


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

LYSLLAYNNE PRYSCYLLA TAVELA

**A FIGURATIVIZAÇÃO DO AMOR EM *A PAIXÃO MEDIDA*, DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

ARARAQUARA/SP
2017

LYSLLAYNNE PRYSCYLLA TAVELA

**A FIGURATIVIZAÇÃO DO AMOR EM *A PAIXÃO MEDIDA*, DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao curso de Letras da Faculdade de Ciências e
Letras de Araraquara/SP como pré-requisito
para obtenção do Título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profª Dra Fabiane Renata Borsato

ARARAQUARA/SP

2017

Tavela, Lysllayne Pryscylla
A figurativização do Amor em A Paixão Medida, de
Carlos Drummond de Andrade / Lysllayne Pryscylla
Tavela — 2017
72 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)
— Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Fabiane Renata Borsato

1. Poesia Brasileira. 2. A paixão medida. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dedico este trabalho à minha orientadora a Profª Dra Fabiane Renata Borsato, pela paciência durante esses três anos e meio de orientação, e por todos os seus ensinamentos compartilhados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial a todos que contribuíram no decorrer dessa jornada:

Primeiramente a Deus, que permitiu que tudo isso se concretizasse, por ser o maior mestre e ter me dado saúde e força para superar as dificuldades.

A minha família que sempre me apoiou e incentivou nessa caminhada.

Aos meus pais e minha irmã Larissa que fizeram todo o possível para me manter na Universidade e não mediram esforços em me encorajar a continuar, mesmo nos momentos mais difíceis.

A Universidade Estadual Paulista por proporcionar um ambiente agradável de estudos para os discentes, obrigada também ao corpo docente de alta qualidade, à direção e à administração que fazem esta universidade caminhar rumo ao progresso, sempre com muito respeito e ética.

A minha orientadora Prof^{ra} Dra Fabiane Renata Borsato, que teve um papel fundamental em minha vida acadêmica e pessoal e nesse trabalho de conclusão de curso, obrigada pela confiança, apoio e amizade, sem seus ensinamentos nada teria se concretizado.

Aos meus amigos de faculdade e aos amigos que a vida me proporcionou, pois o companheirismo e carinho de vocês foram fundamentais durante esses quatro anos de graduação.

“Amor é o que se aprende no limite, depois de se arquivar toda a ciência herdada, ouvida. Amor começa tarde.”

Carlos Drummond de Andrade

Sumário

1. Introdução	1
2. O Poeta Drummond.....	3
3. A paixão medida: breve apresentação da obra.....	7
4. Análises dos poemas:	11
5. Análise do poema “A Paixão Medida”	11
6. Análise do poema “A Festa do Mangue”	16
6.1 Fonte Grega	22
7. Análise do poema “Nascer de Novo”	26
8. Análise do poema “O Nome”	32
9. Análise do poema “Confronto”	35
9.1 Os sentidos da alegoria no soneto	38
10. Análise do poema “Declaração de Amor”	40
11. Análise do poema “História, Coração, Linguagem”	47
11.1 A estrutura métrica, sonora e morfológica do poema	50
11.2 O encontro lexical	52
11.3 A memória do lido	54
11.4 Ovídio e Camões reúnem-se em Drummond.....	57
12. Considerações Finais.....	60
13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

RESUMO

Este trabalho objetivou analisar poemas de temática amorosa da obra *A Paixão Medida*, de Carlos Drummond de Andrade. Foram estudadas, com base em livros de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roman Jakobson, Blair e Octavio Paz, as figuras empregadas por Drummond para a construção dos sentidos amorosos expressos em seus poemas. *A Paixão Medida* é um livro que apresenta variedade formal, sendo nela encontrados poemas em prosa, sonetos e outras formas poéticas livres, além de temática variada e título paradoxal, é de interesse da pesquisa compreender aspectos e procedimentos poéticos dessa obra complexa de Drummond. O *corpus* para análise é composto por sete (7) poemas: “A Paixão Medida”; “A Festa no Manguê”; “Confronto”; “Declaração de amor”; “Nascer de Novo”; “O nome”; “História, Coração, Linguagem”. Esses poemas foram selecionados porque tematizam o amor de maneira explícita ou implícita, sendo este o tema focado no trabalho. A leitura da poesia de Drummond revelou vários tipos de amor e abordagens diversas, sendo que o trabalho aqui apresentado buscou compreender os sentidos e as formas expressivas que o tema amor adquire na poética drummondiana, especificamente em *A Paixão Medida*.

Palavras Chave: poesia brasileira; Carlos Drummond de Andrade; figuras e temas; *A paixão medida*.

1. Introdução

A pesquisa propõe a análise de poemas de temática amorosa de *A Paixão Medida*, escrita por Carlos Drummond de Andrade. Por ser temática recorrente no conjunto da obra do poeta, a pesquisa visa compreender os sentidos e as formas expressivas que o amor assume em *A Paixão Medida*, especificamente.

Antes do desenvolvimento das análises, havia a hipótese de que *A paixão medida* seria um livro-síntese, no sentido de reunir e reiterar temas, traços e formas de obras anteriores. Após a análise, a hipótese foi confirmada. No que tange à temática amorosa, os poemas analisados apresentam a ironia das relações amorosas corrosivas, fundadas nas práticas de compra e venda; o memorialismo que aproxima o eu poético, via linguagem e recordação, das experiências sexuais do passado; a metapoesia na presença recorrente do intertexto, especialmente com a poética camoniana.

Sobre a obra *A paixão medida*, Miguel Sanches Neto menciona, no prefácio, intitulado “A riqueza do vocábulo”:

A complexidade de suas discussões, o refinamento de imagens de muitos de seus poemas e a posição axial da palavra na sua poética dão a esta coletânea um lugar de destaque em sua obra. O seu parentesco maior é com *Claro Enigma* (1951) e *Lição de Coisas* (1962), ou seja, com a poesia centrada na enunciação, embora o elemento autobiográfico continue, assim como em toda a sua obra, arquipresente. (SANCHES NETO, 2010, p.8).

O motivo da escolha desse livro de maturidade do poeta deve-se ao fato de haver menor número de estudos críticos, quando comparado com a fortuna crítica do conjunto das obras iniciais, até a chegada de *Claro enigma* (1951). Outros dois motivos também explicam a escolha.

O primeiro refere-se ao título paradoxal que instiga o leitor à pergunta sobre como medir a paixão, sendo ela da ordem da intensidade, da emoção forte e excessiva. O epíteto “medida”, atribuído a paixão, gera certa instabilidade semântica ao título, e, de modo metafórico, é possível associá-lo à medida do verso, à métrica, à versificação greco-latina, pois no poema homônimo, Drummond instaura a polissemia ao conjugar os campos semânticos da versificação greco-latina e do amor.

O segundo motivo refere-se à diversidade formal e figurativa que o tema amoroso assume nos sete poemas, sendo ora tratado de modo alegórico, no soneto de teor dramático, –Confronto”; ora propagado em ondas sonoras, à revelia do sujeito que o quer esquecer, em –O nome”; ainda como lembrança deliciosa do ato sexual, metaforizado nas palavras selecionadas da retórica greco-latina, em –A Paixão Medida”; ou historicizado, do nascimento à morte, na enumeração de nomes de flores representativas das fases existenciais e amorosas, em –Declaração de amor”; ainda evocado no intertexto com a poética de Camões, palavra perene que fascina a recepção, em –História, Coração, Linguagem”; ou tratado como mercadoria incapaz de amenizar a solidão daqueles que o experienciam, em –A Festa no Manguê”; e amor como renascimento, momento de epifania e encontro com a alteridade, em –Nascer de Novo”. A tensão entre analogia e ironia torna-se evidente na presença do poema –Nascer de novo”, a anunciar o amor como libertação e encontro. Conforme notou Mirella Lima, em *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade: –O poeta tenta isolar o amor e, pelo amor, isolar-se dessa realidade histórica destinada à ‘corrosão’ e à perda.”* (1995, p.96).

Desde o princípio da pesquisa, o conhecimento da obra de Drummond anunciava que o amor apresentaria matrizes diversas também em *A paixão medida*. Mirella Lima discorre sobre ironia e analogia, duas matrizes dessa poesia:

Se em seus cinco primeiros livros Drummond concentra-se nas impressões que lhe causa o amor entre as coisas do mundo (...) nestes mesmos livros o eu nostalgicamente contempla um amor situado entre as estrelas, cuja representação lhe parece agora impossível. Embora nos anos cinquenta a situação inverta-se, a tensão entre analogia e ironia não desaparece. O poeta concentra-se na visão do amor fora do tempo, mas o confronta à existência. (1995, p.17)

Analogia e ironia são, conforme também confirmou Antonio Candido, em –Inquietudes na poesia de Drummond”, traços fundamentais dessa poética.

Assim sendo, após escolha da obra, e leitura dos 34 poemas que a compõem, houve levantamento de hipóteses e problematização do objeto, sendo realizado recorte da pesquisa pelo viés temático: o amor. Em seguida, foram selecionados poemas que atendessem ao estudo do tema, sendo sete textos poéticos: –A Paixão Medida”; –A Festa no Manguê”; –Confronto”; –Declaração de amor”; –Nascer de Novo”; –O nome”; –História, Coração, Linguagem”.

O método de análise dos poemas fundamentou-se naquele proposto por Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema*, sendo suas etapas o comentário, a análise e a interpretação.

Após análise individual dos textos, estava prevista a comparação de resultados e análise das matrizes que fundamentam as concepções de amor na obra de Carlos Drummond aqui estudada.

2. O Poeta Drummond

Carlos Drummond de Andrade publicou *Alguma Poesia*, em 1930. Escreveu poesia e prosa até o final da vida, sendo *Farewell* sua última obra poética, organizada em 1987 e publicada postumamente.

O crítico Antonio Candido, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, menciona alguns traços estéticos fundamentais da poética drummondiana, sendo eles ironia, tensão, reflexão e lirismo. As vozes líricas recusam o heroísmo para se assumir como homem comum, marcado por dramas corriqueiros, decepções, desencontros. A dicção atormentada e irônica dessas vozes revela o eu retorcido, crítico e lúcido, testemunha de dramáticas situações de existência, no universo cosmopolita.

José Aderaldo Castello, em *A Literatura Brasileira: origens e unidades*, analisa que a poesia de Drummond

(...) se volta para as próprias origens, confronta a casa colonial da fazenda com o elevador e sua função social de ascensão física no grande centro urbano. Essa relação tradição-modernidade resultaria numa representação mais racional do que lírico-sentimental, de nova condição de vida – pessoal, mas conceptualmente generalizável -, aquela que ele enfrenta no contexto urbano compressor. (2004, p.245-6)

A tensão entre a ordem antiga e o caos moderno, entre o particular e o universal é recorrente na poesia de Drummond. Castello comenta que as obras publicadas até *Claro enigma* concentram esforços para a discussão da visão de mundo e do passado, do “distanciamento entre o pragmatismo (tecnológico) do mundo atual e os valores passados” (CASTELLO, 2004, p.250).

Em *Finalidades sem fim- ensaios sobre poesia e arte*, o poeta, filósofo e crítico Antonio Cicero, após apontar contrastes em poemas de Drummond, afirma que o poeta “se

contradiz por ser vasto e conter multidões em si. ” (2005, p.80). Para Cicero, a poesia de Drummond antes desconcerta que orienta, sendo elemento de sua atenção ao contexto e mundo modernos.

Junto dessa leitura desconcertante de mundo, apontada pelos críticos acima, as vozes poéticas de Drummond discutem, pelo viés reflexivo, a utopia. *Boitempo* (1968-1979) desconstrói a noção de utopia como processo que parte do singular rumo ao coletivo. Ao poetizar o reencontro com o passado e com as raízes familiares, o eu poético enuncia certa ordem familiar e cultural fundada na igualdade. Segundo Silviano Santiago (2003), a:

(...) diversidade dos seres, acontecimentos, ações e histórias que a primeira poesia de Drummond dramatizou com tanto rigor, invenção e inteligência, a fim de construir nos alicerces erigidos por ela a utopia coletiva (...) tem o seu movimento em direção à igualdade invertido na fase memorialista da poesia de Drummond. Sob o crivo da ordem familiar, seres e histórias são todos irremediavelmente iguais... (p. XL).

O indivíduo alcançaria a diferença quando se construísse como um ser estranho, ~~ímpar~~ no campo de ação elaborado pela poesia de cunho memorialista” (SANTIAGO, 2003, p. XL). Essa condição paradoxal do sujeito está expressa, por exemplo, no poema *—A suposta existência*”, de *A paixão medida*: ~~—~~ tento construir-me/ de novo a cada instante, a cada cólica,/ na faina de traçar/ meu início só meu/ [...] A guerra sem mercê, indefinida/ [...] táticas a se voltarem contra mim,/ teima interrogante de saber/ se existe o inimigo, se existimos/ ou somos todos uma hipótese/ de luta” (DRUMMOND, 2010, p. 23).

Identidade e coletividade, diferença e similitude entre sujeitos anunciam certos modos de composição poética pautados em interrogações, negações, reclusão, memorialismo, emprego do humor e da ironia crítica, a opção pela palavra substantiva e prosaica. Conforme postula Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*, são formas de expressar o homem pertencente a ~~um~~ tempo reificado até à medula pela dificuldade de transcender a crise de sentido e de valor que rói a nossa época, apanhando indiscriminadamente as velhas elites, a burguesia afluyente, as massas.” (1983, p.498). Essa realidade pede uma palavra equivalente, tanto pelo inesperado das variações formais dos poemas, quanto pelo conteúdo desconcertante. Segundo Drummond, em *Tempo Vida Poesia - confissões no rádio*: ~~—~~ linguagem teria uma dupla missão: servir ao cotidiano e ao intemporal, constituído pela criação literária.” (1986, p.94)

Em *A Paixão Medida* é possível reconhecer a importância do fluxo temporal, da apreensão do passado via memória, bem como da alteridade ou do encontro dela: “Quem sou eu para sentir/ o leque de uma palmeira?” (DRUMMOND, 2010, p.19). O alcance, via memória, de uma utópica diferença é importante para a leitura de *A paixão medida*, obra antecedida por *Boitempo* (1968, 1973, 1979) e sucedida por *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985), *O amor natural* (1992), *Farewell* (1996). A proposta de questionar a natureza das coisas instaura a incerteza e a busca da alteridade: “e tento construir-me/ de novo a cada instante, a cada cólica,/ na faina de traçar/ meu início só meu/ e distender um arco de vontade/ para cobrir todo o depósito/ de circunstâncias coisas soberanas.” (DRUMMOND, 2010, p. 23).

Ao questionar modos de ver, ouvir e existir, as vozes poéticas de *A paixão medida* mantêm-se num campo de instabilidades, dúvidas e crises. A inutilidade do canto do poeta e do pássaro, em “Os cantores inúteis”; o corpo encerrado em si mesmo, em “Ante um nu de Bianco”; as questões sobre a existência das coisas, em “A suposta existência”; a solidão como forma de resistência, em “A festa do Mangue”; o paradoxo da santificação de Eliana e do linchamento de Leo, em “A cruz e a árvore”; o herói-bandido, em “Marginal Clorindo Gato”, personagem mítica que sintetiza personagens como Lampião, Antonio Silvino, Lúcio Flávio e Mineirinho, famosos heróis-bandidos do Brasil que revelam o compromisso com a história e a memória da poesia de Drummond. Tempo, memória, alteridade, metalinguagem e intertextualidade estão presentes nos trinta e quatro poemas de *A paixão medida*, aos quais se pode ainda aduzir o juízo de Silviano Santiago em *Poesia Completa*:

Nos poemas de Carlos Drummond, os grandes acontecimentos públicos do século são expressos através duma atormentada, galhofeira ou benévola autoanálise. A esta se acopla uma reflexão poética de ordem pessoal e transferível sobre a vivência do cidadão brasileiro e do intelectual cosmopolita em tempos que podem ser trágicos, dramáticos, nostálgicos, pessimistas ou alegres. Experiência privada e fatos públicos nacionais e estrangeiros, em correlação e sistema de troca entranháveis, compõem a textura das sucessivas coletâneas de poemas publicadas entre 1930 e 1996. (2003, p.IV).

Ainda segundo Santiago (2003), o leitor da poesia de Drummond pode experimentar um conjunto de sentimentos e emoções pessoais e coletivas “para finalmente deixar coração, olhos e pele se contaminarem pelo gosto profano, amargo e suave do amor natural” (p.V).

Questões existenciais, relação passado-presente, desigualdades sociais, enigmas, problema genealógico, mimese, morte, amor são alguns temas de *A Paixão Medida* (1980), objeto de estudo desta pesquisa. O título paradoxal adjectiva o sentimento modulado pela intensidade e pelo descontrole, segundo postula Borsato no ensaio “Multiplicidade formal, temática e intertextual em *A Paixão Medida*” pois:

(...) paixão denota o desmedido, o *pathos*, bem como a concentração pontual do sentimento amoroso, o que lhe dá aspectualidade gradativa; enquanto o termo medida qualifica a paixão, oferecendo-lhe dosagem e controle. (2014, p.311).

Esse paradoxo é o motivo por que o trabalho de pesquisa concentrou esforços analíticos nos poemas de temática amorosa de *A paixão medida*. O amor é tema recorrente em toda a poética de Drummond, e recebe ênfase nas últimas obras, conforme títulos dos livros e número de poemas que problematizam a questão e suas formas de existência.

Nos livros de Drummond, publicados até a década de 50, incluindo *Claro enigma*:

(...) o amor como sentimento afetivo e de identificação recíproca do ato procriador se vê substituído pelas soluções da ciência de laboratório, com lugar apenas, mesmo assim ameaçado, para o amor-sexo conceituado como solicitação física do prazer do corpo. (CASTELLO, 2004, p.250).

O amor, concebido como mercadoria, sentimento impessoal, motivo de riso, insiste em aparecer em obras posteriores a *Claro enigma*. Entretanto, há uma outra concepção amorosa, menos recorrente nos livros do poeta, mas regularmente presente: aquela pautada na celebração, ainda que contida, da presença e da união que acende a alma humana, amor como “uma fogueira a arder no dia findo.” (DRUMMOND, 2003, p. 264).

Em *A paixão medida*, as duas concepções amorosas são poetizadas. O *corpus* de poemas que tematizam o amor de maneira explícita ou implícita compreende: “Confronto”; “A Paixão Medida”; “A Festa do Mangue”; “História, Coração, Linguagem”; “Declaração de Amor”; “Nascer de Novo” e “Nome”. Analisar os poemas para compreensão das variâncias e invariâncias expressivas e dos sentidos que o amor assume nessa obra foi objetivo da pesquisa.

O método analítico utilizado foi o proposto por Antonio Candido, em *O Estudo Analítico do Poema* (2006), sendo suas etapas o comentário, a análise e a interpretação. O comentário visa compreender o texto e o contexto para esclarecimento dos elementos que compõem o poema. A análise consiste de levantamento de dados históricos e filológicos do

texto, a partir da decomposição de seus elementos. A interpretação visa à estrutura e aos significados a ela relacionados.

Os estudos críticos sobre a obra poética de Carlos Drummond de Andrade reunidos para as análises são “Inquietudes na poesia de Drummond”, presente em *Vários Escritos* (2011), de Antonio Candido; “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade” (2003), de Silviano Santiago; *Verso universo em Drummond* (2012), de José Guilherme Merquior; *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (1995), de Mirella Lima; *Drummond um olhar amoroso* (1998), de Luzia de Maria, entre outras obras já citadas.

A bibliografia reunida sobre teoria e crítica da poesia compreendeu textos de autoria de Alfredo Bosi, Antonio Candido, Gilberto Mendonça Teles, Haroldo de Campos, João Alexandre Barbosa, José Luiz Lafetá, Roman Jakobson, Octavio Paz e outros selecionados em decorrência das análises individuais dos poemas.

3. A paixão medida: breve apresentação da obra

A paixão medida apresenta diversidade de formas e gêneros. Poemas de uma só ou de múltiplas estrofes, versos regulares e irregulares, versos curtos, de uma só sílaba, e versos longos, formas livres e fixas, como o soneto, poemas compostos de várias partes, poema em prosa, emprego da quadra e do dístico, presença de discurso direto. Essa diversidade expressiva reafirma o que Antonio Cicero menciona sobre as poéticas apresentadas por Drummond, ressaltando nessa produção sua pluralidade de perspectivas e concepções.

O contexto de produção de *A paixão medida* anuncia a desagregação do nacionalismo desenvolvimentista. Roberto Schwarz, em *Sequências Brasileiras*, afirma que: “Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro.” (1999, p.158). A tecnologia e a industrialização não resolveram os problemas sociais do Brasil, ao contrário, o *status quo* nacional é composto de sujeitos, identidades, valores e teologias desestabilizadas. Burguesia e trabalhadores estão fortemente associados e dependentes do capital estrangeiro. A interrupção

do desenvolvimentismo gera, conforme Schwarz, *sujeitos monetários sem dinheiro*, rodeados de criminalidade, desemprego, miséria, fanatismos.

A falência desenvolvimentista instaura um período novo, fundamentado pela dinâmica da desagregação, crítica ao abandono e desintegração das ilusões nacionais. Essas questões são problematizadas em poemas de *A paixão medida*. Em “A festa do mangue”, por exemplo, o amor comercializado pelas prostitutas questiona a exclusão social daquelas que vendem o corpo para sobreviver, sem dirimir a solidão, decorrência da desagregação social. O poema “Marginal Clorindo Gato” apresenta a marginalidade da personagem, fruto de uma organização social pautada na exclusão e no lucro. Segundo o próprio Drummond disse em entrevista a Lygia Fernandes, “Clorindo Gato ficou sendo um ídolo popular criado por mim, representando as injustiças sociais e, ao mesmo tempo, a repressão a essas injustiças [...]” (2007, p.382-396). Clorindo Gato vivencia uma prática social pautada no oportunismo, capaz de criar bandidos perigosos e os transformar em mártires. Ainda segundo o poeta: “Clorindo Gato é uma vida inteira. Ou, antes: são muitas vidas de muitos brasileiros em muitas regiões de um país. É um fenômeno social, um fenômeno humano importante.” (DRUMMOND apud MORAES NETO, 2007, p.382-396). A estetização consumista resulta em abandono de parcela social lançada à inexorável marginalidade. A questão do abandono não poupa nem mesmo o Amor. No soneto “Confronto”, há a personificação do Amor desiludido, abandonado numa “lama escura”, sinais dos tempos.

A paixão medida estrutura-se em duas partes, sendo a primeira composta de vinte e oito poemas, e a segunda, intitulada “E mais”, com seis poemas, sendo quatro deles longos: “A visita”, “Marginal Clorindo Gato”, “Versos de deus”, “História, coração, linguagem” e dois curtos - “Declaração de amor” e “O poeta”.

A segunda seção apresenta forte intertextualidade ao reunir vozes diversas, tais como Mário de Andrade, Verlaine, Camões, Alphonsus de Guimaraens, Edgar Allan Poe: “Poeta originalíssimo, Drummond foi também um extraordinário leitor, (...) leitor de livros ou de jornais, (...) de filmes estrangeiros (como os de Carlitos ou de Greta Garbo), de obras de arte (...)” (SANTIAGO, 2003, p. XXI).

A intertextualidade revela que o lirismo da obra oscila entre memória particular e memória coletiva, desloca-se rumo a outras vozes e personagens. Ao promover diálogo entre e com alteridades, Drummond dramatiza eventos e dá ao eu poético a oportunidade de ter

Camões como seu interlocutor, como ocorre no poema “História, coração, linguagem”. Talvez seja esta uma forma de transposição da solidão para instauração de diálogo com o passado e a tradição poética. Ou de promover encontros que o poeta ficcionalizou, como o de Mário de Andrade e Alphonsus de Guimaraens, em “A visita”; ou o elogio do eu poético a Camões, em “História, coração, linguagem”, momentos de ultrapassagem da memória rumo à imaginação e à reflexão.

Na obra de 1980, Drummond mantém traços de seu projeto estético, entre eles a ironia, a memória e a metapoesia. Esses elementos estão presentes nos poemas de temática amorosa analisados e são responsáveis pela multiplicidade de pontos de vista sobre as formas de amar.

Em cinco poemas analisados, o amor é sentimento marcado por imperfeições, perda da essência, instabilidades comportamentais. Em “História, coração, linguagem”, o amor comentado é aquele eternizado por Camões em sua lírica, amor de matriz ideal, neoplatônico, que só a linguagem poética, com seu ritmo e forma, pode expressar.

No poema “Nascer de Novo”, o eu-lírico tem na descoberta amorosa o desencadear de momento epifânico, sendo o único poema a apresentar tal concepção amorosa. Este poema encontra-se na primeira seção de *A paixão medida*. “Nascer de novo”, em lugar de apresentar o amor solitário, mercadoria, em descompasso espaço-temporal, revela que, no mundo desajustado, o amor acena como sentimento correspondido e epifânico. Os dois nascimentos anunciados no poema contrapõem-se. O primeiro apresenta ao sujeito nascido um “mundo caduco”, “(..) feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo.” (CANDIDO, 2004, p.77); o segundo nascimento apresenta o “Amor, a descoberta/ de sentido no absurdo de existir” (DRUMMOND, 2010 p. 52), sendo este um momento eufórico que só o amor pode criar: o ser com o outro, ser equivalente ao outro é a face amorosa pouco comum na poesia drummondiana, porque rara, mas não absolutamente impossível. Conforme a crítica notou:

O tema da inquietação transporta-se para o domínio estético, e os assuntos mais consagrados (o amor, a *polis*, o milagre, a redenção) parecem eventualmente nulos como fontes do poema, que daqui a pouco encontrará justificativa, para o poeta, não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto. (CANDIDO, 2004, p.88).

O amor oferece renascimento e resistência. Os desajustes sentimentais, reflexos dos problemas mundiais, tais como as guerras, discutidas em *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945); a incomunicação e o cosmopolitismo, problematizados em *As impurezas do branco*, são abordados no poema “Nascer de novo”. Os acontecimentos, as lutas sociais, as instabilidades políticas promovem a dor, a dúvida e a insatisfação do sujeito que nasce. O eu poético, desacreditado do mundo, em momento de angústia, obtém uma segunda oportunidade de nascimento: nascer para o amor e as explicações sobre as coisas e fatos do mundo e de si. O amor é redenção, é reencontro, “semelhança/ de gesto alheio aberto em rosa.” (DRUMMOND, 2010, p. 52).

Além da presença da temática amorosa, *A paixão medida* preocupa-se com a palavra poética, revelando viés reflexivo e metapoético. A menção recorrente à inquietação do eu poético, advinda de fatores internos ou sociais, mundanos ou familiares; a presença de desencontros e solidão; o amor banalizado ou epifânico não suplantam a preocupação poética: “(…) a atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona.” (CANDIDO, 2004, p. 88). As delícias desencadeadas pela lembrança da poesia greco-latina no poema “A paixão medida”, a homenagem ao poeta Camões, responsável pelo “discurso de geral amor.” (DRUMMOND, 2010 p. 116), em “História, Coração, Linguagem” indiciam a reflexão sobre a arte da poesia:

O poema é, para além das palavras, uma conquista inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo. (CANDIDO, 2004, p.93).

Com base nessa diversidade de formas, temas, pontos de vista, intertextos, *A paixão medida* apresenta-se como síntese da poética drummondiana, sendo esta a tese que aqui se defende, através de análises pontuais e da revisão de alguma fortuna crítica do poeta voltada para a fase “madura” de sua obra. No livro de 1980 estão o viés neoclássico, a problematização do lirismo e da metalinguagem de *Claro Enigma* (1951); as experimentações com a palavra de *Lição de Coisas* (1962); o memorialismo de *Boitempo* (1968, 1973, 1979) e a problemática e ambígua condição do amor, poetizada desde *Alguma poesia*, sendo este

desejo e negação, esperança e desesperança, libertação e aprisionamento, solidão e cumplicidade, ~~amar-amaro~~ e gozo sexual.

4. Análises dos poemas:

O desenvolvimento da pesquisa compreendeu a análise de sete poemas, conforme mencionado anteriormente. Elas estão reunidas a seguir, respeitando a ordem de aparecimento de cada poema em *A Paixão Medida*.

5. Análise do poema “A Paixão Medida”

1. Trocaica **te** amei, com **ternura** dáctila
2. e gesto **espondeu**.
3. **Teus** iambos aos meus com **força** entrelacei.
4. Em dia **alcâmico**, o **instinto** ropálico
5. **rompeu**, **leonino**,
6. a **porta** **pentâmetra**.
7. **Gemido** **trilongo** **entre** breves **murmúrios**.
8. E que mais, e que mais, no **crepúsculo** **ecoico**,
9. senão a **quebrada** **lembrança**
10. de latina, de grega, inumerável **delícia**?

(DRUMMOND, 2010, p.27, grifo nosso)

O poema “A Paixão Medida” que dá título à obra de 1980, de Carlos Drummond de Andrade é composto de apenas uma estrofe sendo ela uma décima, apresenta rima toante nos versos terminados com os termos ~~“dáctila”~~ e ~~“ropálico”~~; ~~“espondeu”~~ e ~~“entrelacei”~~; ~~“pentâmetra”~~ e ~~“lembrança”~~, sendo os demais versos livres de rimas finais.

Os versos não seguem um padrão silábico, apresentam métrica variável, sendo esta 10, 5, 11, 10, 5, 5, 11, 12, 8 e 13 sílabas métricas. Drummond fez uso de verso alexandrino, decassílabo, redondilha menor, octossilábico e um verso de 13 sílabas marcado por duas pausas que lhe dão cadência de redondilhas menor e maior. O que o poeta manteve da tradição clássica foi o tema amor/paixão, bem como o léxico que integra o sistema de versificação greco-latina, questões que serão retomadas e analisadas.

Conforme descrito acima, o ritmo do poema é moderno, havendo reiteração de versos de 10, 5 e 11 sílabas, e alternância de células binárias e ternárias¹. Conforme demonstraremos a seguir, as células ternárias são mais frequentes nos quatro últimos versos, sendo exclusiva no verso 8:

Tro|cai|ca| te a|mei|, com| ter|nu|ra |dác|tila [2,5,8,10] – 2,3,3,2

e| ges|to es|pon|deu. [2,5] – 2,3

Teus| iam|bos| aos| meus| com| for|ça en|tre|la|cei. [2,5,7,11] – 2,3,2,4

Em| dia alc|mâ|ni|co, |o ins|tin|to| ro|pá|lico [3, 7, 10] – 3,4,3 ou hemistíquio [3], [2,5] – 3; 2,3

rom|peu|, leo|ni|no, [2,4] – 2,2

a| por|ta |pen|tâ|metra. [2,5] – 2,3

Ge|mi|do| tri|lon|go en|tre| bre|ves| mur|mú|rios. [2,5,8,11] – 2,3,3,3

E |que |mais|, e| que| mais|, no| cre|pús|cu|lo e|coi|co, [3,6,9,12] – 3,3,3,3

se|não| a| que|bra|da| lem|bran|ça [2,5,8] – 2,3,3

de| la|ti|na|, de| gre|ga, i|nu|me|rá|vel| delí|cia? [3,6,10,13] – 3,3,4,3

As células métricas ternárias sugerem a presença rítmica de três personagens pertencentes a tempos distintos: o casal de amantes situado no tempo passado e o eu poético enunciando no tempo presente e, por meio da memória, o coito amoroso.

O termo “medida” adjetiva a paixão, no título do poema, e apresenta duas interpretações, sendo uma relacionada à medida métrica que, conforme vimos acima, fundamenta-se predominantemente na célula ternária; e outra relacionada à contenção lírica, pois o eu-lírico narra com tranquilidade e eloquência o coito amoroso, optando pelo comedimento e pela contenção narrativa, o que parece justificado pelo emprego de verbos no pretérito perfeito “amei”; “entrelacei”; “rompeu” (DRUMMOND, 2010, p. 27):

(...) aspecto fundamental do texto poético em questão é a sua opção pelo pretérito perfeito, dando ao eu poético perspectiva distanciada temporalmente

¹ A Célula Métrica está relacionada aos tipos de acentos, entre eles temos: a tônica principal, sílaba átona, e tônica secundária, o uso desses acentos incide sobre o ritmo dos versos, (...) são essas combinações ou células que estabelecem o ritmo da poesia tradicional ou livre, e até da prosa lírica.” (PROENÇA, s/d, p.17).

do fato apresentado. Isso ameniza a intensidade e virilidade que o tempo presente geraria ao modo de apresentação da ação e lhe oferece a medida e a calma daquele que narra uma paixão vivida e retomada por meio da memória. (BORSATO, 2014, p.313)

O desencadear da memória é notado nas opções fonéticas por consoantes oclusivas como o [t], [d], [p], [b], [g]. Essas consoantes se juntam com a tepe [r] para formar palavras como ~~t~~rocaica”; ~~t~~ernura”; ~~e~~ntrelacei”; ~~p~~entâmetra”; ~~t~~rilongo”; ~~g~~emido”; ~~g~~rega”; ~~q~~uebrada lembrança”. As oclusivas promovem leitura mais truncada do poema, próxima do modo de funcionamento da memória do eu lírico que reconstitui o passado de modo gradual e vagaroso, marcado pelos obstáculos apresentados pela distância temporal dos fatos.

Conforme mencionamos acima, o poema “A Paixão Medida” apresenta assonâncias e aliterações, notáveis em ~~m~~urmúrios” e ~~e~~repúsculo”; ~~a~~lcmânico” e ~~p~~entâmetra”; ~~a~~mi” e ~~e~~ntrelacei”; ~~e~~us” e ~~m~~eus”; ~~a~~lcmânico” e ropálico”; ~~q~~uebrada” e ~~l~~embrança”. Esse efeito sonoro baseado na reiteração fonética e a opção lexical por palavras do sistema de versificação greco-latina promovem intertexto com a tradição clássica. A opção pela metáfora oferece ao poema um tom fortemente polissêmico. Algumas palavras adquirem condição substantiva para metaforizar o coito amoroso e as gradações sensíveis do corpo e da memória que relata o acontecimento: “Θ vocabulário baseado no sistema de versificação greco-latina organiza-se e se projeta no inusitado campo semântico do sentimento e do coito amoroso...” (BORSATO, 2014, p. 313). Além disso, a opção pela metáfora construída com termos teóricos da versificação greco-latina oferece sutileza ao texto, devido ao caráter sugestivo da metáfora e ao estranhamento experimentado pelo receptor quando do contato com os deslocamentos e as subversões sintáticas, morfológicas e semânticas drummondianas. Assim sendo, esses termos constroem a metáfora da gradativa intensidade do coito amoroso e da relação paixão/amor.

O verso 1 do poema tem início com a afirmação ~~t~~rocaica te ameí”. A substantivação do termo trocaica metaforiza o ser amado e as gradações sentimentais do eu-poético. O verso trocaico, composto de sílaba longa e breve, quando evocado por Drummond, cobre tanto o plano do significante quanto o do significado, pois se assumida a relação da sílaba longa com a tônica e da breve com a átona, da versificação portuguesa, o primeiro hemístiquio do verso 1 apresenta alternância longa e breve no termo trocaica. Essa

constatação remete à possível leitura do eixo paradigmático do poema, no que se refere às associações por semelhança lexical e rítmica. Após a evocação de trocaica surgem, no mesmo verso, a ternura dácila e, no verso seguinte, o gesto espondeu, paradigmas das sensações lembradas pelo eu poético. Os dois primeiros versos promovem uma gradação ascendente do sentimento, notável no fato de que passamos do trocaico composto de longa e breve para o dactílico, composto de uma longa e duas breves, seguido de espondeu, que tem por marca as duas longas. A intensidade recebe continuidade nos versos 3 a 7 que apresentam força erótica, tanto pela junção dos iambos do eu-poético com os da interlocução, quanto pela presença dos termos alcâmico, ropálico e leonino que, conforme será explicitado a seguir, apresentam a força sensual do coito.

Para expressar o início do coito amoroso, Drummond cria a expressão ~~dia~~ “alcâmico” que pode ser interpretado como um dia festivo. O poeta Alcman (sec. VII a.C.) praticou em seus poemas o verso que veio a ser chamado alcâmico, composto de tetrâmetro dactílico. Na obra *Lírica Griega Arcaica* está a seguinte afirmação: “*El hecho es que hallamos a Alcman como corego y poeta de los coros que danzaban y cantaban en las grandes festividades espartanas...*” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1986, p. 129).

No verso 4, ~~em~~ “alcâmico”, o hemistíquio realça o momento em que o fato ocorreu e o adjetivo evoca os poemas de Alcman, o coro feminino e as festividades espartanas. Como nele ~~e~~olidem duas sílabas fortes em vocábulos diferentes, sem pausa separativa, atenua-se a intensidade da primeira que terá valor de sílaba fraca” (ALI apud PROENÇA, s.d., p.28), oferecendo ao termo ~~alcâmico~~ a intensidade e realce de momento oportuno para o coito. Ao evitar a sequência de tônicas que tornariam o verso duro, o poema dialoga com Alcman e seus temas poéticos brandos, suaves e festivos “(...) *de la belleza, la boda, mitos*” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1986, p. 135).

A expressão ~~instinto~~ ropálico” (DRUMMOND, 2010, p.27), por sua vez, anuncia um impulso natural do desejo físico, pois ropálico é um verso que se inicia monossilábico para gradativamente elevar o número de sílabas, tornando icônica a ascensão da atração sexual do casal apaixonado.

A descrição do coito continua e o eu poético informa: ~~ompeu~~, leonino,/ a porta pentâmetro” (DRUMMOND, 2010, p. 27). O verbo ~~ompeu~~ funciona como metáfora da penetração e a porta pentâmetro figura como o órgão sexual penetrado. A intensificação do

desejo e do coito prossegue com a presença do verso ecoico que tem por marca a reiteração sonora, podendo semantizar o ápice da relação sexual, representativo do orgasmo dos amantes, o que parece ser confirmado na reiteração do som nasal e na presença da célula ternária: **–Gemido trilingo entre breves murmúrios.**” (DRUMMOND, 2010, p. 27, grifo nosso).

Após o orgasmo, a lembrança do eu lírico parece bloqueada pela repetição **–e que mais**” (DRUMMOND, 2010, p. 27) e pela presença do termo **–erepúsculo**”, conotativo do fim do coito e da lembrança.

No final do poema, o eu poético tenta prosseguir com a lembrança, mas as reiteradas expressões e ritmos representam a dificuldade para encontrar mais lembranças. A desativação da memória coincide com o fim do ato sexual, ou melhor, com o momento do orgasmo. Não há nada mais agradável a recordar que o ápice do coito e de seu relato:

E que mais, e que mais, no crepúsculo ecoico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?
(DRUMMOND, 2010, p. 27- grifo nosso)

O termo **–quebrada lembrança**” não tem sentido pejorativo, pois retoma os gemidos trilingos e os breves murmúrios, anunciados no verso 7. O eu poético, entre os versos 1 e 8, descreve a movimentação corporal do casal de amantes, evocando a lembrança de um coito amoroso. A terminologia da versificação greco-latina, quando empregada em situações diversas daquelas de teor denotativo, adquire força expressiva e novos valores semânticos:

Por meio das relações de similaridade e contiguidade, Drummond dá coerência ao encontro dos dois campos semânticos, trazendo à baila não somente a lembrança deliciosa do ato sexual, mas de toda uma tradição poética clássica que cantou o amor e a paixão. (BORSATO, 2014, p. 313).

O último verso do poema remete tanto às **–delícias**” sonoras e poéticas legadas pela literatura greco-latina quanto ao ato sexual bem-sucedido, seu equivalente. Segundo Castello (2004), **–a revisão** pode implicar em emoção e como a emoção só existe para cada ato no seu momento, a recuperação, que resulte da revisão, procede destituída da emoção que lhe

correspondeu, pois na verdade gera outra emoção.” (p.257). O eu poético, consciente de que o passado, quando evocado, torna-se outro, marcado pela memória e pelas circunstâncias presentes do sujeito, delicia-se com sua capacidade mnemônica e com a palavra poética legada pela tradição greco-latina e recriada nos versos de “A paixão medida”. O poema parte da lembrança do sentimento amoroso e concentra o maior número de versos na paixão dos corpos, operando num ângulo de visão do sujeito contido, distanciado do fato que evoca, ciente de que o equivalente do passado é a lembrança que gerou o poema.

6. Análise do poema “A Festa do Mangue”

I

1. Por que nasce o amor no mangue
2. e vem coberto de limo,
3. assim tão úmido e humilde,
4. querendo ser misturado
5. às impurezas do homem?
6. O amor, brotando no mangue,
7. a preço de hotel do vento,
8. dispensa raiz profunda:
9. seus tentáculos à flor
10. da vista formam arcadas
11. sob as quais passam casais
12. desconhecidos, movidos
13. de pressa e eletricidade.
14. Amor de poucos minutos
15. e de sortidos amores
16. bebendo na mesma fonte.
17. Bebe um, bebe o seguinte
18. e o seguinte do seguinte,
19. sem que por isto se estanque
20. a fonte aberta ao passante
21. na extensão lunar da rua
22. ou no sol tenso do dia,
23. manguezal de vulva exposta
24. e de boca sanguessuga.
25. Fonte distinta das outras,
26. por sua vez vai sorvendo,
27. vai sugando, vai chupando
28. o licor cálido e múltiplo
29. da veloz necessidade.

30. Amor triste? Por que triste,
31. se é sempre forma de amor,
32. por mais barata que seja,
33. por mais que se mostre alheia
34. à tentação de durar?

II

35. Aqui se cumprem os ritos
36. da cópula imemorial.
37. Aqui o catre, o cabide,
38. a torneira ablucional
39. carícia especializada
40. e fruição sideral.
41. - *Viens, chéri*, vem, meu neguinho,
42. *Viens vite faire bouché*.
43. Eu primeiro te examino
44. para evitar cancro duro.
45. Depois é você quem manda
46. No meu corpinho asseado.
47. Eu sei todas as maneiras
48. de te fazer delirar.
49. Vem, soldado, vem, caixeiro,
50. vem, fuzileiro naval,
51. vem, empregado da Light,
52. motorista, cobrador,
53. funcionário federal,
54. economista, poeta,
55. estudante, sacristão,
56. vem, boiadeiro goiano,
57. e vem tu, seminarista,
58. jornalista, radialista,
59. deputado, senador
60. oculto em negro capote,
61. vinde todos, vinde mil
62. da Europa, França e Bahia,
63. saciar a precisão.
64. Rapidinho, rapidinho,
65. que tenho fogo na veia
66. e para falar verdade
67. preciso ganhar a vida
68. mesmo depois de perdida.

III

69. Que faz ali na parede

70. aquela santa dourada?
71. Vela pelos pecadores,
72. se é culpa nossa nascer
73. sem direito a santidade.
74. E que faz o cachorrinho
75. Enrodilhado no chão?
76. Faz companhia na hora
77. de enfrentar a solidão.
78. Entre santa e cachorrinho,
79. perpassa um ar de família,
80. família que continua
81. a bulir dentro da gente.
82. Então essa noiva nua
83. é de verdade ou mentira?
84. - É de mentira e verdade,
85. e as pombas que me rodeiam,
86. as pombas que estão lá fora,
87. as pombas que nunca param
88. de bicar milho de amor,
89. são irmãzinhas da gente,
90. joias da nossa nudez.
91. São todos irmãos: a rua
92. é um país compreensivo
93. onde o amor é procurado
94. sem escritura e padrinhos,
95. o país do pobre amor,
96. alta riqueza do pobre,
97. consolação e alegria
98. dos que estão sempre sozinhos
99. mesmo quando multidão.
100. São solidões que se abraçam,
101. que se enroscam, se deglutem
102. na festa
103. (é festa?)
104. do Mangue.

(DRUMMOND, 2010, p. 33-36)

O poema “A Festa do Mangue” foi publicado primeiramente em 1979, no folhetim *Pasquim*, em página central e chamou a atenção dos leitores, pela temática erótica. Segundo Rita de Cássia Barbosa “*A Paixão Medida, Corpo* e, em parte *Amar se aprende amando*, em mais de uma oportunidade insistem abertamente sobre a inevitável atração

corpórea que constitui o par amoroso...” (1987, p. 12). Esse poema retrata, de maneira crítica e mesmo irônica, o amor como mercadoria sexual.

O poema, dividido em partes, apresenta e analisa o mundo “amoral” dos prostíbulos, situados de modo paralelo à sociedade, sob a visão do eu poético e das prostitutas que, no poema, apresentam discurso direto e voz. O encontro do olhar da prostituta com o olhar crítico do eu-lírico é fundamental para a construção de um conceito de amor avesso ao amor ideal e puro.

O poema é composto de três estrofes, dividido em três partes, sendo que as partes I e II apresentam 34 versos cada e a III, 36 versos. Os versos são heptassílabos ou redondilha maior, metro empregado em “trovas populares, cantigas de roda e de desafio.” (TAVARES, 1974, p. 192). Essa medida parece adequar-se à temática do poema, pautada na reflexão sobre a prostituição e a solidão.

A simetria das estrofes das duas primeiras partes, e a aparente assimetria da estrofe III, especialmente nos versos finais, pode ser questionada. O emprego da cesura divide o verso em três: “na festa/ (é festa?)/ do Mangue” (DRUMMOND, 1980, p. 36), totalizando as sete sílabas métricas. O poeta manteve a métrica, mas promoveu diversidade rítmica ao preferir o emprego da cesura, do enjambement e da oração interpolada, opções formais que sustentam a crítica ao ambiente festivo do mangue, anunciado no título e reiterado no encerramento do poema, polemizando sobre as condições de existência nesses espaços.

Em relação às rimas, o poema apresenta toantes, consoantes e internas nas três partes, mas seu predomínio é maior na segunda parte, momento em que a prostituta pronuncia sob a forma do discurso direto, sendo o ritmo de sua fala sedutora e crítica: “Viens, chéri, vem, meu neguinho/ [...] Rapidinho, rapidinho,/ que tenho fogo na veia/ e para falar verdade/ preciso ganhar a vida/ mesmo depois de perda.” (DRUMMOND, 2010, p. 34)

A narratividade é um dos traços desse texto poético, isso é muito comum em Drummond, desde o livro de 1930, sendo que nele “Os temas éticos recebem formas bastante diversas e apresentam como traços a narratividade e a extensão longa” (BORSATO, 2014, p.325). O prefixo “-ista”, utilizado em algumas profissões apresentadas no poema, tem o sentido próprio de ofício, ocupação. Os clientes são apresentados pelo trabalho que ocupam. Podemos dizer que o poeta preferiu listá-los pela condição arquetípica: “... um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de

todas as literaturas e mitologias.” (PAVIS, 2008, p. 24). Dessa maneira, o poema demonstra a pluralidade de sujeitos que procuram pelo serviço das prostitutas do mangue, independente da condição social a que pertencem.

Na segunda parte do poema, percebemos o uso do recurso da homofonia –como a repetição de palavras, de frases e de versos, que se chama Recorrência – recurso muito usado na nossa poesia moderna” (CANDIDO, 2009, p. 64). O verbo “vem”, empregado seis vezes de maneira embaralhada na segunda parte, sempre na 2ª pessoa do singular do presente do indicativo, desempenha a função conativa (apelativa), pois enfatiza o convite da prostituta a seus clientes. Segundo Jakobson, “(…) a função conativa, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo...” (s.d., p.124), sendo função focada no interlocutor, portanto na clientela das prostitutas. Nem por isso, o convite e a relação estabelecida entre profissional e clientes amenizam a solidão de ambos que, no final do poema, acabam por personificar o sentimento: “São solidões que se abraçam,/ que se enroscam, se deglutem” (DRUMMOND, 2010, p. 36).

Drummond também utilizou a anáfora para compor o poema “(…) isto é, a repetição de palavras ou frases no começo de vários versos” (CANDIDO, 2009, p.65), como na terceira parte a expressão “as pombas” que aparece três vezes, no início de três versos sequenciais. Esses recursos utilizados pelo poeta dão ao poema uma cadência sonora reiterativa, marcando a recorrente situação de solidão e comércio de corpos dos atores do acontecimento apresentado.

No plano metafórico, “A festa do Mangue” apresenta um manguezal que se faz metáfora de um prostíbulo, construído pelos sememas “mangue”, “limo”, “impureza”, “úmido”, “raiz profunda”, “tentáculos”, “vento”, “misturado”, “arcadas”, “sanguisuga”. Em oposição ao mangue-prostíbulo está o espaço urbano, marcado pelos sememas “preço”, “hotel”, “eletricidade”, “pressa”, “rua”, representativo do lugar de origem daqueles que frequentam o espaço da natureza (manguezal-prostíbulo) para procurar os deleites do amor. Essa opção lexical e semântica apresenta a dinâmica das personagens. Enquanto os clientes podem circular entre os dois espaços, a natureza do manguezal não adentra o espaço urbano, pois apesar das prostitutas servirem os homens da cidade em seus mangues, elas não são reconhecidas ou aceitas no espaço urbano.

O poema, na parte I, é predominantemente marcado pela écfrase que descreve o nascimento do amor no mangue. Também é notável o traço dialogal na alternância de pergunta e resposta. Os cinco primeiros versos interrogam sobre o nascimento do amor no mangue, marcado pela mistura e pela impureza. O sexto verso inicia a resposta que aponta para a efemeridade das relações amorosas nascidas no mangue. O léxico selecionado apresenta sentidos de superficialidade: ~~dispensa~~ raiz profunda”, ~~tentáculos~~ à flor da vista”, ~~casais~~ desconhecidos”, ~~pressa~~”, ~~poucos~~ minutos”, ~~sortidos~~ amores”, ~~veloz~~ necessidade”. São 29 versos que respondem à primeira questão, focando nos traços fundamentais do amor no mangue: a transitoriedade e a ausência de liames afetivos.

Trata-se de um prostíbulo criado em um lugar qualquer, como os amantes que a ele se dirigem para deleitar-se com o prazer do coito, sem criar qualquer compromisso ou vínculo. O poeta utiliza a figura do mangue justamente para representar esse ambiente de miséria onde brota o amor corrompido pelos desejos carnis, pela pobreza e pela falta. O poema constrói uma visível arquitetura do prostíbulo, embora a sociedade se negue a enxergá-lo: ~~seus tentáculos~~ à flor/ da vista formam arcadas” (DRUMMOND, 2010, p. 33).

O último período da primeira parte apresenta a interrogação ~~Amor triste?~~”, cujo epíteto instaura teor valorativo. A resposta apela para a variedade amorosa, sendo o amor barato e efêmero uma de suas formas e possibilidade. No questionamento, Drummond usou a chamada ironia socrática ~~que consistia~~ em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios” (MOISÉS, 1974, p. 294). Podemos entender ainda que ~~a ironia~~ consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender.” (MOISÉS, 1974, p. 295). O eu-crítico mostra que apesar de tratado como mercadoria, o amor resiste porque plural, aceitando desdobrar-se em formas diversas. É irônico pensar dessa forma quando se trata de um sentimento tido como nobre por poetas como Camões, Gonçalves Dias. Em ~~A festa do Mangue~~”, o amor pode ser vendido a qualquer preço e objetivando fins pouco heroicos: dinheiro e coito, índices que se situam na contramão do que o senso comum julga ser o amor.

Ainda nessa primeira parte, o poeta nos apresenta a figura da ~~fonte~~”, ~~Amor de poucos minutos/ e de sortidos amores/ bebendo na mesma fonte.~~” (DRUMMOND, 2010, p. 33), o que conduz ao intertexto com o poema ~~Fonte Grega~~”, imediatamente posterior a esse e

que será transcrito a seguir, pois retrata a ação de jorrar sem cessar: “À maneira da fonte grega, as prostitutas também estão fadadas ao jorro incessante do amor, necessário à sobrevivência” (BORSATO, 2014, p.326), conforme pode ser lido no poema em prosa:

6.1 Fonte Grega

A vida inteira mijando – lastima-se a deusa – e nem sobra o tempo para viver. Minha linfa de ouro ao sol, inestancável, impede-me o sono, proíbe-me o amor. Não sei abrir as pernas senão para isto. Para isto fui concebida? Para derramar este jacto morno sobre a terra, e nunca me enxugar, e continuar a expeli-lo, branca e mijadora, fonte, fonte, fonte? A deusa nem suspende veste nem arria calça. É seu destino mijar. Sem remissão, corpo indiferente e exposto, mija nos séculos.

(DRUMMOND, 2010, p.37).

A relação entre a prostituta do mangue e a deusa está no fato de que ambas são privadas do poder de decisão, fadadas que estão a um destino inexorável. “Bebe um, bebe o seguinte/ e o seguinte do seguinte,/ sem que por isto se estanque/ a fonte aberta ao passante” (DRUMMOND, 2010, p.33). Estes versos revelam a situação de quem encontrou na venda do amor uma possibilidade de subsistência, assim como a fonte grega, cuja existência “proíbe-me o amor (...) É seu destino mijar” (DRUMMOND, 2010, 37).

Em ambos os poemas, Drummond instaura a crítica ao destino implacável e à ausência de perspectiva de mudança, trata-se de um amor “de um caminho sinuoso e espiralado, no qual o caminhante vislumbra a perfeição do amor, mas ressitua o amor como experiência vivida em um mundo imperfeito e o reconhece entre as falhas da história” (LIMA, 1995, p.14-15). No poema “A festa do Mangue”, o amor situa-se no mundo imperfeito e não há sequer a tentativa de encontrar a perfeição do sentimento por parte da meretriz, sabedora de sua situação irreversível, e conformada com o seu destino.

Na segunda parte do poema, os seis primeiros versos anunciam um espaço do tempo presente, em que ações e ritos imemoriais são enunciados, denotando o quão antiga é esta forma de amor. A função apelativa da linguagem tem início no verso sete, com o chamamento dos clientes e exposição de cláusulas do contrato amoroso. Os versos anunciam

a amplitude da clientela e de seu local de proveniência. São caixeiros, advogados, poetas, sacristãos, etc., vindos da Europa ou da Bahia. A parte II é finalizada com o reforço do aspecto mencionado na parte I, ou seja, o amor no mangue é passageiro e comerciável. O eu-lírico concede voz à prostituta por meio do discurso direto. A presença de expressões em francês revela a influência da língua do outro e, por sua vez, o desejo carnal como universal, já que esse idioma conota a relação da prostituta com o estrangeiro que a procura para a compra do amor.

A prostituição é conhecida por ser a profissão mais antiga do mundo, e diferentemente do que é retratado no poema drummondiano, as meretrizes antigamente eram admiradas e respeitadas, a prostituição era um meio de enriquecimento e não apenas de sobrevivência, e na França do final do século XIX havia muitos cabarés de luxo, em que estavam meretrizes que cantavam e dançavam. Esse período francês ficou mundialmente conhecido. A associação que o poeta faz com a língua e a cultura francesas no verso “da Europa, França e Bahia” (DRUMMOND, 1980, p. 35) pode remeter à importação desse universo para o Brasil. Entretanto, o deslocamento não significa fidelidade. O eu poético lúcido retrata a prostituição atual, no mangue, como ofício sem *status*, opção de quem busca sobrevivência.

A prostituta que sobrevive desse trabalho tem como forma de preservação da mercadoria, a verificação da presença de qualquer tipo de doença sexualmente transmissível que seu cliente possa apresentar, motivo por que passa a compor a lista diversa de clientes que procuram seus serviços, entre esses se destacam: “poeta”, “seminarista”, “deputado”, “senador”, e “motorista”, cada qual representando um segmento social de maneira metafórica e arquetípica. Esses clientes se escondem, imitando a cor do mangue, “oculto em negro capote” (DRUMMOND, 2010, p. 35), para preservação de seu reconhecimento social.

Nos últimos períodos da segunda parte do poema, antítese, ambiguidade e ironia aparecem na forma de expressão da prostituta:

vinde todos, vinde mil
da Europa, França e Bahia,
saciar a precisão.
Rapidinho, rapidinho

que tenho fogo na veia
e para falar a verdade
preciso ganhar a vida
mesmo depois de perdida.

(DRUMMOND, 2010, p. 35, grifo nosso).

A precisão é dupla, embora diversa. Os clientes têm necessidade do coito, a prostituta da venda do coito, por isso o verso reiterativo “Rapidinho, rapidinho” aponta para o amor mercadoria, estabelecido numa relação de compra e venda. Quanto à antítese, nota-se nela a ironia drummondiana nos termos *ganhar* e *perder* que a constroem, de uma vida ganha porque há sobrevivência e perdida porque não há a possibilidade de outra forma de amor para além da mercadoria.

O verso “tenho fogo na veia” (DRUMMOND, 2010, p.35) é corrigido no verso seguinte: “para falar a verdade” (DRUMMOND, 2010, p.35), que desconstrói qualquer ilusão ou otimismo. Não é por prazer, mas por sobrevivência que a prostituta atua. O trabalho a sustenta e o corpo é seu produto comercializável. Não há idealizações e, se houver, estamos no campo do ludíbrio.

Na parte III, também dialogal, há a presença de duas vozes, sendo uma interrogativa e outra explicativa. A primeira voz elabora quatro perguntas, expostas nos versos 1 e 2, 6 e 7, 14 e 15, 35. A última questão interpola o verso e torna objetável o teor festivo do mangue, diante de interrogações construídas pela observação do espaço do mangue: a presença de uma santa na parede, um cão de estimação, um retrato da noiva nua. Este espaço contraditório é posto sob reflexão na última pergunta: “(é festa?)”. A voz que responde aos questionamentos é da prostituta do mangue que se pronuncia em nome da coletividade que ali habita. As respostas apresentam dois núcleos semânticos fundamentais: o amor no mangue é pobre, descompromissado, mas necessário aos que sentem solidão e apresentam privação de recursos financeiros.

No encontro das duas vozes, o eu poético questiona a prostituta e dela recebe respostas que a dignificam e a sensibilizam. Os sememas, “santa”, “eachorrinho enrodilhado”, “ar de família” aproximam o prostíbulo do espaço familiar, momento em que “(...) a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor...” (MOISÉS, 1974, p.295). Nos versos “Faz companhia na hora/ de enfrentar a solidão./ Entre

santa e cachorrinho,/ perpassa um ar de família” (DRUMMOND, 2010, p. 36), o eu poético é surpreendido com a estratégia de resistência dessas mulheres de muitos amores, pecadoras solitárias, apesar dos muitos clientes. E a solidão não é apenas amorosa, mas familiar. Mulheres a quem foi imposta uma vida pautada na fraternidade amorosa desenvolvida com clientes que, segundo a voz da prostituta, são tão solitários quanto elas.

Após o emprego do vocativo “noiva nua” - para a prostituta -, abre-se novamente o discurso direto, e a voz é concedida a ela:

- É de mentira e verdade,
e as **pombas** que me rodeiam,
as pombas que estão lá fora,
as pombas que nunca param
de bicar milho de amor,
são irmãzinhas da gente,
joias da **nossa** nudez.

(DRUMMOND, 2010, p. 36, grifo nosso).

A contradição “noiva nua” é desdobrada no verso “joias da nossa nudez.”, ambas metaforizando a impossibilidade do casamento e do amor puro, desejados e idealizados pela mulher. Os clientes que as procuram são figurativizados nas pombas que migalham por amor, e nunca param, pois como já foi poetizado, sempre há “o seguinte do seguinte” (p. 33). A figura da pomba como representação desses clientes é paradoxal, ela tem uma simbologia religiosa, sendo que na cultura judaico-cristã é a representação do espírito santo enquanto:

Na acepção pagã, que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo. (GHEERBRANT; CHEVALIER 1995, p. 728).

E ainda no dicionário *Aurélio Século XXI*, na acepção popular, representa o órgão genital masculino e o feminino. A utilização do signo “pomba” enfatiza, portanto a relação com sexualidade e erotismo. No contexto do poema, pomba não representa o amor em sua plenitude, mas o desejo carnal, porque o que se objetiva é exclusivamente a experiência corpórea: “Para Drummond, talvez mais do que para qualquer poeta brasileiro, o amor é uma questão a ser enfrentada no espaço da existência, ainda que, simultaneamente, a experiência amorosa denuncie o que na existência falta.” (LIMA, 1995, p.15).

O comércio do amor não torna os amantes imunes à solidão, pois o amor comercializado está no plano físico, da necessidade fisiológica, sendo impossível qualquer transcendência: –Para Drummond, há simultaneamente encontro e desencontro, estando no próprio desejo ascensional o reconhecimento do limite, já que o amor gera incompletude em sua intensidade excessiva” (LIMA, 1995, p.15). A incompletude amorosa, nesse poema, está na solidão recíproca dos que compram amor e das que o vendem: –São solidões que se abraçam/ que se enroscam, se deglutem/ na festa/ (é festa?)/ do Mangue.” (DRUMMOND, 2010, p.36).

O poema finaliza de modo interrogativo, tal qual ocorreu na abertura. A reflexão sobre a festividade fica a critério do receptor do poema. Será festivo este encontro de solidões? Mas se no início do poema havia a descrição espacial do prostíbulo no Mangue, espaço distanciado e marginal; o mesmo não se pode dizer da imagem da parte final do poema, em que o prostíbulo e o amor no Mangue estão sintetizados na figura do –país compreensivo”, imagem humanizadora construída a partir da carga semântica de espaço familiar e acolhedor de solidões que as meretrizes asseguram.

7. Análise do poema “Nascer de Novo”

1. Nascer: findou o sono das entranhas.
2. Surge o concreto,
3. a dor de formas repartidas.
4. Tão doce era viver
5. sem alma, no regaço
6. do cofre maternal, sombrio e cálido.
7. Agora,
8. na revelação frontal do dia,
9. a consciência do limite,
10. o nervo exposto dos problemas.

11. Sondamos, inquirimos
12. sem resposta:
13. Nada se ajusta, deste lado,
14. à placidez do outro?
15. É tudo guerra, dúvida
16. no exílio?
17. O incerto e suas lajes
18. criptográficas?
19. Viver é torturar-se, consumir-se

20. à mingua de qualquer razão de vida?

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

31. A explicação rompe das nuvens,
 32. das águas, das mais vagas circunstâncias:
 33. Não sou eu, sou o Outro
 34. que em mim procurava seu destino.
 35. Em outro alguém estou nascendo.
 36. A minha festa,
 37. o meu nascer poreja a cada instante
 38. em cada gesto meu que se reduz
 39. a ser retrato,
 40. espelho,
 41. semelhança
 42. de gesto alheio aberto em rosa.

(DRUMMOND, 2010, p. 51 e 52)

O título “Nascer de Novo” explicita que teremos dois nascimentos no decorrer do poema, sendo o primeiro apresentado no sentido literal, quando o feto deixa o útero materno e o segundo nascimento é metafórico e representa o Amor que nasce para o eu-lírico. A expressão “de novo” exprime a ideia de que algo anteriormente ocorrido voltará a acontecer. O segundo nascimento, metafórico e reiterativo, revela a descoberta do amor pelo eu-lírico, até então nascido para o desengano, em um mundo de desilusões.

“Nascer de Novo” é um poema composto de quatro estrofes, as três primeiras com dez e a última com doze versos polimétricos e sem rimas finais, exceção para um número reduzido de rimas toantes (regaço-cálido; dia-limite). O poeta utilizou versos de duas, três, quatro, seis, oito, nove e dez sílabas poéticas, e não fez uso de redondilhas, versos hendecassílabos e alexandrinos que, segundo Goldstein, são métricas mais tradicionais, seja pela recorrência em poemas populares ou de viés clássico. Sendo assim, o poema polimétrico evidencia sua modernidade.

Quanto ao esquema rítmico do poema, as duas primeiras estrofes são mais irregulares havendo apenas algumas repetições do esquema rítmico (ER), como na primeira estrofe, nos versos 4 e 5 ER (2/6). A regularidade formal parece acompanhar o estado do eu-lírico, pois nesses dois versos ele se encontra mais contido, fazendo referência ao cofre maternal. A partir da terceira estrofe o ritmo adquire certa regularidade, apresentando inclusive um movimento de ascensão nos versos 1 a 3, que apresentam respectivamente 8, 9 e 10 sílabas métricas. Tal gradação expressa o paulatino processo do eu-lírico rumo à epifania de um renascimento. Os últimos quatro versos dessa estrofe são decassílabos heroicos de mesmo esquema rítmico (3,6,10). Essa simetria e regularidade rítmicas anunciam uma nova realidade, a descoberta e o renascer do eu-lírico promovidos pelo Amor. Na última estrofe, há o predomínio de células binárias, o que insinua o surgimento da alteridade e o renascer para o amor. O encontro com o Outro, capaz de compreender os significados de suas indagações, promove o nascer do amor. De maneira metafórica, o eu-lírico abre-se para o amor, proveniente *–de gesto alheio aberto em rosa*” (DRUMMOND, 2010, p.52), sentidos expressos na cadência rítmica do poema.

A antítese aparece no primeiro verso da primeira estrofe: *–Nascer: findou o sono das entranhas.*” (DRUMMOND, 2010, p.51). Nascer é dicionarizado como: *–+ int. passar a ter vida exterior no mundo; vir ao mundo (...) nascer de novo escapar de um grande perigo; escapar de algo ameaçador quando tal coisa já parecia impossível; nascer agora, nascer hoje. (...)*” (HOUAISS, 2001 p.1997), ideia oposta a *findar*, ao sentido terminativo do termo. Quando nascemos, iniciamos a vida, mas o eu-lírico drummondiano apresenta como eufórica a vida anterior ao nascimento, aquela existente no útero maternal, pois *–Fão doce era viver/ sem alma, no regaço/ do cofre maternal, sombrio e cálido.*” (DRUMMOND, 2010, p.51). É interessante observar a presença, nesses versos, da assertiva *–viver sem alma*” e do epíteto *–sombrio*”, ambos como traço da existência uterina. Alma possui várias acepções, e interessa a esta leitura do poema, o sentido de princípio de vida e do desenvolvimento das características vitais, sendo elas o pensamento, a afetividade, a sensibilidade. Alma, para os cristãos, é a parte imortal do homem que, após a morte do corpo, será julgada e sancionada com a felicidade ou a ruína eternas. A Modernidade, por sua vez, equipara a alma à capacidade humana de desenvolvimento da consciência pensante. Sendo assim, os versos acima citados, negam a viabilidade de se ter alma e, conseqüentemente, todos os valores e

ideologias nela inculcados por culturas, épocas e interesses diversos. Viver sem alma é viver sombria e docemente, portanto adquirir alma é, ao contrário do que a sociedade propaga há séculos, algo negativo e inviável, fato que oferece coerência à antítese inicial e à associação eufórica de viver sem alma num espaço sombrio, sinônimos da isenção de valores religiosos e filosóficos, atribuídos à alma. Nascer de novo surge como uma segunda chance, algo semelhante a um livramento e possível transformação.

O eu-lírico é cético em relação ao nascer e ao estar no mundo. A partir da segunda estrofe, essa descrença é perceptível nas indagações filosóficas a respeito da existência da alma: “Nada se ajusta, deste lado,/ à placidez do outro?/ É tudo guerra, dúvida/ no exílio?/ O incerto e suas lajes/ criptográficas?/ Viver é torturar-se, consumir-se/ à míngua de qualquer razão de vida?” (DRUMMOND, 2010, p.51). A angústia de um sujeito em busca de identidade, e talvez de retorno ao espaço acolhedor do útero, anunciam a dor e os desajustes da existência: “(…) tem-se angústia sem saber de quê.” (NUNES, 1976, p.94). Além disso:

Pode o homem, através da angústia, encontrar a sua realidade de ser existente; mas é para escapar da angústia que ele se refugia no cotidiano, onde, protegido por uma crosta de palavra, por interesses fugidios e limitados, que não o satisfazem completamente e apenas disfarçam o *cuidado* (Sorge) em que vive, passa a existir de modo público e impessoal. (NUNES, 1976, p94).

A existência do eu poético de “Nascer de novo” está pautada no conflito interior entre o Ser e o Mundo, pois “(…) o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio.” (NUNES, 1976, p.95). Surgem as indagações sem respostas e o eu-lírico drummondiano alcança a liberdade paradoxal, marcada pela consciência das coisas e pela perda das correspondências com coisas do mundo. Para Sartre, a angústia está intrinsecamente relacionada com liberdade da consciência, essa que consegue contaminar o Ser como um todo.

Pois se é a liberdade a garantia do sentido da existência, a angústia, que implica o reconhecê-la e assumi-la totalmente, pode conduzir à vertigem de ser livre e responsável, ao vazio gerado pela impossibilidade de aplacarmos a inquietação, o cuidado e a preocupação com o futuro. (...) Desse ponto de vista, o sentimento de angústia é a consciência exacerbada, o paroxismo da liberdade. (...) Aflige-nos a falta de correspondência entre nós e as coisas, os nossos projetos e o mundo! (NUNES, 1976, p.96).

A falta de correspondência entre as coisas e o mundo é o fator crucial para a angústia do eu drummondiano. De maneira crítica, ele observa o mundo, indaga a história, questiona os fatos e, por extensão, o momento histórico brasileiro, marcado pela ditadura militar que se estendeu de 1964 a 1985. *A Paixão Medida*, publicada em 1980, é redigida na década final da ditadura, momento de configuração de um quadro político, social, econômico, cultural problemático, articulado pela memória das catástrofes vivenciadas pelo século XX. Os resultados são a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos valores, das teologias.

Tais fatos dão sentido à leitura do poema “Nascer de novo”. Quando o eu-lírico anuncia o segundo nascimento, afirma que esse “resgata o sofrimento do primeiro, e o tempo se redoura.” (DRUMMOND, 2010, p.51). O resgate-expição do sofrimento construído e mantido por anos de história, censura e catástrofes está para o redourar do Amor, grafado com maiúscula, como na tradição clássica e neoclássica, sendo o termo Amor a representação do próprio sentimento, em sua essência.

A mudança no tom discursivo do eu-lírico se dá a partir do verbo redourar. Nas duas últimas estrofes, o eu-lírico descobre novo sentido e o sentimento da angústia dá lugar ao amor, transformador do ser e de sua concepção de mundo. Essa renovada e inesperada realidade – “Eis que um segundo nascimento,/ não adivinhado, sem anúncio” (DRUMMOND, 2010, p.51) – inicia momento diverso dos anteriores, marcado pela epifania que, em sentido literário, pode ser entendida como

(...) o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. (SANT’ANNA, 2012, p.271).

Dois outros grandes prosadores trabalharam com a epifania em suas obras, entre eles temos Clarice Lispector e Graciliano Ramos. Affonso Sant’Anna, em *Análise Estrutural de Romance Brasileiro* (2012), aborda a linguagem e a epifania desses escritores e concluiu que em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos trabalha com motivos epifânicos de maneira mais consciente, enquanto Clarice Lispector atua na esfera do inconsciente. Dentre os dez motivos epifânicos listados por Sant’Anna, quatro nos interessam, pelo fato de dialogarem com o poema de Drummond. São eles o espelho, a linguagem, o eu x outro e a própria epifania.

Conforme Sant'Anna, o espelho, por contiguidade, adquire sentido epifânico quando relacionado com os olhos ou com o eu e o outro. Já a linguagem pode ser referida implicitamente, “vai se vincular à problemática da epifania e surge como decorrência da ‘procura’ e do ‘encontro’ do Eu e do Mundo” (2012, p.280). Da mesma forma, o eu e o outro são figuras que trazem consigo o conflito que, no caso do poema “Nascer de novo”, é resolvido quando o Eu encontra o Outro. E a epifania, palavra que não aparece de forma explícita no poema, está em processo de instauração nos versos e em vocábulos que revelam a transformação do estado angustiado do eu-lírico, em decorrência de: “todo um jogo de equilíbrio e desequilíbrio entre um antes e um depois marcando a submissão a um processo que ultrapasse os actantes.” (2012, p.284).

A mudança interrompe a visão mundana e pessimista para anunciar a visão otimista instaurada pela presença do Amor, porque agora “A explicação rompe das nuvens,/ das águas, das mais vagas circunstâncias:/ Não sou eu, sou o Outro” (DRUMMOND, 2010, p.52). O encontro consigo mesmo, a aquisição de identidade são promovidos pelo Amor, “Amor, este o seu nome/ Amor, a descoberta/ de sentido no absurdo de existir.” (DRUMMOND, 2010, p.52). Desde a descoberta do Amor, o existir se revela de forma positiva, junto de um Outro que pode ser um si mesmo, renascido e transformado. O eu-lírico se encontra em um momento de epifania, não é mais o mesmo, “meu nascer poreja a cada instante” (DRUMMOND, 2010, p.52). A realização interna e pessoal, o estado de completude e o encontro com o alter ego promovem o entendimento. Os últimos quatro versos do poema trabalham com essa relação do eu com o outro, do encontro consigo mesmo revelado através do “retrato”; “espelho”; “semelhança”, e da metáfora poética que encerra o poema e corrobora a ideia de alcance epifânico: “de gesto alheio aberto em rosa” (DRUMMOND, 2010, p. 52).

É no final do poema que as imagens adquirem o sentido da mutação vivenciada. No verso “em cada gesto meu que se reduz” (DRUMMOND, 2010, p.52), o verbo “reduzir”, de origem latina, significa “(...) tornar atrás, reconduzir, reproduzir, fazer reviver, trazer para si, tirar para trás, trazer, levar, tirar de, recolher. (...)” além de denotar “(...) transformar (-se), simplificar, converter (-se); (...)” (HOUAISS, 2001, p. 2409). Nesse sentido, o eu-lírico surge transformado e renascido para o Amor. A imagem “abrir-se em rosa” evidencia a epifania. A abertura aproxima-se semanticamente do renascimento, do nascer de novo do título, como o botão da rosa que inesperadamente abre-se em flor e promove uma fratura na existência

banalizada e repetitiva do sujeito, ainda que por um período breve de tempo, devido à efemeridade dessa flor. Tal qual a poesia, a rosa e os seres se abrem, promovendo um espaço esteticamente redourado pela presença do Amor, que trouxe a completude e os significados que o eu-lírico necessitava para a compreensão do próprio eu interior.

8. Análise do poema “O Nome”

1. Encapelou-se o mar, um nome ouvindo.
2. Feras emudeceram. Da montanha
3. um rumor rubro e pânico, infletindo
4. sobre a cidade, entontecida aranha,

5. trouxe consigo o pó do tempo findo
6. e das coisas morrentes, em tamanha
7. desolação que, tudo consumido,
8. desse nome crescia a força estranha.

9. Que poder tão terrível permanece
10. nas sílabas cruéis e musicais,
11. a recordarem quanto a mente esquece?

12. E ficam revoando, reboando
13. no revolto universo, entre espirais
14. convulsas de um amor não mais amando?

(DRUMMOND, 2010, p.53)

–O Nome” compõe um cenário dramático e desolador, evidenciado nos adjetivos empregados, expressões como: –coisas morrentes”; –força estranha”; –poder tão terrível”; –sílabas cruéis e musicais”; –mente esquece?”; –revolto universo” e –espirais convulsas”. O teor desesperador impresso no ambiente pela sonoridade do poema tem o reforço dos adjetivos que intensificam e denotam esse espaço confuso. Outra marca encontrada no poema é a presença recorrente de verbos no gerúndio, forma nominal que tem por característica indicar ações contínuas, em andamento, um processo verbal não finalizado. Drummond fez uso de –ouvindo”; –infletindo”; consumindo”; –revoando”; –reboando”; –amando”; verbos que sugerem as ações não terminadas do poema, sendo também este, elemento dramático do texto poético.

–Θ Nome” é um soneto composto de dois quartetos e dois tercetos em metro decassílabo e rima consoante, à maneira clássica: na primeira e segunda estrofes ABAB (cruzada) – na terceira estrofe CDC – na quarta estrofe EDE, sendo que são cruzadas C e E, e uma interpolada D, isto é, se você une as rimas semelhantes, os tercetos ficam cruzados. A sonoridade do poema evidencia muitas aliterações, assonâncias e paronomásia. As aliterações podem ser encontradas no uso da consoante oclusiva desvozeada [t] que desponta nas três primeiras estrofes, e também na utilização das nasais [m] e [n] que predominam durante todo o poema, e têm como característica ecoar, por serem nasais vibratórias, reiterando o sentido do poema, o de fazer vibrar o nome, tendo por consequência a conquista aterrorizante e rápida de espaços e tempos. Quanto às assonâncias, há a reiteração de todas as vogais: orais arredondadas [o], [u], juntamente com [e] e [i] não arredondadas e [a] em posição neutra, todas elas distribuídas ao longo do poema, compondo uma cadência sonora de reverberação do nome anunciado no título e recorrente nos níveis lexical, sonoro e semântico do poema. Além disso, é notável o uso de paronomásia como em –revoando, reboando” e –rumor rubro”, quadro que torna o cenário ainda mais desolador, pois o que se diz se ouve, ou seja, o semântico está dinamicamente relacionado com o sonoro e vice-versa, como veremos a seguir.

As duas primeiras estrofes ambientam o soneto, por meio das figuras do mar, da montanha e da cidade. O primeiro verso: –Encapelou-se o mar, um nome ouvindo.” (DRUMMOND, 2010, p.53) produz ambiguidade, pois não é possível saber quem está ouvindo este nome ou se o próprio nome é o sujeito da oração, sendo ele quem ouve ou o mar. A inserção desse nome desencadeia uma série de acontecimentos, as feras ficam mudas (não sabemos quais feras, se as feras marinhas do imaginário épico, se as feras interiores de quem ouve o nome). Da montanha provém rumor rubro e pânico que atingem a cidade. A elipse em –Da montanha um rumor rubro” marca a ausência de um verbo de ligação e a atmosfera instaurada gradativamente no poema é aterradora e estranha. A metáfora –entontecida aranha” parece descrever a cidade atordoada em consequência da emissão do rumor enigmático.

A segunda estrofe revela o que traz o nome: –trouxe consigo o pó do tempo findo/ e de coisas morrentes, em tamanha/ desolação que, tudo consumindo” (DRUMMOND, 2010, p.53), portanto o nome carrega consigo a morte. Através –desse nome crescia a força estranha” (DRUMMOND, 2010, p.53). Se até agora, o poema descrevia o nome e seu espaço

de perpetuação, neste momento é possível saber o que dele provém e os resultados de sua atuação. O contexto dos versos é altamente dramático.

Na terceira estrofe há indícios metapoéticos, *–nas sílabas cruéis e musicais/ a recordarem quanto a mente esquece?”* (DRUMMOND, 2010, p.53). O emprego do substantivo *–sílabas”* representa o poema e, simultaneamente, o nome que pode conter sílabas e sentidos cruéis. Apesar da crueldade sugerida pelas sílabas, sabido é que, no poema, pela função poética da linguagem, qualquer assunto torna-se musical, até os mais cruéis, devido à instauração do estético.

A terceira estrofe termina com uma interrogação do eu-lírico, proveniente de sua interioridade confusa: *que poder tem a memória de recordar o que se quer esquecer?* A última estrofe retoma a questão de modo sonoro, pois o nome desencadeou uma lembrança que fica reboando e revoando, em um universo revoltado, sendo que esta última palavra, de teor polissêmico, faz referência ao espaço por onde passa o nome, revirado do mar à cidade pela presença aterrorizante dele, o nome; ou ao estado revoltado daquele que ouve o nome desencadeado pela memória.

As espirais convulsas são outra metáfora do texto, conotação do estado em que se encontra a memória do eu-lírico. Há, na figura das espirais, o desenho do movimento permanente do nome e da memória, ambos em desenvolvimento progressivo e irregular, avançando com instabilidade, em estado convulso, tal qual o sentimento daquele que recorda. Todas essas imagens empregadas pelo poeta desenham um eu-lírico confuso, situado em um mundo tumultuoso e desarmonioso.

O último verso *–convulsas de um amor não mais amando?”* (DRUMMOND, 2010, p.53) é o ápice do soneto, pois revela que o amor, enquanto sujeito da ação, perdeu a capacidade de amar, ou seja, é um amor que sofreu a perda da essência, a sua natureza foi desfeita. Percorrendo os vários níveis de sentido do verso, chegamos à imagem devastadora da ausência do amor entre as pessoas, fato desencadeador da disforia universal.

Há um outro soneto analisado neste trabalho, intitulado *–Confronto”*, que retrata o Amor enganado pela paixão, e abandonado pela própria Loucura, vivenciando momento de solidão e desilusão: *–que este mal sem perdão, o mal de amar.”* (DRUMMOND, 2010, p.55). Nele o Amor é alegorizado, na condição de personagem da trama. No poema *–O nome”*, por sua vez, o amor adquire a personalidade, já que é sujeito da oração, e também a universalidade,

sendo dolorosa a condição humana quando o amor deixa de amar. Tanto em “Confronto” quanto em “O nome”, o amor perde seu traço distintivo mínimo, ou seja, a sua essência natural de amar, sendo dolorosamente disforme a situação instaurada por cenários desprovidos de amor ou de companhia.

9. Análise do poema “Confronto”

1. Bateu Amor à porta da Loucura.
2. “Deixa-me entrar – pediu – sou teu irmão.
3. Só tu me limparás da lama escura
4. a que me conduziu minha paixão.”

5. A Loucura desdenha recebê-lo,
6. sabendo quanto Amor vive de engano,
7. mas estarrece de surpresa ao vê-lo,
8. de humano que era, assim tão inumano.

9. E exclama: “Entra correndo, o pouso é teu.
10. Mais que ninguém mereces habitar
11. minha casa infernal, feita de breu,

12. enquanto me retiro, sem destino,
13. pois não sei de mais triste desatino
14. que este mal sem perdão, o mal de amar.”

(DRUMMOND, 2010, p. 55)

“Confronto” é outro soneto a tratar do amor. Nele ocorre a personificação de Amor e Loucura. No diálogo estabelecido por eles, predominante na maior parte dos versos, especialmente aqueles que compõem as estrofes um, três e quatro, Amor e Loucura serão interpretados como vozes alegóricas, questão que será retomada a seguir.

O título do soneto pode ser interpretado de duas maneiras, um confronto do Amor com a Loucura ou também um confronto do Amor consigo mesmo, pois no final, o Amor fica sozinho na casa da Loucura, em estado de desvario, pois a Loucura não suporta dividir o mesmo espaço com este: “(..) me retiro, sem destino,/ pois não sei de mais triste desatino/ que este mal sem perdão, o mal de amar.” (ANDRADE, 2010, p.55). Segundo Borsato: “Na

representação da relação entre Amor e Loucura, o Amor (A) desloca-se até a Loucura (L) que se ausenta do espaço ocupado, tornando-o similar ao espaço em que o Amor estava anteriormente, solitário e angustiante.” (BORSATO, 2014, p. 328).

O poema não enuncia a resposta da personagem Amor ao convite da Loucura para habitar sua casa infernal, mas é notável que à visão do estado em que se encontra o Amor, a Loucura ceda sua casa, informando que mais merecedor do espaço infernal e feito de breu é o Amor que ali se apresenta pedindo pouso. Esta acolhida do Amor em tal estado ameniza os traços da Loucura e, por transferência, gera o encontro de características, inerentes à Loucura, na personagem Amor, numa inversão de elementos e formas habitualmente atribuídas ao sentimento oposto.

Ao personificar os sentimentos, Amor e Loucura passam a existir num espaço e tempo concretos, como se vê nos versos: ~~B~~ateu Amor à porta da Loucura./ ~~D~~eixa-me entrar – pediu – sou teu irmão.” (ANDRADE, 2010, p. 55). A concretude alcança até mesmo o estado emocional da personagem, metaforizado na ~~l~~ama escura”: ~~(~~..) Só tu me limparás da lama escura./ a que me conduziu minha paixão.” (ANDRADE, 2010, p.55). As demais figuras do soneto reforçam a imagem de um Amor em estado de forte desequilíbrio, capaz de habitar uma casa ~~(~~..) infernal, feita de breu” (ANDRADE, 2010, p.55), elementos que revigoram a imagem do desespero do Amor.

Percebe-se como tema central, o pedido de socorro do Amor. A Loucura o acolhe em sua casa, mas sugere que não será capaz de suportar sua presença, abandonando-o na solidão.

Para a construção de sentidos do poema, o nível lexical foi composto de modo a realçar a situação do Amor que se encontra mais louco que a própria Loucura. Expressões como: ~~l~~ama escura”; ~~d~~e humano que era, assim tão inumano”; ~~a~~mor vive de engano”; ~~t~~riste desatino”; ~~m~~al de amar” (ANDRADE, 2010, p. 55), reforçam o desespero do Amor. Enquanto isso, a Loucura parece mais sensata, e essa sensatez a faz evitar a permanência no mesmo espaço que o Amor triste e desiludido. A Loucura, ironicamente, e numa inversão da leitura que o senso comum faria deste sentimento, consegue raciocinar com clareza sobre o porquê do sofrimento do Amor, concluindo desconhecer dor maior que a dor de amar e adotando um posicionamento que visa ao ~~a~~largamento progressivo das consciências” (MOISÉS, 1974, p.295) e à consequente instauração da ironia reflexiva.

Ao contrapor Loucura e Amor, o soneto instaura a ironia fundada nas distintas posições das personagens e na troca de identidade e de morada. Segundo Moisés (1974), em *Dicionário de Termos Literários*, a ironia (↔...) consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo.” (p.295). A ironia do poema não visa ao sarcasmo, mas à reflexão sobre a perturbação que advém da inusitada relação entre Amor e Loucura. Como numa ação trágica, a personagem Amor frustra-se, marcada pela ironia do destino: há mais loucura no Amor do que a própria Loucura pode suportar.

A descrição da casa da Loucura - ~~–~~minha casa infernal, feita de breu,” (ANDRADE, 2010, p.55) é marcada por sememas da escuridão (escura, breu), da dificuldade de movimento (lama) e dos transtornos emocionais (infernal), sendo um reforço da atmosfera dramática do poema.

A intertextualidade com a produção neoclássica é evidente neste soneto. Uma comparação com sonetos de Camões, poeta com quem Drummond dialoga nos poemas de encerramento de *A Paixão Medida*, revela as aproximações e as distinções entre as obras. No soneto camoniano “Quem diz que Amor é falso ou enganoso”, o poeta trata o amor como um sentimento dos mais puros, sendo que até os males advindos dele são positivos porque bons. Nota-se um ideal platônico quando o tema é o amor: “Mas todas suas iras são de amor;/ todos estes seus males são um bem,/ que eu por todo outro bem não trocaria.” (TORRALVO, I. F.; MINCHILLO, C. C. 1998, p. 56). Camões reconhece que existe dor no amor, mas ela não chega a ser maléfica, pois, em sua concepção, “Amor é brando, é doce e é piedoso./ Quem o contrário diz não seja crido;/ seja por cego e apaixonado tido,/ e aos homens, e inda aos deuses, odioso.” (TORRALVO, I. F.; MINCHILLO, C. C. 1998, p. 56).

Drummond, poeta do século XX, cujo contexto de produção é diverso do camoniano, revisita tema tão poetizado pela tradição neoclássica e o reconstrói como personagem alegórica da desilusão, desequilíbrio e abandono. Camões, por sua vez, apresenta o amor como algo sublime que cura sofrimentos e desencantos: “A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, (...)” (MOISÉS, 1974, p.295), no caso do soneto em questão, o contexto de Camões e o de Drummond. Sendo assim, a leitura de “Confronto” abre-se para a lírica camoniana e anuncia as distinções: (↔...) a ironia resulta do inteligente emprego do contraste,

com vistas a perturbar o interlocutor, (...) A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, (...) depende do contexto.” (MOISÉS, 1974, p.295). A perturbação do interlocutor está na desestabilização das expectativas do leitor conhecedor da tradição neoclássica. Humanizar Amor e Loucura e fazê-los dialogar até o conhecimento do abandono do Amor pela Loucura é desconcertante. Mais ainda é perceber que a Loucura é personagem mais sensata que o Amor.

9.1 Os sentidos da alegoria no soneto

Alegoria é palavra que vem do grego *allós* = outro; *agourein* = falar. *Állegorein* –falar alegoricamente” é também –interpretar alegoricamente”. Existem dois tipos de alegoria: a de expressão que é a dos poetas e a de interpretação que é a dos teólogos. A que nos interessa é a alegoria de expressão dos poetas.

Sobre a alegoria dos poetas, Hansen explica: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.” (HANSEN, 2006, p. 7). Drummond personificou em seu soneto o Amor e a Loucura, instaurando-os numa situação dramática.

A alegoria é técnica usada intencionalmente pelo autor e está prevista na interpretação do leitor:

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p. 9)

Amor e Loucura são sentimentos pré-semantizados cultural e socialmente, mas quando figurativizados no poema, adquirem a polissemia das transposições de um universo pré-textual para o universo textual: –A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado.” (HANSEN, 2006, p.31). A opção por esta figura é outro elemento de

desestabilização da recepção, sendo que gradativamente o leitor experimenta o desconcerto do Amor e de seu desespero se aproxima.

Por outro lado, em “Confronto”, as personagens Amor e Loucura são construídas verso a verso por uma voz narrativa que se apresenta objetivamente, distanciada, para descrever a cena do encontro entre as duas personagens. O distanciamento dessa voz é fator de inquietude porque inesperado diante do drama do Amor.

A alegoria ainda faz conviver, no processo discursivo, o substituído e o substituinte, ou seja, o abstrato e o concreto, somando seus traços e sememas para a construção dos sentidos do poema:

Em outros termos, ela é um diagrama das operações predicativas que vão constituindo um sujeito pela personificação e, simultaneamente, uma substituição, pontual e continuada, que vai efetuado um sentido figurado diferindo de um sentido literal. A alegoria torna evidente o procedimento – pela operação sintática – e faz os significados dos termos presentes passar para “dentro” de outro significado ausente. (HANSEN, 2006, p. 43).

A relação alegórica de presença e ausência alimenta dois níveis semânticos, um marcado pela aceção de amor e loucura pré-conhecida e outro, criado no poema, pela instauração alegórica. O estado em que se encontra o Amor é resultado da somatória de sememas advindos do sentimento amor e do sujeito que ama. O Amor procura a Loucura na tentativa de negar a paixão por meio da irmanação com a interlocutora. No encadeamento dos versos, a Loucura atribui mais um semema ao Amor, o engano. E, lucidamente, bate em retirada, incapaz de suportar o mal de amar, instaurando, pelo procedimento alegórico, a ironia e uma inusitada construção dos sentimentos de amor e loucura.

“Confronto” é um soneto fortemente figurativo que, ao promover o intertexto com a poesia neoclássica e a condição alegórica dos sentimentos relata uma situação insuportável porque desconcertante de um Amor abandonado até mesmo pela Loucura. Essa “falta que ama” intensifica o drama da personagem e implanta a ironia. Essa última, por sua vez, promove na recepção um processo reflexivo sobre o absurdo da existência de um Amor enlouquecido e uma Loucura sensata, questões não previstas no horizonte de expectativa do leitor, fator desencadeador, inclusive, de uma outra leitura da concepção de Amor ideal camoniana.

10. Análise do poema “Declaração de Amor”

Minha flor minha flor minha flor. Minha prímula meu pelargônio meu gladiolo meu botão-de-ouro. Minha peônia. Minha cinerária minha calêndula minha boca-de-leão. Minha gérbera. Minha clívia. Meu cimbídio. Flor flor flor. Floramarílis. Floranêmona. Florazálea. Clematite minha. Cateia delfínio estrelítzia. Minha hortensegerânea. Ah, meu nenúfar. Rododendro e crisântemo e junquillo meus. Meu ciclâmen. Macieira-minha-do-japão. Calceolária minha. Daliabegônia minha. Forsitiairis tuliparrosa minhas. Violeta... Amor-mais-que-perfeito. Minha urze. Meu cravo-pessoal-de-defunto. Minha corola sem cor e nome no chão de minha morte.

(DRUMMOND, 2010, p.109)

–Declaração de Amor” é um poema em prosa, gênero que não apresenta forma, versos e metros fixos, estando, portanto, disposto à maneira da prosa, mas mantendo cadência e expressão lírica nas pausas, cesuras internas, aliterações e assonâncias. Desde meados do século XIX, esse gênero ou essa modalidade poética passou a ser praticado por poetas como Aloysius Bertrand e Baudelaire. Este último, em *Petits Poèmes en Prose* (1869), lançou base para a teorização do poema em prosa, gênero que nasce com a modernidade e as experimentações da linguagem e do verso livre. Cabe ressaltar que outros autores, como Rimbaud e sua alquimia verbal e Mallarmé com sua crise do verso, contribuíram com este gênero em formação.

Na obra *Lire le Poème en Prose*, de Michel Sandras, o autor destaca algumas características do poema em prosa, entre elas temos: a brevidade, “*La brièveté implique que l’unité et la totalité de l’effet, selon les termes d’Edgar Poe, soient visibles simultanément.*”² (1995, p. 20); a intensidade, “*L’intensité (...) implique une concentration des moyens, un travail sur les divers plans des signifiants, comme c’est le cas pour le poème en vers*

² Tradução Nossa: –A brevidade implica que a unidade e a totalidade do efeito, de acordo com os termos de Edgar Poe, sejam visíveis simultaneamente.” (1995, p.20)

n'excédant pas la page (comme le poème lyrique)."³ (1995, p. 20); e sobre a gratuidade o autor conceitua dizendo que: "*Elle supposerait que le poème en prose ne doive pas contenir des références à des circonstances extérieures (lieux, dates), ni des éléments biographiques (souvenirs d'enfance, débats intérieurs, fables personnelles).*"⁴ (1995, p. 20). Partindo desses conceitos entendemos que:

As qualidades inerentes ao poema em prosa, objeto construído de linguagem, são as mesmas do poema em verso tradicional, seja este em forma fixa, seja em versos livres e brancos, pois qualquer poema que mereça realmente o epíteto explora a condensação da linguagem e se perfaz como um todo orgânico, autônomo e fechado em si mesmo como uma esfera (...). (PIRES, 2007).

Somando-se a isso, o diferencial do poema em prosa está na ausência do verso e do metro:

(...) substituído por sentenças breves e/ou longas e pelo parágrafo mais distendido da prosa, de certo modo equivalente à estrofe – constata-se que a rima convencional também é superada, agora explorada em nuances possíveis pela homofonia (aliteração, assonância, figuras de harmonia, repetições), que explora o estrato fônico e apoia o ritmo. (PIRES, 2007)

Outra peculiaridade desse gênero é a baixa narratividade, sendo que a história, quando há, está submetida ao lirismo da poesia.

Dessa forma, é possível compreender que a totalidade do efeito poético, no poema drummondiano, está no título da obra, que sugere a unidade de leitura, e na enumeração da série de flores que, por similitude, desencadeia certa coerência entre título e imagens internas fortemente construídas pelos nomes de flores. O título "Declaração de Amor" evidencia a temática amorosa e apresenta-se como manifestação do sentimento amoroso. O poema pode ser lido como um documento que, por meio da figura da flor, anuncia as várias faces e formas do amor. Desse modo a imagem da flor iconiza e simboliza a declaração de amor tanto pela proximidade sonora, quanto pela representação do amor, atribuída culturalmente à figura da flor.

A flor, ou melhor, as várias flores listadas no poema, estabelecem relações de contiguidade e similitude, sendo simbólica, icônica e indicial as funções assumidas pelas

³ Tradução Nossa: "A intensidade implica uma concentração dos meios, um trabalho sobre os diversos planos de significantes, como é o caso para o poema em verso que não ultrapassa a página (como o poema lírico)." (1995, p.20)

⁴ Tradução Nossa: "Ela implicaria que o poema em prosa não deva conter referências circunstâncias externas (locais, datas), nem a elementos biográficos (lembranças de infância, questionamentos interiores, mitologia pessoal)." (1995, p.20)

palavras no poema. Segundo Jakobson, com base no pensamento de Charles Peirce, exposto em *Linguística e Comunicação* (2003), o ícone opera na equivalência entre o significante e o significado, sendo que, neste caso, o nome da flor equivale à sua forma visual. A polissemia icônica aproxima a figura de algumas flores de elementos sexuais que reafirmam a temática amorosa do poema. Exemplo disso é o nome de flor “gladiolo” que etimologicamente significa espada e, por extensão, iconiza o órgão sexual masculino. O índice, ainda segundo texto de Jakobson, opera na contiguidade entre o significante e o significado, sendo que as flores do poema em questão indiciam a passagem do tempo e das transformações amorosas, pelo fato de serem selecionadas e dispostas no poema numa ordem que opera de acordo com as estações climáticas, indo da primavera ao inverno, estações propícias ao cultivo das flores listadas. O símbolo trabalha com as convenções entre significante e significado, e as flores simbolizam o amor, o desejo e a morte, sendo ora oferecidas como símbolo do amor, ora do pesar. Em “Declaração de amor”, Drummond enumerou diversas espécies de flores e os sentidos delas advindos serão estudados a seguir.

Drummond, poeta modernista, compõe uma declaração de amor em prosa, gênero que está ligado à modernidade, que permite uma maior liberdade e imprime uma maior variação no ritmo. Dessa maneira, em relação ao ritmo, no início do poema, o poeta utilizou uma cadência reiterativa com acentuação a cada três sílabas, com raras exceções, favorecendo um princípio monótono, pautado na reiteração rítmica e lexical, como nós temos: “Minha flor minha flor minha flor”. Entretanto, a partir de “Ah, meu nenúfar”, percebemos um ritmo mais alternado e dissonante, com acentuação na segunda e terceira sílabas, que se segue até o final do poema. Essa alteração rítmica ainda será discutida.

Os nomes das flores do poema são populares e não científicos, sendo assim Drummond autoriza a leitura desses nomes a partir da etimologia das palavras e da mitologia, em alguns casos. É perceptível, no poema, certa gradação das flores que representam inicialmente ocasiões mais joviais, marcadas por declarações de amor para, no final do texto, aproximarem-se dos semas da morte, de flores que retratam o óbito. É possível compreender a sutil mudança temporal, representada pelas flores que simbolizam as diversas fases da vida do eu-lírico.

Elencaremos algumas das flores que se destacaram por envolver diretamente a temática amorosa, foco desta pesquisa, pois é a partir das imagens que elas nos revelam sua

chave de leitura. Se pensarmos nas flores que iniciam o poema temos a primula (*Primula acaulis*) e o pelargônio (*Pelargonium*), a primeira em inglês conhecida como *primrose*, primeira rosa, semantiza um dos primeiros sinais da primavera, e simboliza a juventude. O pelargônio que é semelhante aos gerânios, com a diferença nas flores e por possuírem folhas aromáticas, também é flor nativa de clima tropical e que floresce na primavera-verão, sendo, portanto, representações do amor primaveril.

O gladiolo tem sua raiz no latim: *gladiolus*, que curiosamente, segundo o dicionário de latim-português, é uma: “(…) Espada curta, adaga, punhal. Fig. *Gladiolus narcissi* Colum. A folha gladiada de narciso”. (SARAIWA, 2006, p.526). Torna-se relevante o formato da flor, que se assemelha a uma espada. Segundo a obra *Metamorfoses*, de Ovídio, Narciso, quando jovem, no auge dos seus 16 anos, se viu apaixonado pela sua própria imagem refletida em um lago, não sendo capaz de se separar dessa imagem, que representava para ele a beleza ideal, Narciso se lança nas águas do lago, e quando procuraram por seu corpo não o encontram, em seu lugar está “(…) uma flor com miolo amarelo/ Circundado por pétalas brancas.” (Ovídio, 2003, p.65). Por fim, a flor “botão-de-ouro” que sintetiza essa fase de juventude, de amores novos que estão intimamente relacionados à beleza e à descoberta amorosa.

A peônia pertence à família das ranunculáceas, “(…) reúne 33 spp. de arbustos e, em maioria, de ervas perenes, com rizomas e raízes tuberosas, nativas de regiões temperadas da Europa, Ásia e Oeste da América do Norte (...)” (HOUAISS, 2009, p.1468). Provém do latim *paonia*, que significa rosa albardeira. A raiz dessa palavra é -peón, que diz respeito ao pé métrico do sistema greco-latino, sendo composto de três breves e uma longa, assim como temos no poema, gerando uma relação metapoética, entre peônia e o pé de verso (peón), ou seja, a expressão “minha peônia” pela tonicidade está para “minha poesia”, revelando aspecto metapoético do texto. Como ambos provém da mesma raiz é possível criar uma ambiguidade de sentido, de que a flor também está fazendo referência ao pé do verso.

Em seguida Drummond cita a cinerária (*Senecio cruentus*) essa é nativa de regiões tropicais da África do Sul, Madagascar, e Sudoeste da Arábia, etimologicamente é “(…) assim chamada por causa da cor cinza de suas folhas. (...)” (HOUAISS, 2004, p.720) . E o adjetivo cinerário, também é “(…) relativo a cinza... relativo aos mortos; fúnebre, mortuário (...)”

(HOUAISS, 2009, p.467). É possível fazer conotação com o fogo, esse que em sentido metafórico incendia os casais apaixonados, restando no final, as cinzas.

Surge no poema, uma nova prática linguística, marcada pela licença e criação poética. Algumas flores serão escritas por justaposição, ou seja, -(...) conservando cada qual a sua integridade.” (CUNHA, 1970, p.76), o poeta dá nomes como: -floramarílis”; -floranêmona”; -florazálea”, unindo a palavra -flor” com a espécie da flor, mas conservando sua forma dicionarizada. A flor amarílis pertence à família das amarilidáceas, e é muito cultivada como ornamental, além de fazer referência a uma obra -(...) do gr. Amarullís, nome de pastora citada em Virgílio” (HOUAISS, 2004, p.180). Na obra *Bucólicas*, Virgílio compôs uma poesia pastoril, e Amarílis é a amada de Títiro, esse canta seu amor por ela. A flor anêmona, também faz referência à mitologia, palavra que descende do latim *Anemone*, que significa -Anemone, flôr [sic] em que Vênus transformou o sangue de Adonis.” (SARAIVA, 2006, p. 76). Adônis é o filho de Mirra de uma relação incestuosa com seu pai, o rei da Síria, Tiante. Cabe ressaltar que Mirra, para fugir da ira de Tiante, que desconfiado de sua armação a persegue, aceita a proteção dos deuses e é transformada em árvore. Após dez meses, da casca da árvore nasce Adônis, amado por Afrodite e Perséfone, conflito resolvido com a divisão do amante entre as deusas, dois terços do ano com a deusa do amor e um com Perséfone. Adônis, durante uma caçada, foi ferido por um javali e veio a falecer, desde então:

Várias lendas referentes a flores surgem ligadas à história de Adônis; não apenas a origem mítica da mirra (as lágrimas de Mirra), mas também a da rosa: inicialmente a rosa era branca, mas quando Afrodite corria em socorro do seu amigo ferido, espetou-se-lhe no pé e a cor do sangue tingiu as flores que lhe são consagradas. As anêmonas também terão nascido de Adônis ferido. O poeta idílico Bion refere que a deusa derramou tantas lágrimas quantas as gotas de sangue de Adônis, e que de cada lágrima nascia uma rosa, e que de cada gota de sangue uma anêmona. (GRIMAL, 1992, p.7)

As duas flores, rosa e anêmona, remetem à paixão que leva à cólera, à morte, às intensidades passionais.

Depois de utilizar o processo de justaposição, o poeta usa a aglutinação, em -hortensegerânea”, nesse processo há -[...] um único acento tônico e [...] perda de sua integridade silábica” (CUNHA, 1970, p. 77). Nesse caso, a junção de duas espécies de flores, hortênsia e gerânio dá-se pelo acréscimo da conjunção -e” que vem somar as flores para a

geração de uma nova palavra que pode simbolizar o encontro amoroso e as transformações decorrentes da relação, no caso, entre as palavras, e, por extensão, entre os amantes.

Drummond também faz uso de uma interjeição em: “Ah, meu nenúfar.” (DRUMMOND, 1980, p.109), flor aquática e conhecida por lótus, personagem mitológica, mais precisamente chamada Lótis, “uma ninfa, amada por Priapo. Ela recusava obstinadamente o amor do deus e, mais de uma vez, ele quase a conseguira agarrar; mas Lótis conseguira sempre fugir. (...)” (GRIMAL, 1992, p.286), uma das vezes ele tenta apreender Lótis, enquanto ela dormia, porém um burro começa a zurrar, todos acordam e Lótis foge, depois de um tempo ela quer ser transformada em planta, torna-se um arbusto “de flores encarnadas, chamado lótus” (GRIMAL, 1992, p. 286). À alteração rítmica do poema que passa a conter células métricas de diferentes tamanhos, corresponde uma flor, cujo mito revela a ausência de correspondência amorosa. Lótis prefere a metamorfose ao amor de Priapo, sendo que a interjeição que antecede o nome da flor nenúfar no poema parece anunciar uma nova estação amorosa que poderíamos nomear outonal.

O junquilha é a próxima flor que apresenta uma característica importante para ser ressaltada, porque é conhecida por lírio-do-Zéfiro, vento responsável pela morte de Jacinto, que era muito belo e por quem Apolo se apaixonou. Quando jogavam discos, Zéfiro desviou o disco para acertar a cabeça de Jacinto, fazendo com que ele morresse no ato. Com seu sangue, Apolo criou uma nova flor, nomeada Jacinto. E Zéfiro teria feito isso para se vingar de ambos: “(...) seria Zéfiro, rival infeliz de Apolo junto de Jacinto. Ele teria desviado propositadamente o disco para se vingar de ambos. (...)” (GRIMAL, 1992, p.257). O nome da flor dialoga com o mito e sua construção de um amor perturbador, fatal e vingativo.

Adiante temos a calceolária, planta que floresce no inverno até a primavera, é conhecida também por sapatinho de Vênus, a deusa do amor. Como já foi mencionado acima, essa deusa chamada Afrodite pelos gregos, também tem uma relação direta com a rosa, aludida no poema como “tuliparrosa” (DRUMMOND, 2010, p.109), sendo que fora de seu próprio sangue que transformou as rosas brancas em vermelhas, essa flor assume, até os dias atuais, a relação com o amor, pois rosas vermelhas são mundialmente oferecidas para expressar o amor. É no final do poema que elas despontam formadas por justaposição. Além da tulipa e da rosa, Drummond faz referência a dália e begônia em “daliabegônia” e forsitia e

íris, em ~~forsitia~~íris”. A justaposição permanece na fusão dos nomes de flores e na formação, por implicação entre as flores, de novas potencialidades amorosas.

Amor-perfeito é uma das últimas flores do poema, mas ela é grifada como ~~Amor-~~**mais-que-perfeito**” (DRUMMOND, 2010, p.109, grifo nosso), com o advérbio de intensidade ~~-mais~~, ocasionando uma intensificação no amor, que se torna mais-que-perfeito, variância que revela o ápice da temática amorosa para que agora haja a mudança de tom, representada pelas flores que simbolizam o fim e a morte.

Drummond encerra o poema com três flores: urze, cravo-de-defunto e corola, a primeira tem como característica crescer ~~(...)~~ em solo infecundo, algo ácido e muitas vezes mal drenado; estorga.” (MICHAELLIS, 1998 p.2167). Enquanto cravo-de-defunto no poema se torna ~~cravo-~~peçoal-de-defunto” (DRUMMOND, 1980, p. 109), portanto o eu-lírico do poema adjetiva esse cravo oferecendo-lhe pessoalidade. Além disso, esta flor possui tons amarelos, alaranjados e acastanhados, sendo ~~muito~~ us. em grinaldas e coroas fúnebres, devido a sua durabilidade (...)” (HOUAISS, 2009, p. 568), sendo flor convencionalmente ligadas ao matrimônio e à morte.

No final do poema, Drummond enuncia a corola, metonímia da flor, conjunto de pétalas que produz um verticilo floral, palavra que vem do latim corōlla-ae e significa: ~~Pequena~~ coroa, grinalda” (FARIA, 2003, p.253). No poema, surge como uma ~~corola~~ sem cor e nome no chão de minha morte.” (DRUMMOND, 2010, p.109). A ausência de cor da corola reflete a passagem do tempo vivenciado pelo eu-lírico, desde estações primaveris até estações mais gélidas, representadas no poema pelas flores, e pelo ritmo reiterativo nas flores de primavera/ verão e dissonante em flores que equivalem a amores não correspondidos, conforme enunciado na frase ~~Ah~~, meu nenúfar”; ou os amores perturbadores, representados pela flor junquilha, até alcançar os sememas da morte, ao enunciar as flores finais do poema. A frase ~~nome~~ no chão de minha morte” (DRUMMOND, 2010, p.109) evoca o emblema, forma ecfrástica que simboliza o eu lírico e que, associada ao espaço ~~chão~~ de minha morte”, gera a imagem da lápide com a inscrição do nome. A permanência do nome e de suas histórias amorosas é responsabilidade da palavra e, em ~~Declaração~~ de amor”, cabe à palavra poética a manutenção da perenidade amorosa.

Dessa forma, Drummond, por meio da enumeração de flores de cultivo em diversas estações do ano e climas distintos, motiva o traço icônico, indicial e simbólico da

palavra, promovendo um percurso de apreensão gradual das esferas amorosas, desde os amores joviais, passando pelos amores da maturidade, muitas vezes marcados pela intensa e dramática paixão, para culminar no “amor-mais-que-perfeito”, ápice do sentimento amoroso e, finalmente, chegar à separação amorosa, marcada pela morte.

11. Análise do poema “História, Coração, Linguagem”

1. Dos heróis que cantaste, que restou
2. senão a melodia do teu canto?
3. As armas em ferrugem se desfazem,
4. os barões nos jazigos dizem nada.
5. É teu verso, teu rude e teu suave
6. balanço de consoantes e vogais,
7. teu ritmo de oceano sofreado
8. que os lembra ainda e sempre lembrará.
9. Tu és a história que narraste, não
10. o simples narrador. Ela persiste
11. mais em teu poema que no tempo neutro,
12. universal sepulcro da memória.
13. Bardo, foste os deuses mais as ninfas,
14. as ondas em furor, céus em delírio,
15. astúcias, pragas, guerras e cobiças,
16. lodoso material fundido em ouro.
17. Multissexual germinador de assombros,
18. na folha branca vieste demonstrando
19. o que ao homem, na luta contra o fado,
20. cabe tentar, cabe vencer, perder
21. e nisto se resume a irresumível
22. humana condição no eterno jogo
23. sem sentido maior que o de jogar.
24. E quando de altos feitos te entedias
25. e voltas ao comum sofrer pedestre
26. do desamado, não te vejo a ti
27. perdido de saudades e desdêns.
28. Luís, homem estranho, pelo verbo
29. és, mais que amador, o próprio amor
30. latejante, esquecido, revoltado,
31. submisso, renascendo, refluindo
32. em cem mil corações multiplicado.
33. És a linguagem. Dor particular
34. deixa de existir para fazer-se
35. dor de todos os homens, musical,

36. na voz de órfico acento, peregrina.
37. Que pássaro lascivo se intercala
38. no queixume sutil de tua estrofe
39. e não se sabe mais se é dor, delícia,
40. espinho, afago, morte, renascença?
41. Volúpia de gemer, e do gemido
42. destilar a canção consoladora
43. a quantos de consolo careciam
44. e jamais a fariam por si mesmos?
45. (Amaldiçoado dia de nascer
46. que em bênçãos para nós se converteu.)
47. Já tenho uma palavra pré-escrita
48. que tudo exprime quanto em mim se turva.
49. Pelos antigos e pelos vindouros,
50. foste discurso de geral amor.
51. Camões – oh som de vida ressoando
52. em cada tua sílaba fremente
53. de amor e guerra e sonho entrelaçados...

(DRUMMOND, 2010, p. 115-116)

–História, Coração, Linguagem” é o penúltimo poema de *A paixão medida*, sendo um encômio ao poeta Luís de Camões e à poesia. Um texto poético encomiástico é aquele que –(...) veio a denominar todo escrito ou discurso que contivesse elogio a uma pessoa.” (MOISÉS, 1974, p. 172). No poema em questão, o poeta é elogiado pela qualidade de seus versos épicos e líricos. O eu poético instaura o poeta português Luís Vaz de Camões como interlocutor e, em seus cinquenta e três versos, promove um exercício crítico da poesia camoniana, enumerando e qualificando os traços expressivos de seus versos, pois Drummond, conforme *Dicionário de Luís de Camões* (2011) deixa transparecer, tanto na prosa como na poesia, sua grande admiração pela obra de Camões, chegando a escrever uma crônica em que fala de “três poetas preferidos.” (TELES, 2011, p. 766). Esses poetas são Verlaine, Camões e Manuel Bandeira, e –Apesar dos muitos estudos sobre a obra de Drummond, ainda não se fez nenhum sobre a influência desses poetas.” (TELES, 2011, p. 767), isto é, alguns aspectos da poesia drummondiana ainda merecem estudos mais aprofundados, para que assim se possa compreender as relações de intertexto que figuram em sua poética desde as primeiras obras.

Sendo assim, as coincidências entre os poetas Camões e Drummond, não se limitam ao exposto no último verso, na tríade temática –de amor e guerra e sonho

entrelaçados...” (DRUMMOND, 2010, p.116), mas se estendem à sintaxe, aos jogos de palavras, conforme será comentado adiante.

“História, coração, linguagem” aborda inicialmente a épica camoniana, ressaltando dela dois traços: o da efemeridade de seus heróis e objetos em contraste com a permanência de suas ações épicas, quando recriadas na linguagem poética. Ao contrapor o fluxo da história a que estão fadados heróis, coisas e o próprio poeta à eternidade da linguagem poética, Drummond promove reflexões sobre o papel e a função da poesia, empregando recursos estilísticos próprios da poesia do vate português, tais como a presença do léxico de obras de Camões (armas, barões, ninfas, etc.), o jogo de palavras pautado na reiteração do radical e uso de sufixos, como em cantastes/ canto; lembra/lembrará; narraste/narrador; resume/irresumível; jogo/jogar. Além disso, os vinte e três primeiros versos do poema dialogam com a forma de apresentação do herói das epopeias, tanto pelo emprego da descrição do herói e de seus feitos, respectivamente Camões e sua poesia, quanto pelo uso de antonomásias: “Bardo” e “Multissexual germinador de assombros”.

Recursos estilísticos de tal ordem dialogam com a poesia camoniana e sua capacidade de cantar o homem, sua luta e o livre arbítrio. Os versos 9 e 10 instauram procedimento similar ao empregado por Camões, ou seja, o jogo entre o sujeito que sente ou faz e seus sentimentos ou ações. Ao enunciar “Tu és a história que narraste, não/ o simples narrador.”, Drummond evidencia o processo poético camoniano que enfatiza mais o sentimento e o processo que o sujeito que sente. Nesse caso, o interlocutor é a história mais que a voz que a relata. A força da linguagem e das imagens épicas camonianas não cabe na voz de um narrador, o que parece explicar a síntese que o termo “ouro” promove, no verso 16, por seu teor mineral que condensa/funde a rica linguagem camoniana.

A alusão à difícil vida do homem Camões, nos versos: “(Amaldiçoado dia de nascer/ que em bênçãos para nós se converteu.)” (DRUMMOND, 2010, p. 116) reitera questão fundamental do poema: a relação entre a continuidade da linguagem e a descontinuidade da existência humana. O legado poético de Camões é evocado nas “bênçãos”, metáfora da tradição literária fundada por ele, com a qual Drummond dialoga. A biografia de Camões menciona sua vida miserável e sofrida, mas a poesia trilha caminho oposto e confirma a cisão entre a perenidade da arte e a efemeridade da vida: “As armas em ferrugem se desfazem,/ os barões nos jazigos dizem nada.” (DRUMMOND, 2010, p. 115). A

alusão ao verso inicial do épico *Os lusíadas* - —A armas e os Barões assinalados.” (CAMÕES, 1980, p. 29) -, reforça o contraponto entre história e mito. A ação do tempo foi implacável contra as armas, os barões e o próprio Camões, mas incapaz de abalar a poesia e sua força como tradição a ser revisitada, conforme comprovam os dois últimos poemas de *A paixão medida* e tantos outros de autoria de Drummond que promovem o intertexto com a poética camonianiana, seja pela citação, alusão ou encômio.

11.1 A estrutura métrica, sonora e morfológica do poema

O poema “História, Coração, Linguagem” é composto em metro decassílabo heroicos e alguns sáficos, como ocorre em *Os Lusíadas*, sendo que o acento de versos heroicos, segundo explica João Adolfo Hansen em “Notas para Gênero Épico”, “é o único adequado à epopeia, porque é o mais amplo e grave, por isso o mais apropriado para imitar ações ilustres.” (2008, p.26). Drummond adota, portanto, um dos metros utilizados por Camões em sua obra épica, *Os Lusíadas*, sendo elemento de reforço do teor elogioso do poema: “É teu verso, teu rude e teu suave/ balanço de consoantes e vogais (...) que os lembra ainda e sempre lembrará” (DRUMMOND, 2010, p.115).

O esquema rítmico predominante nos versos decassílabos do poema é 10 (3/2-6-10):

Dos¹| he²|róis³| que⁴| can⁵|tas⁶|te⁷], que⁸| res⁹|tou¹⁰] [3-6-10]

se¹|nã²| a³| me⁴|lo⁵|di⁶|a⁷| do⁸| teu⁹| can¹⁰|to? [2-6-10]

As¹| ar²|mas³| em⁴| fe⁵|rru⁶|gem⁷| se⁸| des⁹|fa¹⁰]zem, [2-6-10]

os¹| ba²|rões³| nos⁴| ja⁵|zi⁶|gos⁷| di⁸|zem⁹| na¹⁰]da. [3-6-10]

Há, entretanto, na segunda estrofe, verso de acentuação distinta, promovida pelo uso de *enjambement* que “(…) é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido.” (GOLDSTEIN, 2006, p.92). O *enjambement* promove no verso certa tensão entre ritmo e sentido, pois envolve diretamente a organização sintática do poema, causando uma tensão entre a métrica, o som, os níveis semântico e sintático, podendo levar o verso à ambiguidade de sentidos. Metricamente eles podem até ser iguais, mas a sintaxe e o sentido dependem do verso seguinte, conforme se vê em um dos períodos do poema:

Lu¹|ís²], ho³|mem⁴] es⁵|tra⁶inho⁷], pe⁸|lo⁹] ver¹⁰]bo [2-6-10]
 és¹], mais²] que a³|ma⁴dor⁵], o⁶] pró⁷]prio⁸] a⁹]mor¹⁰] [1-5-7-10] ou
 és¹], mais²] que³] a⁴|ma⁵dor⁶], o⁷] pró⁸]prio a⁹]mor¹⁰] [1-6-8-10]
 la¹|te²]jan³]te, es⁴]que⁵]ci⁶]do⁷], re⁸]vol⁹]ta¹⁰]do [3-6-10]
 sub¹|mi²]sso³], re⁴]nas⁵]cen⁶]do⁷], re⁸]flo⁹]rin¹⁰]do [2-6-10]
 em¹] cem²] mil³] co⁴]ra⁵]ções⁶] mul⁷]ti⁸]pli⁹]ca¹⁰]do. [3-6-10]

O segundo verso, destacado em vermelho, recebe acentuação diferenciada, podendo tanto ser heroico quanto sáfico, conforme distinções prosódicas.

Como verso heroico, ele conclui sintaticamente o sujeito “Luís”, situado no início do primeiro verso, tal qual o verbo “és”, no verso dois. Sendo assim, o verbo “és”, que corresponde à segunda pessoa do singular do verbo ser do presente do indicativo, refere-se ao nome Luís que, por sua vez, tem por atributo o “próprio amor”. Essa opção sintática promove paralelismos por similitude, pois além das semelhanças sonoras dos termos *és* e *Luís*, ambas oxítonas terminadas em /s/, é possível analisar o fato de Drummond optar pelo primeiro nome do poeta, num processo que parte do pronome “tu”, passa pelo Bardo e por uma série de antonomásias, alcança o Luís da lírica amorosa e conclui com Camões. No verso 33, novo predicativo do sujeito amplia as relações de equivalência, sendo que Luís passa a ser também linguagem: “És a linguagem. Dor particular” (DRUMMOND, 2010, p.116).

Outra possível interpretação para a acentuação do verso 29 consideraria as pausas promovidas pelas três vírgulas, num esquema rítmico [1], [4], [4]. A acentuação na quarta sílaba é, segundo Echarri e Cavalcanti Proença, fundamento do decassílabo sáfico, sendo o que lhe caracteriza a “acentuação obrigatória na 4ª e flutuante entre 6ª e 8ª, mas isso não é o bastante. Se, além da cesura entre 5ª e 6ª, tem a primeira acentuada, o sáfico será mais puro.” (Echarri, apud PROENÇA, s/d, p.58). De acordo com essa assertiva, haveria no poema mais dois sáficos puros, os versos 17 e 50, sendo tal acentuação melódica empregada para evocar a lírica camoniana que adquirirá foco a partir do verso vinte e oito, fortemente marcado por enjambement e pausas contemplativas.

As múltiplas faces camonianas, presentes na linguagem poética, permanecem e atuam num processo de diálogos extensos e infinitos, em que a “(…) Dor particular/ deixa de existir para fazer-se/ dor de todos os homens, musical,” (DRUMMOND, 2010, p. 116).

Outro indício do diálogo com a poesia de Camões está no emprego de adjetivos, prática comum aos dois poetas. Sobre isso, Drummond afirma em sua coluna, no *Jornal do Brasil*, a 17 de março de 1979: —Se apenas – porque acabo de abrir a esmo sua epopeia – que o adjetivo camoniano tem uma força, uma elegância e uma beleza fascinante (...)” (apud Telles, 1979, p.262). Tal procedimento é reinventado por Drummond, nos versos sobre a lírica amorosa camoniana: ~~atejante~~, esquecido, revoltado,/ submisso, renascendo, re florindo” (DRUMMOND, 2010, p. 116). Os quatro adjetivos, seguidos dos verbos no gerúndio - renascer e re florir -, expressão de ação em curso, atribuem faces ao amor camoniano e reforçam sua condição perene, expressa no prefixo ~~re~~, sendo que nova leitura e novos leitores impulsionam as várias faces amorosas. Drummond, no poema encomiástico em questão, é uma dessas vozes leitoras, pois, assim como Camões, também emprega, em sua poesia, repetidamente o adjetivo. Além dos citados no parágrafo acima, encontramos: ~~rude~~”; ~~suave~~”; ~~sutil~~”; ~~delícia~~”; ~~amaldiçoado~~”; ~~turva~~”; ~~freme~~te” e ~~lascivo~~”, sendo esse último retomado do soneto de Camões ~~Está o lascivo e doce passarinho~~”, sobre o qual discorreremos mais adiante.

Drummond dialoga com Camões, reconhecendo na tradição passada o presente, pois ~~o~~ antigo alimenta o moderno; e o moderno restaura o antigo num processo de permanente universalidade” (TELES, 1979, p. 242). A autoridade camoniana está fortemente presente no poema, sendo que nos doze primeiros versos, Drummond utilizou seis vezes o pronome possessivo ~~teu~~” para dar ênfase à representação de Camões para a poesia: ~~É teu~~ verso, **teu** rude e **teu** suave/ balanço de consoantes e vogais,/ **teu** ritmo de oceano sofreado” (DRUMMOND, 2010, p. 115, grifo nosso).

11.2 O encontro lexical

~~História, Coração, Linguagem~~” é um metapoema que, ao elogiar a poética de Camões, promove reflexões sobre a linguagem e a poesia. Segundo Gilberto M. Teles já havia previsto, mesmo antes da publicação de *A Paixão Medida*:

Não há só claras alusões, como, principalmente, certos indícios de rima, de versos, de palavras, de imagens que demonstram que a leitura de Camões tem sido para Drummond um recurso também de criação poética (1979, p. 250).

Drummond retomou, do léxico camoniano, palavras como: “-vindouro”; “-sofrer pedestre”; “-voz de órfico acento”; “-em mim se turva”. A expressão “-sofrer pedestre”, por exemplo, Drummond a emprega como condição humana, ligada ao indivíduo, distinguindo o sofrimento particular do universal. Camões, em sua obra épica, também utiliza “-sofrer”, mas o sofrer de Vasco da Gama é coletivo, remete à conquista de um novo mundo para a nação portuguesa: “-Sofrer aqui não pode o Gama mais” (CAMÕES, 1980, p.252) ou “-Hei de sofrer que o fado favoreça” (CAMÕES, 1980, p.53). Portanto, apesar do sofrimento, existe um bem maior que os levará à glória, juntamente com toda a nação de Portugal, motivo por que o homem e sua historicidade estão aquém dos grandes feitos e da criação poética.

A passagem da épica à lírica camoniana está expressa nos versos “-E quando de altos feitos te entedias/ e voltas ao comum sofrer pedestre/ do desamado, não te vejo a ti/ perdido de saudades e desdêns.” (DRUMMOND, 2010, p. 115-6). O fingimento literário expresso por Fernando Pessoa, em versos de “-Autopsicografia”, parecem fundamentar a persona ficcional que a poesia, com sua face lírica, sustenta. Cantar o amor e suas contradições não significa vivenciar tal situação, mas acreditar no potencial da linguagem poética de representação. Drummond, ao afirmar que Camões é o próprio amor, desdobra o verso com pequenas variações que, por efeito do paralelismo, tiram o foco da referência para centrá-lo na linguagem poética. Sendo assim, os versos 29, 33 e 50 ratificam a questão e unem passado e presente, expressos no tempo verbal: “-és, mais que amador, o próprio amor”, “-És a linguagem. Dor particular” e “-foste discurso de geral amor.”. É na lírica camoniana que o sofrer é amoroso, produto da disjunção entre eu-lírico e eu-amante, este último muitas vezes representado pela amada imaginada, motivo por que o eu lírico nunca concretizará o amor. Exemplo disso são os versos do poema “-Mote Alheio”: “-Minha dor e a causa dela/ de ninguém a ousou fiar:/ que seria aventurar/ a perder-me ou perdê-la. (...)” (CAMÕES, 1962, p.16). Ou os versos do soneto “-Busque Amor novas artes, novo engenho”, em que o eu-lírico sofredor diz:

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

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

Apesar dos desencantos, o amor camoniano atinge a todos, e adquire a universalidade pela força expressiva da palavra poética. Os escritores dos séculos XV e XVI contribuíram com a derivação erudita, proveniente do latim clássico, mais precisamente de sua forma literária, o que proporcionou a esses escritores a criação de novos termos lexicais, buscando no latim expressões que favorecessem a formação de um novo léxico e conforme Teles: “Camões deu à sua língua os elementos necessários para torná-la maleável e apta a enfrentar a mudança ideológica (estética, científica e religiosa) que se processava naquela volta humanística da história ocidental.” (1979, p. 241).

Drummond, ao reiterar o léxico camoniano, não se restringe a repeti-lo como sinal de encômio, mas revela a atualidade da língua de Camões, sua modernidade, uma vez que “(...) a passagem para o português moderno pode considerar-se completada na língua de *Os Lusíadas* (...)” (ILARI; BASSO, 2006, p. 31).

11.3 A memória do lido

Os Lusíadas, obra mais conhecida de Camões, narram os feitos de Vasco da Gama para chegar às Índias. É com o poema épico que enaltece o povo português que Drummond dialoga nos versos: “**Bardo**, foste os **deuses** mais as **ninfas**,/ as ondas em **furor**, **céus** em delírio,/ astúcias, pragas, guerras e cobiças,/ **lodoso material fundido em ouro**” (DRUMMOND, 2010, p. 115, grifo nosso). As expressões “ondas em furor” e “céus em delírio”, a menção aos deuses e ninfas, aludem aos versos de *Os lusíadas*:

(II, XX; 4-8)
 (...) Com mais **furor** o mar do que costuma.
 Salta Nise, Nerine se arremessa
 Por cima da água crespa, em força suma;

Abrem caminho as **ondas** encurvadas,
De temor das nereidas apressadas.
(CAMÕES, 1980, p.71, grifo nosso).

Drummond relembra os perigos vivenciados pelas naus portuguesas, expressos na obra camoniana, resultado das intervenções das ninfas marinhas. A expressão “ondas em furor” sintetiza e evoca os versos camonianos. O termo “céus”, invocado pelo próprio navegante em apuros, clama ao espaço celestial, numa verticalidade que metaforiza a dimensão dos perigos e dos feitos do herói que “Chama aquele remédio santo e forte (...)” (CAMÕES, 1980, p. 247), conclamando a Divina Providência:

(VI, LXXXI, 1-4)
- Divina Guarda, angélica, celeste
Que os **céus**, o mar e terra senhoreas:
Tu, que a todo Israel refugio deste,
Por metade das águas Eritreas;
(CAMÕES, 1980, p. 248, grifo nosso).

Drummond pratica, no poema analisado, o que Paulo Henriques Brito, em “Poesia e Memória” classifica como memória do lido: “Final, a memória lida faz parte da memória vivida, e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta.” (BRITTO, 2000, p.127). O intertexto explícito com Camões revela um eu-poético leitor da obra camoniana. Citações, alusões e emprego de adjetivos confirmam isso, sendo Camões voz que compõe o cânone drummondiano: “Ao aludir um texto, o poeta lírico está dizendo: também eu li esse poema, e esta é a reação que ele provocou em mim, talvez semelhante, talvez oposta, da que ele despertou em você leitor.” (BRITTO, 2000, p. 128).

Nos versos de Drummond, acima citados, à antonomásia ou proposição “Bardo” segue um conjunto de imagens que remetem à grandiosidade da natureza e da resistência dos navegadores, também à cobiça que motivou as navegações. Por outro lado, a frase “**lodoso material fundido em ouro**” sintetiza o contraste entre as intenções dos navegadores e o canto camoniano sobre essa história, sendo a matéria inferior à poesia.

O termo “Bardo”, referência a Camões, é recurso frequentemente empregado nas epopeias, “a proposição deve ocultar o nome do herói, se o nomeia, deve ser com os títulos da sua dignidade.” (HANSEN, 2008, p.46). Drummond retoma a tradição das epopeias para dignificar o poeta português. Conforme Hansen, em “Notas sobre o Gênero Épico”: “A proposição não pode apresentar nem o gênero nem a espécie, mas o indivíduo a ser cantado, por isso não deve dar notícia de nenhum episódio (...)” (2008, p. 46). A proposição “Multissexual germinador de assombros” sintetiza a enumeração de antonomásias dos versos anteriores 13 a 16, marcadas pelo paradoxo, condensadas no verso 17. O prefixo “Multi” pluraliza as faces camonianas e evoca as muitas vozes líricas e épicas por ele criadas para causar assombro, termo que oscila, semanticamente, entre admiração e medo, tal qual a máquina do mundo, símbolo da sabedoria e do conhecimento:

(X, LXXIX, 1-8)

Uniforme, perfeito, em si sostido,
 Qual, em fim, o arquétipo que o criou.
 Vendo o Gama este globo, comovido
 De espanto e de desejo ali ficou.
 Diz-lhe a deusa: - “transunto, reduzido
 Em pequeno volume, aqui te dou
 Do mundo aos olhos teus, pera que vejas
 Por onde vás e irás, e o que desejas.

(X, LXXX; 1-3)

Vês aqui a grande máquina do mundo,
 Etérea e elemental, que fabricada
 Assi foi do saber, alto e profundo, (...).
 (CAMÕES, 1980, p. 377).

O verso “lodoso material fundido em ouro” é metáfora das narrativas e vivências épicas e líricas transfiguradas em palavra poética, sendo Camões o alquimista que transforma lodo e cotidiano em ouro poético.

Nos versos seguintes –e nisto se resume a irresumível/ humana condição no eterno jogo/ sem sentido maior que o de jogar.” (DRUMMOND, 2010, p. 115), a questão metapoética recai sobre a poesia como jogo de palavras, como espaço lúdico em que cabem reiteraões lexicais, sonoras, aliteraões, antítese. O desafio do poeta é lidar com a linguagem e suas potencialidades. A antítese do verso, figura de linguagem em que as palavras promovem –(...) a oposição de ideias [e] confere a ambas a ênfase que desconheceriam caso fossem enunciadas isoladamente.” (MOISÉS, 1974, p. 30), instaura a problemática e o desafio do poeta que é o de estabelecer um compromisso com a linguagem literária e participar do jogo discursivo proposto pela poesia.

O encômio a Camões e à poesia continuará no poema de encerramento do livro, intitulado –O Poeta”. Neste, Drummond escreve –Luís de ouro vazando intensa luz” (DRUMMOND, 2010, p. 117). O ouro, antes metáfora dos versos camonianos, aqui é retomado de modo metonímico: Luís contém ouro em si e consegue projetá-lo nas palavras que vazam luz intensa, poesia, sendo da ordem da implicação a relação entre poeta e poesia.

11.4 Ovídio e Camões reúnem-se em Drummond

–A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.” (ADORNO, 2003, p. 66). A assertiva de Adorno em –Palestra sobre a sociedade” adequa-se aos versos drummondianos sobre o alcance universal da poesia de Camões:

És a linguagem. **Dor particular**
deixa de existir para fazer-se
dor de todos os homens, musical,
na voz de **órfico acento**, peregrina.
(DRUMMOND, 2010, p. 116, grifo nosso).

O verso –na voz de órfico acento, peregrina” explicita o intertexto com o mito de Orfeu, na versão de Ovídio. No mito, –desce o vate do Ródope ao Estige” (OVÍDIO, 2011, p.210), movido por amor e tocando sua lira enquanto canta e suplica pela vida de Eurídice, sua esposa: –Quisera então vencer a dor mas, não,/ venceu-me Amor, um deus bem conhecido/ nos reinos lá de cima, aqui não sei./ Mas mesmo aqui suponho que o conheçam,/

pois, se a fama do antigo rapto é certa,/ a vós também outrora Amor uniu.” (OVÍDIO, 2011, p.211). O amor expresso no canto de Orfeu é essência pura, sublime e perfeita, capaz de encantar até mesmo os deuses: “Conta-se que, vencidas pelo canto,/ em lágrimas banharam as Eumênides/ pela primeira vez as próprias faces.” (OVÍDIO, 2011, p.211). A dor advém do momento em que Orfeu decide olhar para trás: “volta os ávidos olhos de paixão/ para trás: para trás ela se vai;” (OVÍDIO, 2011, p.212). O amor ainda predomina como algo superior, completo e absoluto, tanto é assim que Eurídice, “morrendo de novo, não se queixa/ do esposo (pois de que se queixaria/ a não ser de ter sido tão amada?).” (OVÍDIO, 2011, p.212). O amor de Orfeu assemelha-se ao cantado por Camões em sua lírica. Lembremos o soneto “Alma minha gentil, que te partiste” (CAMÕES, 1998, p.88) em que o eu-amante só adquirirá completude no eu-amado. O amante prefere a finitude ao distanciamento da amada: “que tão cedo de cá me leve a ver-te,/ quão cedo de meus olhos te levou.” (CAMÕES, 1998, p.88). Semelhante reação apresenta Orfeu, a quem “tristeza imensa e dor profunda e lágrimas/ foram seu alimento na amargura.” (OVÍDIO, 2011, p.212). Drummond, ao aludir ao mito órfico e, conseqüentemente, a Ovídio e à tradição clássica, aproxima Camões do contexto literário clássico de Ovídio e de sua própria poética moderna que também tematizou o mito de Orfeu.

A evocação, no poema, do “passaro lascivo” camoniano, evidencia o intertexto e a face metapoética de “História, coração, linguagem”:

Está o lascivo e doce passarinho
 Com o biquinho as penas ordenando,
 O verso sem medida, alegre e brando,
 Espedindo no rústico raminho.

O cruel caçador, que do caminho
 Se vem calado e manso desviando,
 Na pronta vista a seta endereitando,
 Lhe dá no Estígio lago eterno ninho.

Desta arte o coração, que livre andava
 (Posto que já de longe destinado),

Onde menos temia, foi ferido.

Porque o Frecheiro cego me esperava,
 Para que me tomasse descuidado,
 Em vossos claros olhos escondido.
 (CAMÕES, 1954, p. I88)

Camões compõe um soneto metapoético que, por meio da metáfora, aproxima poeta e poesia do universo do pássaro lascivo. Camões usa a figura do passarinho para representar o poeta: “Com biquinhos as penas ordenando;/ o verso **sem medida**, alegre e brando” (CAMÕES, 1954, p.I88, grifo nosso). Entretanto, enquanto o passarinho constrói seu canto sem medida, ao menos, o poeta mede os decassílabos que compõem a forma fixa soneto. Constatada a questão, o poema de Drummond parece aludir ao soneto camoniano, assim como o fez o poema “A paixão medida”, já analisado, ao fazer uso da terminologia própria à versificação greco-latina para metaforizar o amor, em versos medidos.

Camões, no soneto, estabelece relações de similaridade entre o caçador-cupido - que usa flechas para atingir os corações dos enamorados - e o passarinho-poeta, a quem o caçador, “he dá no Estígio lago eterno ninho” (CAMÕES, 1954, p.I88). O passarinho-poeta, atingido pela flecha, sentirá e cantará o amor, arte a que parecia imune: “Esta arte o coração, que livre andava” (CAMÕES, 1954, p. I88). O eu-lírico se vê perdido ao encontrar os olhos claros, ninguém pode escapar da arte do amor: “Para que me tomasse descuidado,/ Em vossos claros olhos escondido.” (CAMÕES, 1954, p. I88). A utilização de olhos claros é recorrente na obra camoniana, muitas vezes adjetivados como “gonçalves”, olhos claros de cor esverdeada. Sobre isso Teles diz: “aceitemos logo que olhos Gonçalves são olhos verdes, da cor dos olhos do gato, de que certa espécie, na Espanha, é conhecida por *Gonzalo*” (1979, p. 239). Então o passarinho se vê emaranhado nesses claros olhos que estavam escondidos e se lhe revelaram, quando atingido por uma flecha.

A polissemia dos versos camonianos atinge a construção poética de Drummond. A sutileza de suas construções metafóricas sobre o amor é retomada no poema de Drummond: “dor, delícia, espinho, afago, morte e renascença”, que estão “no queixume sutil de tua estrofe” (DRUMMOND, 2010, p. 116). Para Drummond, a palavra está “pré-escrita” na

tradição, vem do legado poético deixado por Camões, a palavra-discurso de amor, linguagem, canto, metapoesia.

No último verso: “~~de~~ amor e guerra e sonho entrelaçados...” (DRUMMOND, 2010, p. 116), é notável a referência à tríade do título do poema, “~~História~~, coração, linguagem”. O amor está para o coração e para a lírica camoniana; a guerra para a história, imortalizada na epopéia; e o sonho está para a linguagem, sendo que esta última entrelaça a épica e a lírica, no estilo moderno e singular de Camões, evocado por Drummond neste poema.

12. Considerações Finais

Nos poemas analisados, Drummond mantém traços e marcas de suas obras anteriores e reforça o que afirma Antonio Cicero, ou seja, em sete poemas encontramos a pluralidade de formas e perspectivas de sua poesia. Essa riqueza expressiva apresenta vozes líricas ora atormentadas, ora irônicas, como são exemplos “~~Confronto~~” e “~~A paixão medida~~”, respectivamente. Interessante foi notar que as vozes atormentadas e excluídas socialmente puderam expressar-se em discurso direto, conforme poemas “~~A festa do Manguê~~” e “~~Confronto~~”, sendo recurso de reforço da carga irônica dos textos.

A memória, quando ativada espontaneamente, é motivo de deleite para o eu poético de “~~A paixão medida~~”. Por outro lado, em “~~O nome~~”, a memória do nome, reverberada de modo fônico, transtorna o sujeito e todo o seu entorno, ao fazer ecoar a incapacidade de amar do próprio amor. Este poema dialoga com “~~Confronto~~”, ao abordar, de modos distintos, o amor em sua incompletude. Tal construção é desconcertante porque, se na poética de Drummond o amor ainda é o único sentimento capaz de provocar o renascer do sujeito, estes poemas criam cenário bastante disfórico e inquietante.

A tensão entre o passado e o presente é outro elemento recorrente nos poemas analisados. O fluxo temporal da história faz desaparecer as armas, os homens e toda a materialidade fadada à historicidade, mas não pode apagar a poesia. A tensão entre o mito, representado pela poesia de Camões, e a história, é fundamento do último poema analisado, “~~História, coração, linguagem~~”. Nele, por meio da intertextualidade, Drummond fala do outro e de sua inigualável produção poética para também falar de si e de sua relação com a cultura e

a poesia neoclássica. O encômio a Camões estende-se rumo ao elogio de toda a poesia, única capaz de permanecer, à revelia da força da história e dos acontecimentos.

Sendo assim, ao tematizar o amor, Drummond consegue expandir seus pontos de vista até alcançar a própria poesia, num exercício metapoético. Ou seja, os sete poemas retratam as várias faces do sentimento amoroso - a desilusão, o abandono, a desejo sexual, o amor mercadoria, o amor epifânico -, mas não se restringem às questões afetivas e sociais. Avança algo mais e promove o intertexto com a lírica camoniana e sua condição de modelo sempre presente, referencial para poetas e poesia futura. Em outro movimento de expansão reflete sobre a palavra e a linguagem e se estende até a poesia como sistema e tradição, criada com a consciência de que a palavra poética é uma unidade complexa de equivalências e contrastes sonoros, lexicais, sintáticos e semânticos.

13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. W. Palestra sobre e sociedade. In:_____. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Paixão Medida**. Rio de Janeiro: Record, 2010. 10ª edição.

_____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. **Tempo, Vida, Poesia**- confissões no rádio. Rio de Janeiro: Record, 1986. 2ª edição.

_____. CDA se pronuncia sobre o poema “Θ marginal Clorindo Gato”, a Lygia Fernandes. Apud MORAES NETO, G. *Dossiê Drummond*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007. p.382-396.

BARBOSA, Rita. Cássia. de. **Poemas Eróticos de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Ática, 1987.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In COHEN, J. et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-221.

BASSO, Renato.; ILARI, Rodolfo. Um pouco de história: origens e expansão do português. In:_____. **O Português da Gente**: a língua que estudamos a língua que falamos. São Paulo: Contexto, 2006. p. 13-43.

BORSATO, Fabiane. Renata. Multiplicidade formal, temática e intertextual em A Paixão Medida. In: PIRES, A. D.; ANDRADE, A. M. (Org.). **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. Araraquara/SP: Cultura Acadêmica, 2014. p.309-334.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITTO, Paulo. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C.; (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.124-131.

CAMÕES, Luís. de. A dor que a minha alma sente. In:_____. **Líricas de Luís de Camões**. Lisboa/PT: [s.n.]; 1962, p. 15-16.

_____. **Os Lusíadas**. Belo Horizonte/MG: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

_____. Está o lascivo e doce passarinho. In:_____. **Obras Completas de Luís de Camões- Redondilhas e Sonetos**. v.1.Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa- Editora, 1954, p. I88.

CANDIDO, A. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

_____. Inquietudes na Poesia de Drummond. In:_____. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 67- 97.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: EdUsp, 2004. Vol II.

CÍCERO, Antonio. Drummond e a modernidade. In:_____. **Finalidades sem fim** – ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 73-93.

COSTA LIMA, Luiz. O princípio corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In:_____. **Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 129- 196.

CUNHA, Celso. **Gramática do Português Contemporâneo**. Belo Horizonte/ MG: Editora Bernardo Alvares, 1970.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português**. Belo Horizonte/MG: Livraria Garnier, 2003.

FERREIRA, Aurélio. Buarque. Holanda. de. Pomba. In:_____. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3ªed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1601.

GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. Pomba In:_____ **Dicionário de Símbolos**. 9ª ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 728.

GOLDSTEIN, Norma. S. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

HANSEN, João. Adolfo. Notas sobre o gênero Épico. In: TEIXEIRA, I.; (Org.). **Multiclássicos Épicos**: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: Confederação dos Tamoios: I- Juca Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p.15-91.

_____. Alegoria – Estado da Questão e A alegoria como expressão ou alegoria. In: _____. **Alegoria**. Campinas/SP: Unicamp, 2006. p.7 - 90.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: _____ **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 118.

_____. À procura da essência da linguagem. In: _____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003, p.98- 117.

LIMA, Mirela. Marcia. Longo. Vieira. **Confidência Mineira: O Amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramento, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES NETO, G. **Dossiê Drummond**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007. p.382-396.

NUNES, Benedito. O descortínio silencioso. In: _____. **O Drama da Linguagem**. São Paulo: Ática, 1995, p. 123-134.

_____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.93-139.

OVÍDIO. A História de Eco e Narciso. In: _____. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras Editora, 2003.

OVIDE. **Les Métamorphoses** (tome II: livres VI-X). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

PAVIS, Patrice. Arquétipo. In: _____. **Dicionário de teatro**. 3ªed.- São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 24

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIRES, A. D. Poema em Prosa e Modernidade Lírica. **Revista Texto Poético**, Campinas, v.4, 2007. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/175/176>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões Editora, s.d., Col. Rex Filologia.

RODRÍGUES ADRADOS, Francisco. Alcmán. In: _____. **Lírica Griega Arcaica**. Madrid: Editorial Gredos, 1986. p. 127- 157.

SANCHES NETO, M. Prefácio: A Riqueza do Vocábulo. In: ANDRADE, C. D. de. **A Paixão Medida**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 7-15.

SANDRAS, Michel. **Lire le poème em prose**. Paris/ FR: Dunod, 1995.

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

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. III-LXI.

SARAIVA, António. José. Luís de Camões. In: _____. **História da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Estúdios Cor, 1966. v.1. p. 78-100

SARAIVA, Francico. R. Santos. dos. **Novíssimo Dicionário latino-português**. Belo Horizonte/MG: Livraria Garnier, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Sequencias Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155- 162.

TAVARES, Henio. U. Cunha. da. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. p. 170-175.

TELES, Gilberto. Mendonça. Recepção de Camões na Literatura Brasileira. In: AGUIAR E SILVA, V.; (Coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. Alfragide/ Portugal: Editorial Caminho, SA, 2011. p.754- 772.

_____. O discurso poético de Drummond. In: _____. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996. p. 307-334.

_____. A variante expressiva: “Cammond & Drumões”. In: _____. **Camões e a Poesia Brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 239- 262.

THAMOS, Márcio. **Do hexâmetro ao decassílabo**: equivalência estilística baseada na materialidade da expressão. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011, p.201-213.

TORRALVO, Izeti. F.; MINCHILLO, Carlos. C. **Sonetos de Camões**. Cotia/SP: Ateliê, 1998.

VIRGÍLIO. Bucólicas. In: _____. **Bucólicas Geórgicas Eneida**. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa/PT: Temas e debates, 2008.