? Não há mais esse estado passivo da mulher; ela pode tomar a iniciativa, pelo menos ~~ela~~ encarar a proposta, a sugestão do homem, com bastante liberdade para aceitar ou recusar, ou para ela própria promover, se for o caso.

Isso é realmente como você diz: houve uma repressão de costumes, mas a mulher está, no momento, adquirindo a consciência do seu ser como ser humano, ~~que não tem~~ obrigação de obedecer aos caprichos ou às ordens masculinas. ~~Não é necessário que haja medo de não não.~~

19 - Carlos: na poesia erótica portuguesa o homossexualismo é presença constante; na sua Poesia, as alusões a esse desvio são raras e sutis sendo que o poema O RAPTO é um desses poucos exemplos. Você podia falar sobre a figura à qual se refere esse poema?

— Pois não. ~~Eu~~ devo dizer que o homossexualismo sempre me causou ~~repulsa~~ repugnância, que se traduz pelo mal-estar. Nunca me senti à vontade diante de um homossexual.

Com o tempo, havendo agora uma abertura imensa com relação ao desvio da homossexualidade, o homossexual não só ficou sendo uma pessoa com autorização para ir e vir como tal, mas chega ~~até~~ a ponto de ser exaltado como riqueza de experiência, como acrescentamento da experiência masculina.

~~Eu~~, acredito que na minha obra o único caso de poesia referente ao homossexualismo é esse. Mas exatamente por isso, porque o homossexualismo nunca foi um fato que me interessasse poeticamente, nem mesmo ~~concernente~~, na ~~vida quotidiana~~ vida real.

"Rapto",
Este ~~Rapto~~ exceção na minha poesia, resultou de uma leitura, de uma operação puramente literária. Me lembro ter lido, na Mitologia, que Júpiter uma ocasião se apaixonou por um rapaz. Júpiter era terrível, não se podia chamá-lo de homossexual nem de bisexual, ~~mas~~ era polissensual.

Cum

~~Júpiter~~ deus maior, ~~deus dos deuses~~, ~~que~~ ele se permitia tudo, tinha todas as possibilidades. Apaixonou-se por ~~um rapaz~~, por um adolescente; ~~um cão~~, ~~uma águia~~, ~~um pastor~~, há as versões mais variadas. Numa delas esse rapaz era um príncipe, na outra era um pastor. Pois Júpiter encantou-se ^{por ele} e para conquista-lo, transformou-se numa águia, desceu do Olimpo, bateu o rapaz e transportou-o pelo ar, levou-o para o Olimpo. Lá ~~Júpiter~~ transformou-o numa coisa ~~muito~~ engraçada, no que ~~ele~~ chama "de escanção" — o homem que serve bebida nos festins — ~~que~~ servia ao Júpiter na intimidade e ~~que~~ aos deuses na vida social do céu.

Esse tema de Júpiter raptando Ganimedes _ era o nome desse cavaleiro _ é ~~um tema~~ muito explorado pela arte. Nós temos o rapto de Ganimedes por Júpiter em Miguel Ângelo, em Ticiano, em Rembrandt, e em outros artistas de que agora não me lembro. Ficou sendo uma situação clássica ~~da~~ do ~~rapto de Ganimedes~~.

Agora ao que eu aludo aqui, é também ao homossexualismo no Brasil, ~~mas~~, Falando "na pérola d'água das portas de boate", ~~que~~ quis significar o movimento noturno do homossexualismo, que é quando o homem ~~se~~ se manifesta mais ~~mais~~ publicamente. ~~E quando~~ é homossexual só à noite à procura de parceiros na boate ou na rua, na avenida ou em qualquer parte.

"Tartura"

20 - Em Poesia e prosa encontrei um poema ~~que aborda a Zoerastia e outro~~ "O ^{atua}~~que aborda a Zoerastia e outro~~" no qual é contado um caso de Zoofilia. Da mesma Poesia e prosa constam diversas imagens com bichos e no Amor natural aparecem algumas afinidades com o mundo animal. Se "o sadismo é uma característica do homem, adquirida em período tardio do seu desenvolvimento" (Wilhelm Reich - A Função do Orgasmo, p.140) e considerando "que o homem se distingue do animal não por uma sexualidade menor, porém mais intensiva _ disposição permanente para relações sexuais" (Wilhelm Reich - A Revolução Sexual, 164) como você vê, Carlos, o fato de que o cruzamento entre macho e fêmea ocorra na Natureza sem maiores incidentes enquanto o intercurso sexual entre homem e mulher tem mais de desencontro que de encontro, haja vista a frequência, por exemplo, dos chamados crimes passionais?

— Eu não concordo com o nosso amigo Reich quanto a essa afirmação de que "o sadismo é uma característica do homem adquirida em período tardio do seu desenvolvimento." ~~Ele~~. O sadismo é uma característica infantil, por excelência; ~~ele~~ posso dizer isso com experiência própria. Num ~~meu~~ poema de Boitempo ~~que~~ falo de um gato em cujo rabo coloquei um corotel a duras penas, segurando com ~~meu~~ força para impedir que ele

me mordesse. ~~Então~~ esse rabo ~~foi~~ ficou inflamado a ponto de que tirar dele o carretel, foi um problema. Meu irmão é que tirou, eu não tinha condições para isso. ~~Ele~~ praticou esse ato por pura maldade, não tem outra explicação. Foi um ato ~~animal, excessivo~~, sem sentido _ coisa que os animais não fazem _ o animal ~~ataca~~, ataca e mata obedecendo à necessidade de alimentação, de sobrevivência, coisa que o homem não tem porque ~~pode suportar~~ sem eliminar seu parceiro.

21 - "A carne é triste depois da felacão" (Amor natural)

"sessenta e nove vezes boquilingua" (Amor Natural)

A felação, mencionada nesses poemas do Amor Natural, é um refinamento erótico ou perversão que, pelo acordo mito, transformou-se em desvio como ato ocasional entre parceiros íntimos?

- Eu acho que esses casos citados, ~~que~~, não são perversões da natureza; ~~que~~ estão integradas na natureza. O amor erótico, o amor sexual, o amor carnal é legítimo porque dele depende a conservação da espécie. As formas de realização desse amor não estão codificadas; não há nenhum livro no mundo que estabeleça que esta forma é normal e a outra

não. A condição para o ato é exatamente essa _ é aquilo dar prazer _ se dá prazer, não é pecado.

São Paulo já dizia: "amai e fazei o que quiserdes." A perversão seria a tentativa de obter de um determinado ato, determinada variedade de ~~um~~ prazer diferente do normal que seria o prazer da dor. Isso sim é o único ato que eu acho vicioso, o ato sexual praticado com a intenção de tirar sangue da vítima, de bater ~~na vítima~~, de humilhá-la, de chicoteá-la, ~~na vítima~~. Isso já não é a natureza, é realmente o desvio do instinto e não pode ser aceito como erotismo.

22 - "Viste em mim teu pai morto e brincamos de incesto.

A morte entre nós dois tinha parte no coito.

O brinco era violento, misto de gozo e asco
e nunca mais, depois, nos fitaram no rosto." (Beppehrho hotel ue
~~de durezas~~ - Amor Natural)

O poema citado assinala a passagem do sexo natural para o sexo cultural, sujeito a códigos dentro dos quais, nem mesmo nos jogos amerosos é permitido brincar de incesto?

- Sim, realmente há essa passagem que pode ser assinalada. Agora, sobre esse poema ~~que~~ aparentemente chocante, eu devo dizer, como informação, que ele é imaginário. Resultou de uma conversa que eu tive certa vez com uma ~~mulher~~ declarou ver em mim o pai que já tinha morrido. Isso a fazia sentir-se atraída por mim; eu achei curioso ~~isso~~, a associação de um defunto com uma pessoa viva.

23 - Tanto em alguns poemas da Poesia e Prosa como em diversos do Amor Natural a associação Amor/Morte está presente:
"Ah, coito, coito, morte de tão vida" (~~Amor Natural~~ - Amor Natural). Ovídio já intuiu uma certa cumplicidade entre Eros e Thanatos que, na poesia erótica portuguesa já pretendia _ "seja o amor realmente irmão da morte" (Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica - org. Natália Correia, Cândido Guerreiro, ~~nos~~ p. 567). A propósito des-

sa tônica, o que você tem a dizer, Carlos?

— Isto é um conceito clássico da poesia, a ligação da Morte com o Amor. Jé não é da poesia, é da Psicologia. O êxtase amoroso é uma forma de morte porque ~~os sentidos~~^{luzes delas} se apaziguam, ficam como que paralizados, mortos ~~com~~^{em} realização.

A morte ~~atraí~~, apesar do aspecto ~~perigoso~~, aterrorizante que ela tem para as pessoas vivas, em geral, encerra também uma certa fascinação, o que explica o ato dos suicidas.

A morte atrai. ~~Alguém~~^{Cada} se chamava de "é belo horrível", como um vulcão que também atrai para a morte. U.

~~Alguém~~ tem esse duplo aspecto de espalhar o medo e ao mesmo tempo uma certa curiosidade que pode se transformar ~~não~~ em fascinação. Agora, é um conceito tradicional na poesia. No entanto, quando ~~uma~~^{em} se quer, um desejo de morrer se sente.

24 - "Por que viria ofertar-me
quando a tarde já vai fria,
sua nívea rosa preta
nunca jamais visitada
inacessível naveta?" (A moça murchava cada dia — Amor natural)

A "inacessível naveta" — ao invés da consagrada rima dos poetas eróticos portugueses — foi uma questão de estética ou pudor?

— Foi uma questão prática. ~~poeta~~ foi convidado a publicar esse poema numa revista de São Paulo durante ~~revista~~ considerada para adultos — ~~que~~ pareceu ^{que} seria talvez chocante empregar a palavra que os portugueses usam, então servi-me dessa naveta — e senti um certo prazer na substituição porque ~~palavra~~^{adu} a palavra naveta é muito bonita, ela dá um fecho delicado, ~~bonito~~, no poema que poderia chocar de outra maneira.

25 - Carlos, você já me disse que nunca precisou de divã do analista. Em que medida a Poesia concorreu para isso?

— ~~Realmente~~, ^{Realmente}, mesmo que eu sentisse necessidade do divã seria impossível porque não havia o divã no Brasil. O divã ~~que havia~~ era ^{era} um divã comum. Ninguém se lembraria de deitar ^{meu} e dizer coisas da sua infância, coisas tenebrosas, para um especialista.

A figura do analista veio muito ~~tardio~~ depois da minha infância e da minha mocidade. E já agora, a essa altura da minha vida, acho que nenhum analista me receberia, ~~num horizonte de certidão~~

De fato, a Poesia exerceu sobre mim um papel bastante salubre curonificante, procurando sem que eu percebesse, que eu sentisse, clarear os aspectos sombrios ~~que havia~~ da minha mente.

~~Eu~~ ^{Tive} uma infância bastante confusa e triste, ~~uma~~ ^{uma} mocidade tumultuada, e sentia necessidade de expandir-me sem que eu scubesse como ~~que~~ ^{que} ~~que~~ ^{que} ~~que~~. A conversa com os amigos não bastava porque, talvez, eles não entendessem bem os meus problemas. Eram questões que vinham digamos, de gerações anteriores, de casamentos de tíos com sobrinhas, de primos com primas, tudo isso veio se acumulando na minha mente, criando problemas de adaptação ao meio, de dúvida, de perplexidade, etc...

Então comecei a fazer versos sem saber fazê-los, por um movimento automático. Foi uma tendência natural do meu espírito e senti que, pouco a pouco, ia aliviando a carga de problemas que eu tinha. ~~Eu~~ ^{Eu} como se ~~eu~~ vomitasse. Nesse sentido, a Poesia foi para mim, um divã. M.L. Funcionou como catarse, então ...

— Sim, como catarse, é a palavra certa.

M.L. Carlos, muito obrigada. O que eu pretendi com esse tipo de perguntas foi dar uma panorâmica da sua Poesia, tanto através de Poesia e Prosa como de Aner natural. Evidentemente, uma panorâmica centrada no erotis-

mo porque os outros aspectos foram desprezados nessa entrevista. Nós estamos pesquisando a sua Poesia tendo por motivo o erotismo.

- Muito obrigada. Acho que você me esclareceu bastante e sempre que for preciso, tomarei a liberdade de voltar a perguntar mas, por hoje, é só. Muito obrigada.

- ^{7.º} Agradeço a você, porque uma pessoa que se preocupa com a minha Poesia e descobre aspectos menos estudados dela, com a paciência, a boa vontade e, ao mesmo tempo, com o seu senso crítico muito agudo, só pode me dar uma grande alegria. Obrigado a você.

Adendo entrevista Carlos Drummond de Andrade sobre praticar o coito e depois morrer.

— Você colocou o problema e o resolveu. A morte vem depois do amor. O amor trás ~~morte, morte, morte, destruição~~, a exaustão, a sonolência, o cansaço. Não importa viver depois disso; até que a pessoa recupere forças e volte a sentir o mesmo desejo de amor, que é uma forma de destruição. Os seres amados se destroem um ao outro, na medida em que ~~eles~~ se acaparam, para usar uma palavra francesa que não é bem traduzida. Mas eles se assimilam, ~~eles~~ se deglutem, ~~eles~~ se engolem; ~~eles~~ é uma forma de antropofagia, de morte. Então ~~é~~ ^é, completando o pensamento, que o amor é uma forma de prazer, de morte e de assassinato.

REAÇÕES POSSÍVEIS DOS LEITORES

Regina Cláudia Coelho Neto

40 anos - aluna UERJ

Poemas: "Adeus, camisa de Xanto"

"Para o sexo a expirar"

Os dois poemas falam de situações ex-cópula (antes ou depois) de um sexo que termina ou é negado. Num deles, observe-se o uso da camisa de Vênus (em, letra maiúscula, mitológica) e da pastilha (contraceptivo) num amor feito sem pranto e sem riso, negação do sentimento, anti-amor romântico. Só carne e sensações. Um silêncio de incomunicação -- como amar sem objeto -- anti-Álvares de Azevedo?

Em "Para o sexo a expirar", a ausência do ponto de vista feminino. O outro ausente... Lembrei-me: "o que pode o ser sozinho em rotação universal fazer? Amar o inóspito, áspero, um vaso sem flor, um chão de ferro?" (OC p. 275-CDA)

Ângela

60 anos - aluna UERJ

Poemas: "A moça mostrava a coxa"

"Bundamel Bundalis Bundacor Bundamor"

Pela delicadeza com que o poeta descreve o ato sexual, sinto qual tenha sido sua formação literária e a visão que tinha do sexo feminino em outra época, distante da atual que reconhece valores diferentes.

Em "A moça mostrava a coxa", o poeta quis descrever as insinuações provocativas que a mulher sempre faz mas que, antigamente, eram veladas e só intelectos desenvolvidos como Drummond poderiam captar em uma linguagem tão bela e tão de acordo com a época em que os poemas foram escritos quando "sexo era (mesmo) segredo de estado."

Através de alguns versos como "e virgem no desvairado recato", ou "por que viria ofertar-me ... a inacessível naveta?" percebe-se que, de uma certa forma, ele estaria comparando a mulher de ontem com a de hoje.

"Bundamel Bundalis Bundacor Bundamor" é um jogo com a palavra, certamente muito em moda na ocasião em que o poema foi escrito, quando "mostrar a bunda" era novidade à qual o poeta não podia ficar alheio, ele que vivia perto da praia e sempre observou o cotidiano.

Na juventude do autor até a expressão "mostrar a bunda" constituía-se em tabu donde, a inspiração muito lógica, perspicaz e bela de comparar as inúmeras "bundas" que, talvez, ele se habituara a contemplar em seu dia-a-dia.

Lucia

44 anos - aluna UERJ

Poemas: "Sob o chuveiro amar"

"A bela Ninféia foi assim tão bela"

Em "Sob o chuveiro amar" o autor não distingue o eu do outro, como se amar fosse relação universal, total, onde ambos se confundem. Somos um todo em sensações no amor. Água e amor, fonte da vida, de gozo, é veste, é prazer. Água e amor se assemelham na instabilidade, (prende-se, torna a fugir) no envolvimento (nos olhos, na boca) na beleza da espuma em sua pureza e brancura, na perfeição da forma (triangular), como fim se esvaindo e como princípio, tornando-nos fonte.

Em "A bela Ninféia foi assim tão bela", sobre um ser real o autor efetuou a superposição da imagem ideal por ele criada. E, gradualmente, a figura leviana "de esparsos amores, o meu entre muitos" vai sendo despida das artimanhas engendradas para atrair. A "bela Ninféia" aos poucos torna-se dura, (na segunda estrofe) fria, (na terceira estrofe) e vaga, (na quarta estrofe) algoz sem beleza que passa à esfera do sonho, criação e lembrança do poeta que procura recriar os sons do ato sexual através da repetição de sons guturais, bilabiais e fricativos que terminam em sons nasalados.

Rute C. Freitas

32 anos - aluna UERJ

Poemas: "Amor ___ pois que é palavra essencial"

"Esta faca"

"Você meu mundo meu relógio de não marcar horas"

"Quando desejos outros é que falam"

"Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas"

"Era manhã de setembro"

"Amor ___ pois que é palavra essencial":

Mesmo na primeira leitura, percebi alto grau de erotismo neste poema, isento de pornografia. Talvez uma busca de algo maior através do erotismo, um orgasmo além do físico, com características de êxtase. "O coito segue, varado de luz", "então se instaura", "a paz dos deuses", uma incursão pelo sobrenatural.

"Esta faca":

Há algo de místico nestes versos que me fizeram lembrar uma gruta de oração, "na gruta rósea", onde tudo era silêncio. O verbo roubac que significa retirar sem permissão, estaria relacionado à apropriação indevida de uma gruta de oração para o relacionamento sexual entre parceiros no amor.

"Você meu mundo meu relógio de não marcar horas":

É o relato de um prazer carnal usufruído com alguém que, apesar do minha tantas vezes repetido não se define como possessivo, possuído pelo autor.

"Quando desejos outros é que falam":

Aborda o sexo sem fronteiras, o coito anal, "fome de conhecimento pelo gozo."

"Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas".

Trata-se de um erotismo efêmero, centrado sobre carícias que talvez nem se concretizem no ato sexual, permanecendo com as características de iniciação.

"Era manhã de setembro".

Penso que neste poema Drummond colocou a realidade em cena, como num palco cujo pano de fundo, o cenário em termos de linguagem, seria a repetição obsessiva do verso "Ela me beijava o membro" que me despertou a idéia de masturbação. O poeta combinou elementos místicos e reais neste efêmero gozo que ele pretendia fosse um orgasmo eterno, repetindo-se em "círculos concêntricos", como na ordem universal.

Leitora que não quis identificar-se

27 anos - aluna UERJ

Poemas: "Você meu mundo meu relógio de não marcar horas"

"Amor - pois que é palavra essencial", e mais 4 não mencionados.

Senti nesses poemas uma catarse do autor no qual não percebi nenhuma preocupação com os leitores ou com qualquer avaliação que estes, porventura, fizessem.

Apesar do vocabulário culto e da gramática bem aplicada, estes poemas têm muito de lugar-comum, na essência. Exemplo: "meu esfregar de barriga em barriga", "conhecimento pelo gozo".

Em "Amor ... pois que é palavra essencial", não quero deixar passar em branco a apreciação de que gostei imensamente, o que não ocorreu com os demais. Dos seis poemas que li este foi o único que me agradou.

Denise

31 anos - aluna UERJ

Poemas: "Mimosa boca errante"

"No pequeno museu sentimental"

"Para o sexo a expirar"

"A castidade com que abria as coxas"

Os poemas são lindíssimos como tudo que Drummond escreveu. Sexo e erotismo sempre foram tratados de forma vulgar e banal, induzindo à pornografia. Drummond conseguiu com seu admirável talento falar desses temas com pureza e ternura, numa linguagem "poética" dando ao ato sexual e a tudo que o envolve, uma conotação de algo sublime, transcendente mesmo.

No poema "Mimosa boca errante" quando o poeta diz que "o fruto em fogo será fruído e não comido", muda o sentido do sexo praticado hoje em dia quando as pessoas se referem ao ato sexual como "fulano comeu ou vai comer fulana" e vice-versa. Drummond elevou o sexo à esfera do sagrado, como se o colocasse num altar. Foi essa capacidade que Drummond teve de captar sentimentos que me fascina em sua obra com a qual me identifico. Ele me emociona e gostaria imensamente de tê-lo conhecido. Assim sendo, fiquei feliz com a oportunidade de conhecer seus poemas eróticos, inéditos.

Lucia: gostaria de assistir à sua defesa de tese.

Ana Lucia

36 anos - aluna UERJ

Poemas: "Era manhã de setembro"

"De fugitivo hotel na colcha de damasco"

Os poemas me deram a sensação de uma grande viagem na qual passado e outras vidas se confundem. O erótico levando a mundos desconhecidos. O futuro advém de uma forma já vista de alguma maneira, talvez como premonição ou exorcismo de situações terríveis demais. O poeta não se preocupou com início, meio e fim, nem com hoje, ontem ou o amanhã imediato. Algo acontece de místico e transcendental ao longo destes versos.

Vania Maria Landim Previdente

49 anos - aluna UERJ

Poemas: "A castidade com que abria as coxas"

"Para o sexo a expirar"

"O que se passa na cama"

Apesar de não conhecer toda a obra Drummond, de vez em quando, esbarro com um de seus trabalhos e encanto-me com sua maneira de descrever situações, sua sensibilidade. Tenho usado alguns textos e poemas dele em minhas aulas de Sociologia e Psicologia para exemplificar aspectos teóricos que desejo tornar claros para meus alunos. Gosto, especialmente de "O homem, as viagens" pois aí se encontra bem nítida a sua preocupação humanista. Muito antes dessa moda atual sobre questões ecológicas, Drummond já chamava atenção para esses problemas em diversos de seus escritos.

Considerando apenas os três poemas abordados nesta análise, vejo que retratam temas eróticos. Não é o erótico disfarçado, mas prazeres provocados pelo ato sexual que ele descreve de maneira poética. Surgem, com freqüência, comparações com aspectos e elementos da Natureza como: flora, ovelha, relva, moita orvalhada, rama, terra, horto, onça sucuarana, puma, raiz, vereda. São onze termos em três poesias de cinqüenta versos, o que dá uma margem de comparação com a natureza para cada cinco versos aproximadamente. Uma preocupação druida: o amor como algo tão forte quanto as forças da natureza? Drummond druida?

Em todos os três poemas o amor apresenta-se atingindo um ponto culminante de prazer — o orgasmo — e depois, "a paz de morto", "o sono do pênis", o término, "a morte anunciada". O fim dos prazeres do mundo, ou resquícios do mundo influenciado por princípios ditados pela religião católica na qual o poeta foi criado?

O que me ficou destes poemas de Drummond, foi o refinamento do sexo como "uma bela arte", expressão que ele usou em um de seus trabalhos, referindo-se ao namoro em suas voltas e reviravoltas, idas e vindas que dão sabor a esta relação.

Impressionou-me a extraordinária capacidade que Drummond demonstra ao aproximar-se de um assunto como o erotismo com tamanha beleza, sem recorrer à linguagem grosseira, tão em voga hoje em dia, nas músicas de nossos compositores populares. Drummond é aberto, enfrenta temas fortes sem apelações.

Cristina

40 anos - arquiteta

Poemas: todos (20)

Os poemas me parecerem surpreendentes, partindo de um homem discreto, introvertido, mas que neles revelou uma vivência secreta e linda. Secreta, creio eu, pela repressão mineira de início do século, típica das cidades do interior como Itabira, onde o poeta nasceu. Linda, pela fluência daqueles versos jorrando como o amor, naturalmente. O título da obra, O Amor Natural, foi muito bem escolhido.

Os poemas são muito mais eróticos, justamente porque não há neles sexo explícito. São transcendentes por serem alheios à pornografia e enfatizarem a relação Amor/Morte como os dois momentos mais importantes de nossas vidas.

Paulo

45 anos - médico

Poemas: todos (20)

Belos, fortes e quase íntimos versos, diante da descoberta e exaltação de todo o prazer do erotismo que o sexo envolve.

Em todos, sempre o toque sensorial exuberante, acompanhado de sentimento, respeito e amor.

Carmem

62 anos - empresária

Poemas: todos (20)

Numa linguagem de oração, nosso Poeta maior confessou-se. São muito verdadeiros esses poemas cujo erotismo requintado eliminou a pornografia, aliás, incompatível com a arte de amar neles descrita com fervor e respeito. Há mais sensualidade que sexualidade nos versos de O Amor Natural como, por exemplo, em "Mulher andando nua pela casa" e "Tenho saudades de uma dama". Os leitores de Drummond perceberão nessa coletânea de poemas uma obra de arte, perene como a memória de seu autor.

REAÇÕES POSSÍVEIS DOS FRUIDORES

Dr. Marcos Almir Madeira
Presidente do P.E.N. Clube do Brasil

Maria Lucia do Pazo Ferreira, pede algumas reflexões sobre a poesia erótica de Carlos Drummond de Andrade e traz os originais de O Amor Natural.

A leitura fortaleceu-me a velha convicção: o homem, a criatura, a pessoa, eis afinal, e sempre, a força de tudo. O Drummond de poesia erótica é o Drummond da vida inteira: um ser da mais clara dignidade, sério para consigo mesmo e respeitoso, senão um tanto místico, ante o poder da natureza, dos seres, das coisas que se bastam, coisas imanentes, a começar pelo instinto que se faz busca e apelo, nas revelações do ânimo sensual.

Ante todas as tramas e palpitações do sexo, a atitude do mineiro de Itabira exprime aquilo que nele, em livro e na vida, tem constância de provérbio: a elegância de ser e de fazer. Mas elegância interior, ínsita, peculiar, nada ritual ou formal, não de preceito ou de convenção, mas atitude profunda, vivida — uma proposta da própria alma. Alma a um só tempo irônica, sutil e austera, beirando uma severidade que não deixou marcas negativas, porque afinal se diluiu na amenidade do recado lírico. E neste lance, retorno à evocação da sua virtude mãe: a dignidade essencial, elegância do homem de bem, moral do homem de letras. Inimigo pessoal da vulgaridade, jamais se demandou na chulice. Tinha compromisso com a própria índole, que

lhe deu a consciência de um dever para com as palavras. Tratou-as como quem zelasse um patrimônio, velhos objetos de estimação. A pornografia teria de feri-lo, não por moralismo acachiano, que seguramente o irritaria, mas por uma exemplar rejeição da banalidade grosseira, rude, reles, a nívelar por baixo as criaturas, socializando a incultura, a impolidez, a estupidez em suma. Na sua sensibilidade, tudo isto maculava o amor erótico. E tanto é verdade que a esse amor chamou "natural". Sim, porque tinha dele, mais que o sentido, o sentimento alto do desejo, uma espécie de pureza, de misticismo orgânico ante o demônio da carne, exatamente porque para ele não seria demônio ... E vem tudo na suave correnteza da sua criação poética, sensual antes que sexual.

Este o erotismo em Carlos Drummond de Andrade, projeção da dignidade do homem e do poeta.

Dr. Afrânio Coutinho da Academia Brasileira de Letras

Diretor Fundador da OLAC, Oficina Literária Afrânio Coutinho

De Maria Lucia do Pazo Ferreira, doutoranda da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, recebi uma cópia da obra inédita de Carlos Drummond de Andrade, intitulada O Amor Natural, sobre a qual fui convidado a manifestar-me na condição de fruidor. Na oportunidade, autorizo a aluna a transcrever em sua Tese estas considerações que a mesma me solicitou.

Observei nesta obra cujos melhores poemas, no meu entender, são:

"A MOÇA MOSTRAVA A COXA"

"MULHER ANDANDO NUA PELA RUA"

"MIMOSA BOCA ERRANTE"

e "ERA MANHÃ DE SETEMBRO"

diversos aspectos dentre os quais saliento os seguintes:

Os poemas revelam uma visão masculina do amor; faltam-lhes o dado ou melhor, a visão feminina desse amor. Donde, ressentem-se do machismo de décadas anteriores que condenavam a mulher ao silêncio em termos de sexualidade.

Os poemas aproximam-se do discurso apaixonado de alguns dos maiores místicos do Ocidente como Santa Teresa de Ávila e San Juan de la Cruz, pela polaridade da arte barroca que recorre demais ao sensualismo de um lado, e ao misticismo do outro. O mesmo se verifica na obra dos grandes dramaturgos espanhóis, Calderon de la Barca, Lope de Vega e Quevedo, bem como em poetas como Gongora.

Nestes poemas reconheci também traços do misticismo muçulmano, fonte riquíssima na qual nutriu-se a melhor poesia ocidental.

Há nesta obra laivos do amor cortês que espiritualizava a mulher, representada como dama num dos poemas. Em alguns, observei a dimensão ascensional do amor na filosofia de Platão.

Constatei ainda que as características pessoais do homem extremamente sensual que foi Drummond, não poderiam deixar de apresentar-se numa obra desta natureza.

Prof. Adriano da Gama Kury

Chefe do setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa.

DRUMMOND ERÓTICO: A EXPLICAÇÃO DO MUNDO

Drummond está todo ele nos seus poemas eróticos. Sua criacão, esparsa embora, é constante: são produções de épocas diversas, e revestem forma variada, como os demais poemas. Apênas a sua publicação é que não pôde fazer-se senão esporadicamente, e em revistas alternativas, tal o tabu ligado à temática erótica, identificada por espíritos simplórios à pornografia.

Agnóstico, substitui a religião por uma verdadeira devoção a Eros: a devocão do carnal em lugar da devocão ao espiritual. E unicamente do ponto de vista do macho.

Usa formas e ritmos igualmente diversos, desde os decassilabos e alexandrinos rigorosamente metrificados e rimados, em sonetos dos mais tersos ("A castidade com que abria as coxas" e "Para o sexo a expirar") aos versos soltos de "Esta faca" e à forma libérrima de "Você meu mundo meu relógio de não marcar horas"; na medida tão natural da redondilha ("Adeus, camisa de Xanto", "A moça mostrava a coxa", Era manhã de setembro", "O que se passa na cama"); do raro octossílabo ("Tenho saudades de uma dama") ao ritmo marcado do hendecassílabo ("A bela Ninféia foi assim tão bela?"). E o puro *Iudus verborum* que é "Bundamel bundalis bundacor bundamor" (que lembra as formulações chuvaladeira, chuvalonha, chuvinhenta, chuvil, pluvimedona de "Caso pluvioso", da *Viola de Bolso*).

As passagens desse livro-de-horas pagão se iniciam no poema de abertura, hino em que o poeta invoca o Amor:

"Amor guie o meu verso, e enquanto o guie,/reúna alma e desejo..." - "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?"

É o amor "a origem dos seres" platônica; a "integração no cosmo", é a "força que nos transporta a esta extrema região, etérea, eterna". "Varado de luz, o coito segue", "além de nós, além da própria vida".

O amor é "divino", proporciona "a paz dos deuses". E os amantes agradecem "o que a um deus acrescenta o amor terrestre".

No amor há o "céu", o "beijo ritual"; no amor "tudo é sagrado"; no amor está "o mistério de existir".

E no amor carnal há também uma adoração (por parte da mulher):

"Como beijara uma santa/no mais divino transporte/.../

"Beijava beijava o membro", "...fizeste-me a graça de magnificar meu membro." "Mimosa boca e santa"; "...ficaste de joelhos/em posição devota". "Mas tua boca está presente, adorando. Adorando."

Chega ao extremo requinte de machismo priápico:

"Nunca pensei ter entre as coxas um deus."

O poeta, que vem procurando, através de toda a sua poesia, a "explicação do mundo", confessa por fim:

"Já sei a eternidade: é puro orgasmo."

"Amor, amor, amor — o braseiro radiante/que me dá,
pelo orgasmo, a explicação do mundo."

RESUMO

PAZO FERREIRA, Maria Lucia do.
O erotismo nos poemas inéditos de
Carlos Drummond de Andrade.
Tese de Doutorado em Comunicação.
Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação, 1992. 366 fl.

Uma visão da poesia erótica de Carlos Drummond de Andrade, na interpretação de vinte poemas de sua obra inédita intitulada O Amor Natural. A teoria estética da formatividade, de Luigi Pareyson, aplicada à linguagem de cunho místico dos versos de Drummond, um agnóstico, destituído de fervor religioso. Foram observadas aproximações com a lírica do amor cortês e a heresia cátara, ambas de influências orientais que se perpetuaram nos cultos de druidas e celtas. Trovadores e adeptos do catarismo remontam ao século XII e conferem à História, nesta pesquisa, foros de categoria reforçados pela existência de um ancestral celta na linhagem de Drummond. Sua mensagem, isenta de pornografia, apresenta-se também como resolução em estilo de um percurso genético.

ABSTRACT

PAZO FERREIRA, Maria Lucia do.
Eroticism in Drummond's unpublished poetry.

Doctorate Thesis in Communication.
Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação, 1992. 366 p.

A view over the erotic poetry of Carlos Drummond de Andrade, going through twenty of his poems from his unpublished work entitled Natural Love. Luigi Pareyson's aesthetic form theory applied to mystic terms of that poetry written by an agnostic, deprived of any religious devoutness. Approaches to the courteous love and to the Albigensian(*) heresy were observed, both of Eastern influence, which endured amongst the druid and celtic cults. This research shows that poets and other Albigensianism followers, certified by historical facts, retrace back to the 12th century categoric proof reinforced by the existence of a celtic ancestor in Drummond's lineage. His message, free from any pornography, is also presented as a detailed conclusion of a genetic course.

(*) Albigensian - members of a Catharist religious sect (the Church of Love) of southern France in the 12th and 13th centuries, exterminated for heresy by the Inquisition.

ÍNDICE

1 - INTRODUÇÃO	12
2 - ECCE HOMO	17
2.1 - <u>Drummond por Drummond</u>	19
2.2 - <u>Drummond entre o sim e o não</u>	20
3 - REFERENCIAL TEÓRICO	21
3.1 - <u>Como se retoma contato com o passado pelo método genético</u>	33
3.2 - <u>O antepassado celta</u>	34
3.2.1 - Na prosa de Drummond sobre os Windsor ..	35
3.2.2 - Na entrevista de Drummond à interprete .	35
3.3 - <u>Gênese da obra</u>	35
4 - A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE	44
4.1 - <u>Razão da escolha</u>	44
4.2 - <u>Definição dos termos</u>	45
4.3 - <u>Interpretacão</u>	48
5 - AS SETE FACES DO POEMA	50
5.1 - <u>Convive com teus poemas antes de escrevê-los</u> ...	50
5.2 - <u>As palavras não nascem amarradas</u>	51
5.3 - <u>Iropeca e caio, cavalo de dovo</u>	53
5.4 - <u>Irouxeste a chave?</u>	55
5.5 - <u>E Verlaine, Samain, Antônio Nobre, Alphonsus, nos acompanham</u>	56
5.6 - <u>Quem me fez assim foi minha gente e minha terra</u>	61
5.7 - <u>É toda a minha vida que joguei</u>	62

6 - A CANTIGA DE ENGANAR	66
6.1 - Poesia que recomecas de outro mundo, de outra vida	67
6.2 - De que se formam nossos poemas? Que sonho enve- nenado lhes responde?	68
6.2.1 - E sempre no meu sempre a mesma ausência.	70
6.2.2 - E as paixões e os impulsos e os tormentos	71
6.2.3 - Lendo a efígie do corvo na da aurora ...	82
6.2.4 - É sempre nos meus pulos o limite	83
6.3 - Nada é de natureza assim tão casta	87
7 - A CARNE FEZ-SE VERBO	91
7.1 - Introdução às figuras de retórica	92
7.2 - Definição dos termos	92
7.3 - Os poemas eróticos de Drummond	100
7.3.1 - Análise formal	129
7.3.2 - Interpretação	172
8 - ESTE CLARO ENIGMA	241
8.1 - Tu és a história que narraste, não o simbólico narrador	241
8.2 - Não me procurem que me perdi eu mesmo	243
8.3 - E já nem sei se é João ou poesia	244
8.4 - Onde estava ele? Talvez escondido em cesteiros escoceses	246
8.5 - Dos cem prismas de uma ióia quantos há que não presumo?	252
8.6 - Claro enigma, se deixa surpreender	254

9 - CONCLUSÕES	275
10 - BIBLIOGRAFIA	281
11 - NOTAS	297
12 - ANEXOS	310
13 - ÍNDICE	364