

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

SALMO FRANCISCO DO ROSÁRIO

**DRUMMOND E A IMAGEM ERÓTICA:
ENCONTROS À MEIA-LUZ**

**VITÓRIA
2005**

SALMO FRANCISCO DO ROSÁRIO

**DRUMMOND E A IMAGEM ERÓTICA:
ENCONTROS À MEIA-LUZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Carvalho.

VITÓRIA

2005

AGRADECIMENTOS:

*Ao meu orientador,
Professor Doutor Raimundo Carvalho,
pelo estímulo sempre,
pela paciência e sapiência a mim dispensados.*

Dedico à Claudia e Sarah:

E(u)las, E(las)u:

Indizíveis. Imagem.

CONTENTS

RESUME	1
ABSTRACT	2
INTRODUCTION	3
LA CABA COMO PRINCIPAL	25
1.1 El caso de la "Principia"	25
1.2 El caso de la "Principia"	26
2.1 El caso de la "Principia"	27
2.2 El caso de la "Principia"	28
2.3 El caso de la "Principia"	29
2.4 El caso de la "Principia"	30
2.5 El caso de la "Principia"	31
2.6 El caso de la "Principia"	32
2.7 El caso de la "Principia"	33
2.8 El caso de la "Principia"	34
2.9 El caso de la "Principia"	35
2.10 El caso de la "Principia"	36
2.11 El caso de la "Principia"	37
2.12 El caso de la "Principia"	38
2.13 El caso de la "Principia"	39
2.14 El caso de la "Principia"	40
2.15 El caso de la "Principia"	41
2.16 El caso de la "Principia"	42
2.17 El caso de la "Principia"	43
2.18 El caso de la "Principia"	44
2.19 El caso de la "Principia"	45
2.20 El caso de la "Principia"	46
2.21 El caso de la "Principia"	47
2.22 El caso de la "Principia"	48
2.23 El caso de la "Principia"	49
2.24 El caso de la "Principia"	50
2.25 El caso de la "Principia"	51
2.26 El caso de la "Principia"	52
2.27 El caso de la "Principia"	53
2.28 El caso de la "Principia"	54
2.29 El caso de la "Principia"	55
2.30 El caso de la "Principia"	56
2.31 El caso de la "Principia"	57
2.32 El caso de la "Principia"	58
2.33 El caso de la "Principia"	59
2.34 El caso de la "Principia"	60
2.35 El caso de la "Principia"	61
2.36 El caso de la "Principia"	62
2.37 El caso de la "Principia"	63
2.38 El caso de la "Principia"	64
2.39 El caso de la "Principia"	65
2.40 El caso de la "Principia"	66
2.41 El caso de la "Principia"	67
2.42 El caso de la "Principia"	68
2.43 El caso de la "Principia"	69
2.44 El caso de la "Principia"	70
2.45 El caso de la "Principia"	71
2.46 El caso de la "Principia"	72
2.47 El caso de la "Principia"	73
2.48 El caso de la "Principia"	74
2.49 El caso de la "Principia"	75
2.50 El caso de la "Principia"	76
2.51 El caso de la "Principia"	77
2.52 El caso de la "Principia"	78
2.53 El caso de la "Principia"	79
2.54 El caso de la "Principia"	80
2.55 El caso de la "Principia"	81
2.56 El caso de la "Principia"	82
2.57 El caso de la "Principia"	83
2.58 El caso de la "Principia"	84
2.59 El caso de la "Principia"	85
2.60 El caso de la "Principia"	86
2.61 El caso de la "Principia"	87
2.62 El caso de la "Principia"	88
2.63 El caso de la "Principia"	89
2.64 El caso de la "Principia"	90
2.65 El caso de la "Principia"	91
2.66 El caso de la "Principia"	92
2.67 El caso de la "Principia"	93
2.68 El caso de la "Principia"	94
2.69 El caso de la "Principia"	95
2.70 El caso de la "Principia"	96
2.71 El caso de la "Principia"	97
2.72 El caso de la "Principia"	98
2.73 El caso de la "Principia"	99
2.74 El caso de la "Principia"	100
2.75 El caso de la "Principia"	101
2.76 El caso de la "Principia"	102
2.77 El caso de la "Principia"	103
2.78 El caso de la "Principia"	104
2.79 El caso de la "Principia"	105
2.80 El caso de la "Principia"	106
2.81 El caso de la "Principia"	107
2.82 El caso de la "Principia"	108
2.83 El caso de la "Principia"	109
2.84 El caso de la "Principia"	110
2.85 El caso de la "Principia"	111
2.86 El caso de la "Principia"	112
2.87 El caso de la "Principia"	113
2.88 El caso de la "Principia"	114
2.89 El caso de la "Principia"	115
2.90 El caso de la "Principia"	116
2.91 El caso de la "Principia"	117
2.92 El caso de la "Principia"	118
2.93 El caso de la "Principia"	119
2.94 El caso de la "Principia"	120
2.95 El caso de la "Principia"	121
2.96 El caso de la "Principia"	122
2.97 El caso de la "Principia"	123
2.98 El caso de la "Principia"	124
2.99 El caso de la "Principia"	125
2.100 El caso de la "Principia"	126

*Love's mysteries in souls do grow,
But yet the body is his book*

JOHN DONNE

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
1 A CAMA COMO PRÉ-TEXTO.....	23
1.1 De uma velha discussão: diferenças.....	23
1.2 Preliminares.....	34
2 CORPOALMA.....	45
2.1 O banquete profanado.....	45
2.2 Oh, minha senhora, ó céus !.....	51
2.3 Referência que abunda: preferência	58
3 O EUMUNDO OU O MUNDOEU.....	78
3.1 Superposições ou orgasmos simultâneos.....	78
3.2 Personificações.....	91
4 MORTE EM SI OU A PREPARAÇÃO PARA ELA.....	98
5 CONCLUSÃO.....	111
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115

RESUMO

Este trabalho se dedica a mostrar como o fenômeno da imagem poética se relaciona ao erotismo presente no livro *O amor natural* do poeta Carlos Drummond de Andrade, tendo em vista o confronto ou a aproximação com temas paralelos relevantes, tais como os limites entre o que é erótico e o que é pornográfico, a relação intertextual com a tradição e o diálogo intratextual intrínseco à própria produção do escritor. Nossa análise se detém, sobretudo, no fato de que o lirismo do livro se apresenta mais expressivo, na medida em que o erotismo presente nos poemas estabelece o aspecto de convergência de elementos em tensão, algo comum na linguagem poética, mas que engendra nuances quando o texto é tomado como corpo que se expressa e se insinua, firmando-se como lugar de representação, onde se encontram vozes díspares, cuja aproximação se torna possível pela intervenção da linguagem literária.

ABSTRACT

This essay is intended to demonstrate how the poetic imagery phenomenon relates to the eroticism seen in the poet Carlos Drummond De Andrade's book *O amor natural*. As it can be discerned, the dispute and/or approach to pertinent analogous issues, as the limits involving what is erotic and what is pornographic, the indisputable genuine connection amongst tradition and the intrinsic elemental dialogue of his own creation. Our analysis concentrates, above all, on the fact that the book's lyricism portrays more expression, as the eroticism present in the poems ascertain the convergence silhouette of "in tension" elements that are, to some extent, ordinarily noticed in poetic expression, which generate nuance, when the text is taken as a body that insinuates and expresses itself, standing in a place of prestige where various diversified distinct voices meet, and this congregation and gathering becomes possible due to the intervention of the poetic language

INTRODUÇÃO

A literatura, como objeto estético que é, traduz a si mesma. Produz, entretanto, reverberações e diálogos que remetem a leitura, ora a horizontes outros, de forma a incidir em cifragens diversas, ora fazendo a junção entre sujeito e objeto, ou seja, entre o que é instaurado pela obra e o que é projetado pelo leitor, a confirmar – da literatura – sua inerência sógnica, a saber, sua função de correspondência comunicativa.

No dizer de Salvatore D’Onofrio, “Arrancar a linguagem da ancilose, dar vida às palavras, criar o efeito de estranhamento, é o meio de que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana, a refletir nos problemas da verdade, do amor, do tempo, da morte, etc”(1995, p. 23).

Essas ponte entre obra e leitor se realiza, em nível textual, por um fenômeno que aproxima realidades a princípio díspares, distantes ou opostas: a imagem.

De caráter, ao mesmo tempo, coeso e plural, a imagem, tal qual se mostra, como processo de apresentação do real nas suas diversas formas e modalidades, revela realidades primeiras, pois ao fundir-se ao objeto aludido, torna-se, em relação a este, entidade simbólica e instrumento de recriação.

As imagens propriamente ditas participam de simples qualidades ou Primeiras Primeiridades. Essa definição de imagem, à primeira vista enigmática, fica simples quando se traduz ‘primeiras primeiridades’ por similaridades na aparência. As imagens representam seus objetos porque apresentam similaridades ao nível de qualidade (SANTAELLA e NOTH, 1998, p. 62).

As palavras das quais derivam, *eikon* do grego, e *imago* do latim, já trazem em si o caráter paralelístico do significado com o seu diverso: esta, ao denotar imaginação; aquela,

remete à percepção. Seja qual for a acepção ou origem, a imagem, pressupõe o outro, visando trazê-lo à unidade, sem, entretanto, destituí-lo de sua pluralidade semântica e de sua forte carga subjetiva.

Em sua particularidade simbólica, as palavras, significativas por excelência, denotam um tipo específico de imagem. A imagem verbal se destaca como fundamental à linguagem, pois que é centrada no contexto intersticial do espaço e do tempo ao apresentar o aspecto representativo da realidade do homem diante das coisas e do mundo. Seja como as quis Barthes,¹ uma estrutura centralizada ou centralizadora, seja como meros ornamentos e artifícios retóricos dos primeiros mestres, as palavras vão além: são passíveis de reportar à identidade dos contrários através da linguagem poética: “A poesia moderna caminha com as pernas das imagens” (DUBOIS *et al.*, 1974, p.18).

O abraço dos contrários na linguagem poética, especificamente, no poema, dá-se, então, de maneira a fazer comungarem tempo, espaços, realidades, ações, pensamentos, sentimentos, sensações; ou seja, unir seres contrários à unidade, além de sua simples confrontação:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades distantes. Quanto mais as relações entre duas realidades aproximadas forem distantes e apropriadas, a imagem será mais forte – ela será dotada de maior poder emotivo e consistência poética (ALBERT, 1975, p. 68).

Assim, será a imagem instrumento convergente daqueles elementos e de outros alheios à sua definição. É agora não só a fanopéia poudiana, mas música, palavra e sentido,

¹ BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, p.88-9.

comungando-se num mesmo universo lírico, num mesmo instante. A imagem se realiza como esse instante erótico por excelência.

Antecipa-se então o assunto ao objeto desta apresentação. *O amor natural*, livro póstumo do poeta Carlos Drummond de Andrade (1992), causou, se não polêmica, mas a curiosidade, como era de se esperar, por parte do público e da crítica. O livro que tem como tema o erotismo, expunha a memória do itabirano, a velhos questionamentos a respeito do limite entre o erótico e o pornográfico. O poeta tímido, assim julgado por Mario de Andrade,² apresenta-se maduro, propondo um erotismo que se sabe equilibrado, visando o amor que se apresente na sua inerência, visto que é elemento primordial da completude do ser humano; urge, pois, vivê-lo em sua plenitude, dada a aproximação inevitável da morte. O amor referenciado nos poemas do livro, delimita o jogo tensional entre vida e texto, lugares de significantes marcados que fazem saltar aos olhos do leitor a emergência do significado apoiado na já gasta idéia do poema como corpo: corpo pura linguagem, possibilidade maior de fusão de elementos antes separados, reconciliados, agora no intento da verdadeira consumação do ato erótico associado ao ato poético; e o poema como transgressão em relação ao seu objetivo básico, a comunicação.

Não que Drummond não houvesse tratado do assunto. Ao se buscar na sua extensa obra, encontra-se, ainda que de forma não exclusiva, manifestações a respeito do amor carnal. Em comentário ao final da edição com a qual operamos neste trabalho, o crítico-poeta Affonso Romano de Sant'Anna faz considerações importantes a respeito. O tema aparece em três fases da obra do poeta: nos primeiros livros, o poeta alude metonimicamente ao corpo feminino, como a se proteger da emoção de amar, valendo-se de "poemas-piadas",

² ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 32.

bem ao estilo dos modernistas; na fase intermediária, o erotismo se intensifica a partir do sentimento *ganche*, quando se dá a descoberta do outro, e nos seus últimos livros, quando falar de amor e erotismo parece ser algo imperioso, o fio que o liga à vida, verdadeiro toque de Eros, o toque do amor, “palavra essencial”(p.5). Sobre o livro, o ensaísta diz ainda: “o poeta guarneceu seus textos com uma série de epígrafes, tanto na entrada do livro como no seu interior, como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição” (p.82).

Como o erotismo se configura em *O amor natural* ?

Antes de nos atermos ao texto propriamente dito, - além das já citadas epígrafes supostamente atenuantes que referenciam Ronsard, Whitman, Camões, Pedro Salinas e Apollinaire - são dignas de nota as ilustrações com motivos eróticos de Milton Dacosta, distribuídas amiúde entre os poemas. A maneira como o artista apresenta as formas femininas, algo entre a inocência infantil e o sensualismo realista, coopera para a montagem do livro que se pretende natural.

Montando um quadro esquemático dos poemas do livro, percebe-se sub-temas atuantes, de forma a construir um todo integrado. O poema que abre o livro “Amor – pois que é palavra essencial” se refere à dualidade corpo e alma. Estreitadas essas diferenças, abre-se caminho para poemas que mostram um sujeito ainda tímido, lembrando momentos da alcova, mas sem deixar de sentir no corpo os prazeres carnavais. Fazem parte desse grupo “Era manhã de setembro”, “O que se passa na cama”, “A moça mostrava a coxa”, “Adeus camisa de Xanto” e “Em teu crespo jardim anêmonas castanhas”. Em seguida, ligados pelo ainda contido “São flores ou são nalgas” vem uma série que arrisca quanto ao tema, entre-meados por forte apelo humorístico, tornando o erotismo mais difuso e de tom menos gra-

ve; nem por isso menos expressivo, dos quais, entre outros, podemos citar: “Coxas bundas coxas”, “A bunda que engraçada”, “O chão é cama”, “A língua girava no céu da boca”, “Mimosa boca errante” e “Sem que eu pedisse fizeste-me a graça”. A religiosidade surge desconstruída em poemas como “Mimosa boca errante” e “Oh minha senhora, ó minha senhora”. As lembranças, tema sempre presente no poeta, aparece em “O que o bairro Peixoto”, “Tenho saudades de uma dama”, “Esta faca” e “Ó tu, sublime puta encanecida”. Temos ainda o tema da perversão em “De arredio motel em colcha de damasco” e o tema da morte e/ou da transitoriedade da vida em “Não quero ser o último a comer-te” e “Para o sexo expirar”. Entretanto, esses sub-temas se misturam, confundindo-se em função do tema total, ratificando a conhecida característica plural, tão comum neste poeta, que, mesmo assim se configurando, consegue mostrar um aspecto textual em que se evidencia a unidade.

Quanto à linguagem e ao estilo, usando de termos chamados “chulos”, o poeta trabalha ludicamente, o que em Drummond não é novidade. Alternando versos clássicos com o seus conhecidos versos-livres, o poeta “brinca” com o significante, respaldando-se na temática ou utilizando-se de formas fixas, como que, com seu humor, a transgredir a tradição. Utiliza-se até do minimalismo, bem ao estilo dos “concretos” e dos poetas da chamada “Geração 70”, grupo de poetas confessos produtores de textos tendo o sexo como tema. O mesmo se dá com relação às rimas, aqui referenciando o elemento erótico, no tocante à cópula entre significante e significado. Há de se atentar para suas conhecidas repetições, o emprego de elementos de uso comum, e o ritmo dramático, que surge sobre um chão ligeiramente irônico.

No que se refere aos elementos intertextuais e intratextuais, percebe-se referências a clássicos como *O banquete*, de Platão; principalmente no poema que abre o livro, onde o poeta ora reafirma, ora desconstrói a filosofia do ateniense, concernente à temática do cor-

po e a sua relação com a alma. Todo o livro se apóia nesta metáfora. O corpo-poema se é degrau para a transcendência, o é, também, para a realização do amor carnal, estágio primeiro dessa empresa. Daí, vale-se de outros recursos para ratificar essa premissa. Assim, surgem ao longo do livro desconstruções e construções de ordem intertextuais e auto-referenciais, essas últimas por incidirem no próprio erotismo pregresso do autor, no sentido de revisar o tema, antes apresentado como mero fetiche do “bonde cheio de pernas”³, agora, mostrando-se em vigoroso encontro com o corpo propriamente dito, inevitável colisão harmônica com o Outro.

Pode-se dizer, portanto, que *O amor natural* traz em seu bojo vários aspectos presentes em toda a lírica Drummondiana, principalmente as reminiscências e o *Humour*. Entretanto, percebe-se que em relação a um, em especial, ele traça um percurso inverso.

A *gaucherie*, bordão temático de toda a sua obra, responsável em grande parte pela subjetividade do seu projeto poético, estudada à exaustão por diversos críticos, aqui, se não se dilui por completo, ela meio que se encontra; ou seja, a tríade proposta por Affonso Romano em seu *Drummond: o gauche no tempo* (1972), do Eu maior que o mundo, Eu menor que o mundo e Eu igual ao mundo, transforma-se agora em Eu mundo ou mundo Eu. A memória, mais do que antes, é responsável pela unificação e abrandamento das tensões, apresentando-se como o agente que promove a unidade temporal. Agora, não o desajustamento, mas a completude é meta; não a fragmentação, mas a elisão, é buscada com ardor.

Ora, essa fusão só é possível graças ao poder unificador da imagem poética.

Falando de uma das modalidades da imagem, a metáfora, Jean Cohen (1974) assinala a atuação dessa figura e sua relação com o seu produtor: um processo simbiótico que

³ Parte das citações que não as de *O amor natural* se referem a *Carlos Drummond de Andrade: Nova Reunião. 19 livros de poesia*, vol. I e II, J. Olympio, 1987, as quais se acham indicadas por NR.

designa o um estar no outro, ou melhor, o um ser o outro: “A metáfora não é apenas um elemento decorativo de estilo. Não é apenas um importante componente estético, mas sobretudo é a idéia e a experiência mesmas. Isto é, a metáfora é o poeta” (1974, p.32). Pela sua capacidade de dizer, o que pela inflação de meios já não se consegue, a imagem poética é o vínculo entre sujeito e o que há de mais primitivo em sua cultura, como o diz Derrida: “A metáfora é o traço que reporta a língua à sua origem” (1973, p.330).

Porém, é do ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz o texto que servirá de substrato teórico à nossa abordagem neste trabalho. Em seu ensaio *A Imagem*, Paz (1996) compara, as imagens a leis científicas, quando “submete à unidade a pluralidade do real” (1996, p.38). A comparação, porém, esgota-se aí, pois logo em seguida, denuncia a unificação científica ao alegar o empobrecimento da maneira própria do Ser. A diferenciação proposta pelo crítico mexicano nos é colocada a partir de um exemplo simples: segundo ele, ao tomar dois elementos sabidamente opostos, como por exemplo, pedras e plumas, o poeta nomeia-os de forma a conceituar ambos a partir de suas qualidades intrínsecas: pedras como sendo pedras, plumas como sendo plumas, ao mesmo tempo em que os fundem em um só elemento. Isto é aquilo. Claro fica, de acordo com a lógica do crítico que o resultado dessa simbiose não é a verdade, afinal “o poema não diz o que é, e sim, o que poderia ser” (1996, p.38). A realidade da imagem é viável sim, no universo psíquico do qual se serve a escritura. Diz o crítico que parte dos poetas se opõe a essa tese e se vê no afã de negar essa premissa. Para isso, firma-se em algumas teorias filosóficas, como por exemplo, a dialética hegeliana, onde, grosso modo, isto é isto e aquilo é aquilo e o resultado de isto mais aquilo é uma outra coisa, o que não abarca a idéia de identidade. Cita ainda filósofos como Bertrand Husserl e Parmênides e acaba por considerar que “(...) deste ângulo, a história do

Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio no duplo sentido da palavra”(1996, p. 41).

A solução vem do Oriente. Contrariamente àquelas teorias, o pensamento oriental parece estabelecer os princípios de identidade entre os contrários. De acordo com Paz, esta é a base histórica do pensamento do Oriente, temas sempre presente nos filósofos budistas, do taoísmo e dos exegetas do hinduísmo. Cita Chuang-Tsé para explicitar o caráter relativo:

Não há nada que não seja isto, não há nada que não seja aquilo (...) a vida é vida diante da morte e vice-versa (...) mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo, (...) todos nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, via esquecida de comunicação entre os dois mundos (1996, p. 41-2).

Paradoxalmente, conforme nos coloca o crítico, Tsé, ao tratar da filosofia da linguagem, não enuncia a palavra, por esta não dizer o absoluto. Toda a sua doutrina resolve-se no silêncio. E por mais contraditório que possa parecer, é aí que se instalam as imagens, pois ao tentar expressar o indizível, recorre a elas o poeta, para, através das figuras poéticas exprimir o que a linguagem já não o faria. “A imagem diz o indizível; as plumas são pedras pesadas” (1996, p. 44).

Assim, através da imagem, o poema tem então, o poder de reagrupar os vários significados das palavras, mesmo estando esses em constante tensão, recriando e atualizando a experiência do real; não representando, mas apresentando de forma instantânea e total, volta à origem das coisas. “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (1996, p.47).

Essa forma de identificação dos contrários pontua outras obras do escritor mexicano. O tema das convergências poéticas se faz presente em livro homônimo, onde Paz confere a fusão no sentido de uma total reconciliação do que um dia se separou do Absoluto, principalmente em função do tempo passado e futuro, agora unindo, num presente eterno, também formas e espaços.

Porém, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), Paz realiza o que muitos consideram o objetivo maior do seu projeto literário. Demarcando os limites e confluências entre erotismo e poesia – o poema como erótica verbal e o erotismo como poética corporal – Paz elabora um verdadeiro tratado sobre o tema de forma intertextualizada e híbrida quanto ao estilo, pois a diferença entre os estilos poético e dissertativo praticamente inexistem.

Em *A dupla chama* Paz retoma de forma interdisciplinar, elementos presentes em toda a sua obra de poeta e ensaísta, além de dialogar com obras clássicas a respeito do tema. Fazendo uma abordagem centrada no aspecto metafórico da sexualidade, quando sugere a reinvenção do corpo e da palavra, transfigurando-os, o autor opera com a semelhança básica que aproxima o ato erótico e a poesia: o erotismo nega a função primordial do sexo, a reprodução. Da mesma forma, a linguagem, ao se tornar poesia, suspende o seu objetivo fundamental, a comunicação.

Paz trabalha ainda com as diferenças entre sexo, erotismo e amor. O primeiro como puro instinto, subversivo, imutável e individual; o segundo é invenção centrada na cultura, portanto é humano. Pressupõe o outro em seu aspecto plural de imitação e simulação, por isto é metáfora, centrada no prazer e na morte. O amor, por sua vez é escolha e liberdade, atração por uma única pessoa, se encarada esta, como Ser dotado de uma alma e um corpo. A pessoa inteira.

A questão da velha aproximação entre religiosidade e erotismo é colocada por Paz de forma a enfatizar o caráter fundamental e decisivo desses elementos na concepção e formação cultural e existencial dos povos ocidentais e orientais. Nesse momento, aborda a importância do Amor Cortês quanto ao legado da tradição do fazer poético e quanto ao tratamento do amor e do erotismo no que concerne ao campo das idéias. Retoma, também, a filosofia platônica quanto à dualidade corpo e alma, presente principalmente em *O banquete*, bem como, reelabora esses mesmos conceitos, a partir da visão cristã. Porém, é das religiões orientais que Paz se serve como um chão sólido de comparações a respeito da fusão entre poesia e erotismo. Tanto o budista, quanto o hindu, buscam o absoluto em seus rituais. “A cópula ritual é, de um lado, uma imersão no caos, uma volta à fonte original da vida; de outro, é uma prática ascética, uma purificação dos sentidos e da mente, uma desnudez progressiva até chegar à anulação do mundo e do eu” (1994, p.186). Essa interseção entre misticismo, poesia e erotismo ou amor, melhor se configura ao se considerar o determinante temporal entre um e outro: do ponto de vista do amor propriamente dito, Paz considera ser este sentimento feito de tempo, por isso, sofre a ação deste e a ele suporta. Quanto ao erotismo, pode-se compará-lo ao poema, onde, por vezes, o tempo se torna uno e simultâneo, tal qual, os rituais místicos orientais que buscam deter o tempo e suas manifestações.

Paz explora ainda a questão da morte, inserindo-a no contexto da tradição literária, cultural, científica e religiosa e a sua relação com o erotismo, pois “...por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade” (1994, p.189). Aqui, porém, opõem-se à idéia de transgressão e violência de certos escritores, como por exemplo, Georges Bataille, Sade e tantos outros. A morte em Paz, surge, sim, como inevitável; entretanto, faz com que o amante a encare de frente, uma vez que

ela é resultado da aposta do amor aos acidentes do tempo. Amar e morrer: a volta ao Grande Todo.

Assim, apresentado o objeto sobre o qual tencionamos operar, convém que delimitemos as formas de abordagens dos assuntos no sentido de direcionar as bases do nosso estudo.

Acreditamos haver pontos de contato entre a concepção da imagem literária, no que ela tem de unificadora de opostos e “cifra da condição humana” (PAZ, 1996, p.38) como verdade incomunicável e o erotismo de Drummond em *O amor natural*. Como já o dissemos, um erotismo que não mostra o poeta “torto”, mas buscando a unidade espiritual e temporal. Esse fator remeterá o estudo à questão da religiosidade. Segundo Paz, em *Convergências* (1991), o misticismo separa-se do erotismo por uma linha tênue: a imaginação. E conclui, “...O rito religioso e a cerimônia erótica são, antes de tudo, representações” (1991, p. 77). O amor é metáfora; portanto, é imagem.

Começaremos por identificar o tema do erotismo ao longo da obra do poeta mineiro, buscando de maneira direta e vertical, momentos demarcados sobretudo pelo realismo coloquial das palavras que redundam em maior ou menor grau em um erotismo tímido e nascente, mas que desde então já atesta uma inadaptação subjetiva, prenunciando uma busca incessante que culminará na textura dos seus trabalhos finais, onde o erotismo aparece mais intenso e, poeticamente, melhor delineado. Tomaremos, para tanto, o conceito do que é pornográfico, a partir de considerações de Jean Baudrillard (1992). O erotismo de *O amor natural* se afasta da definição do sociólogo francês, no que se refere à sua forma de apresentação: metafórica e às vezes direta, em oposição ao super-realismo exposto por Baudrillard. Também para Paz, “(...) o erotismo não é sexo em bruto, mas transfigurado pela imaginação: rito, teatro” (1991, p. 75).

Em seguida, iremos nos ater à abordagem dos poemas, tendo em vista, o conceito intersticial da imagem erótica. Erotismo unificador, poética de convergência; o assunto de certo que não é novo. Contudo, o que pretendemos mostrar é a forma que se relaciona especificamente com o livro de Drummond, considerando que o itabirano tenha centrado toda a sua trajetória poética numa postura descentralizada, pautada na visão canhestra do mundo e da vida, envolta numa timidez, que aí também inclui o erotismo. A abordagem se mostra válida por apresentar um poeta que, mesmo buscando a simbiose erótica, ainda se mantém surpreendentemente corrosivo, preocupado com o trato cuidadoso de seu intento poético, o que em nada prejudica seu projeto final. Destarte, ao iniciar o livro objetando a filosofia platônica, esclarece de imediato ao leitor este seu duplo intuito, qual seja, o de ir contra um pensamento sólido, substrato teórico do pensamento universal no que tange ao sentimento amoroso e, por assim dizer, alicerce dos poetas através dos tempos; e a confirmação da relevância do corpo, como veículo de uma transcendência que se almeja a partir da sua natural carnalidade. Um corpo que não se faz difuso, afinal, busca a unidade; tampouco corpo circunscrito, visto que aberto às possibilidades que só o ambiente poético pode proporcionar.

Daí decorrerá a referência ao Amor Provençal e as concepções orientais do amor. Em *O amor natural*, a concepção amorosa medieva é desconstruída pela corrosiva ironia e humor do poeta. Se por um lado, quanto à filosofia oriental, sente-se o seu eco no poeta, no que se refere à integração do eu e do outro; por outro, no que se refere aos textos galegos, em alguns poemas do livro, podemos perceber um amor igualmente suplicante por parte de um eu masculino, mas que consegue conquistar a união carnal com a amada, além da ridicularização, por parte do poeta, da religiosidade presente nos textos trovadorescos e, ainda, a presença ativa da mulher, algo impossível nos originais medievais. Aí, também, será re-

ferenciada à separação entre amor e sexo em relação aos ideais do amor provençal, enfatizando, principalmente, temáticas como a do *'fin'amors'*, do *assai* e do *drutz*, modalidades caracterizadas pela concretização ou não do amor carnal, cujas correspondências tentaremos mostrar nos poemas do livro de Drummond.

Num terceiro momento, aludiremos àquele que talvez seja, em algumas peças, o viés responsável pelo humor do livro. A recorrência do termo “bunda” como tema de muitos poemas. Tentaremos apresentar as suas várias possibilidades de interpretação, bem como a sua relação com o fetiche da cultura brasileira. A palavra e/ou a parte da anatomia pode ser engraçada, como considera o poeta, entretanto, Drummond consegue, como poucos, dar-lhe um tratamento poético elegante, evitando qualquer sintoma de grosseria. E quando não direciona o termo rumo à comicidade, faz dele um elemento integrante, adequado ao todo do livro, em alguns momentos dando-lhe até mesmo tom celebratório, mas de forma alguma, meramente decorativo.

Affonso Romano, em artigo inserido em *O amor natural*, questiona sobre uma possível *gaucherie* outorgada pelo erotismo (p.75). Ele se apóia de forma abrangente na obra do autor para justificar o desajustamento do sujeito drummondiano diante ao mundo. Para isso, aborda a função do poeta *displaced* e sua relação com a arte, sua preocupação metafísica, seu envolvimento com a problemática do tempo, relacionando aspectos como a ironia, o humor, a família e a memória e a sua poética centrada em enigmas que ratificam a idéia do sujeito torto. Tendo em vista esse parecer de Romano, desenvolvido em seu *Drummond: o gauche no tempo* (1972), procuraremos nos posicionar não contrário à tese do crítico, mas vislumbrar a possibilidade de uma conjunção (ou pelo menos a busca dela) do sujeito com o outro, ou seja, tencionamos mostrar que o erotismo tardio do poeta, intenta um enlace do

eu com o mundo, mesmo que esse encontro se dê através da imagem corrosiva da morte. É a procura que se almeja poesia no abraço dos contrários.

Procuraremos, também, mostrar diálogos de alguns poemas de *O amor natural* com a questão do sagrado, especialmente com a mística cristã, no que se refere ao êxtase religioso atrelado à temática da morte. A relação estreita entre esses fenômenos conferem à poesia uma expressividade peculiar, pois tais elementos se ligam à existência do humano e, consequentemente, à sua cultura, consolidando o seu estar-no-mundo através da linguagem.

Cremos ser este estudo relevante por apresentar verticalmente o erotismo ousado do poeta, que se mostra, pondo-se em risco devido ao cânone firmado em relação à sua poesia e da própria postura que o consagrou através do que se convencionou chamar de escritor retraído e tímido. Isso não o impediu de produzir a obra tendo como tema o amor carnal, fazendo desse também matéria de sua poesia, visto que a imagem reúne elementos díspares em um todo poético. Também acreditamos que se possa abrir possibilidades novas de leitura e, portanto, de discussão e estudos mais aprofundados observados a partir de lacunas aqui deixadas. Afinal, *gauche* somos todos nós na eterna luta entre palavras e idéias. Como estudiosos da linguagem, o risco é a nossa porção garantida. A aventura da escrita é também erótica se for considerada sua faceta indecifrável de prazer e dor.

A CAMA COMO PRÉ-TEXTO

1.1 De uma velha discussão: diferenças.

Ao longo de toda lírica drummondiana, o tema do erotismo, bem como o do amor, surge vez por outra, apenas como um clima entre tantos. São lampejos esporádicos, que mesmo assim se apresentando, acrescentam à sua poesia uma faceta a mais, atestando a pluralidade temática, paradoxalmente calcada na subjetividade de linguagem poética, no que ela tem de mais unificadora e convergente. O amor e o erotismo dão-se então, se não na mesma densidade, mas inserindo-se nos outros assuntos ou por eles iluminados, cooperando assim, com a rede de significados enviesados no sentido de construir a matéria mesma de seu lirismo, ou seja, fazendo parte do caráter metafísico, das considerações a respeito do tempo e do espaço, da percepção do outro, da reconstrução e dissolução da memória e do humor enquanto efeito corrosivo, além de se ampararem no próprio fazer poético, servindo-se deste e a este como chão de seu versejar. Não interessa a ele, portanto, o tom celebratório do amor erótico, tampouco o derramamento lacrimajante ao se elogiar uma mulher, por exemplo; no entanto, desde então já se prenuncia a sua intenção de falar da importância do corpo, como lugar da conquista do prazer, centrada na descoberta ou procura da alteridade, lançando as bases para sua proposta derradeira, presente em livros como *Amar se aprende amando*, *Corpo* e *O amor natural*, principalmente.

Contudo, se no aspecto temático registram-se raros momentos eróticos, pode-se dizer que, em Drummond, a linguagem em seu estilo, enquanto corpo, faz-se erótica todo o tempo. No posfácio de *Farewell* (1996), Silviano Santiago nos esclarece que o poder de erotizar a língua é privilégio de poetas e da poesia, mas que, em Drummond, esse ofício se

articula de forma ética, como missão, sem prender-se unicamente a enfeites desnecessários.

Antes, situa a linguagem junto ao e no corpo.

O erotismo, explícito ou implícito na linguagem poética de Drummond, situa os poemas no aqui e agora, a fim de que as palavras não se percam nos meandros dos floreios verbais bonitos e vazios. Ou seja, os exercícios éticos em poesia não são, diante do espelho, pedantes volteios da subjetividade em torno do umbigo; tem a densidade de um corpo que deseja outro corpo, ama, goza, sofre companheiramente, se emociona, castiga, envelhece, envilece, orgulha-se..(1996, p.114).

À Barthes, este “modo de Eros”⁴ é que envolve a trajetória do poeta mineiro, no que se refere ao erotismo. Escrever é a maneira imperiosa de se lançar à vida; as palavras, se não são o corpo, fazem parte dele. Urge dizer tudo na forma corporal, visto que, uma vez erotizados, os termos se materializam, ficando as metáforas como fantasmas de uma procura incessante pelo outro, objetivo nunca logrado.

Porque ligado ao corpo e, conseqüentemente, às suas sensações e pulsões e a um fim determinado, o amor erótico se confunde, muitas vezes, com a pornografia, sendo-lhe esta algoz principal, responsável pela visão moralista de grande parte do público leitor, justamente em função de ideologias, conceitos ou definições no mínimo superficiais e reducionistas.

Parece-nos que devido a esse ranço moralista, o próprio poeta meio que se precavia, de certo modo, advertindo os seus leitores quanto aos meios midiáticos de publicação dos seus então pioneiros escritos. Sabe-se que a estréia dos textos eróticos de Drummond deu-se em revistas masculinas brasileiras de grande circulação, a respeito do qual o escritor disse em entrevista:

De fato algumas revistas me pediram poemas eróticos e eu publiquei. Essas revistas têm entrevistado Teotônio Vilela, Antônio Gallotti, pessoas da esquerda e da direita, personalidades brasileiras que jamais poderão ser acusadas de pornógrafas. Então eu

⁴ BARTHES, Roland. *Critica e Verdade*, p. 21.

acho que o nível dessas publicações não deve ser avaliado pelas fotografias de mulheres peladas, mas pela variedade de assuntos que comportam, inclusive a literatura e as entrevistas sobre temas políticos e sociais, etc (CAMINHA, 2002).

Não querendo nos ater simplesmente ao biográfico, julgamos a cautela do poeta como que fugindo ao caráter comercial das publicações que têm o sexo como atrativo maior. Aposta ele num sensualismo elevado em sua carga expressiva e estética, criando imagens que reafirmem os atributos estritamente literários dos poemas. Parte do problema se instala quando se trata de produção de imagens. Entra-se em uma área por demais extensa e movediça, lugar de paradoxos, onde, do ponto de vista da arte, podem coexistir elementos reconhecidamente díspares, conforme nos diz Danilo Corci, sobre a diferença entre erotismo e pornografia:

(...) Se o erotismo é a fascinação que o imaginário produz, e a construção de um poema erótico é agregar o poético ao imaginário, me atreveria dizer que o poético, em suas finalidades, admite até as névoas místicas de São João da Cruz e também a lascívia de Marquês de Sade, aquilo que vai de um extremo ao outro, entre a destreza do domínio e a urgência dos corpos, [...](2004).

Essa aproximação, por assim dizer, imaginária aliada à desinformação e à falta de sensibilidade de muitos, reporta a obra em si aos catálogos referentes ao que é pornográfico ou obsceno. Desse mal, também sofreram tantos outros nomes da literatura mundial, em sua época ou depois dela, nomes como os clássicos Ovídio, Petrônio, dos medievais Bocaccio, dos modernos Oscar Wilde, Sade e outros tantos, figuram no rol daqueles que, pelo maior ou menor grau de expressividade, abalaram os alicerces da moral burguesa em prol não apenas da liberdade verbal de seus textos, mas de uma postura meramente artística, uma vez que fizeram de sua arte instrumento de descobertas e revelações quanto ao que se inscreve ocultamente em cada ser humano, repositório que é de sentimentos e desejos, na mai-

oria das vezes reprimidos. São considerados escritores eróticos devido ao discurso sedutor e, pornográficos, principalmente, por tratar de temas limitados a quatro paredes, ao universo adulto masculino ou, no mínimo, ao recinto da alcova e dos bordéis e, sobretudo, pela linguagem empregada, embora muitas dessas obras não sejam escritas com palavras coloquiais ou chulas.

Em parte, a confusão entre o discurso erótico e o pornográfico se deve ao fato de ambos serem subversivos. Há de se atentar que são subversões pelo embate ante à ética cristã, no que ela se apresenta de repressora e moralista; no entanto, o modo de produção capitalista, fez com que a exploração do corpo pela publicidade diluísse o erotismo a mero produto; o fazer erótico saiu da imaginação ou da intimidade, ganhando os *outdoors*, as vitrinas, os cartazes, os *jingles* e a tv. Até mesmo o que era, digamos, puramente pornográfico, se difundiu em função dos interesses do mercado. Octavio Paz coloca com propriedade:

A modernidade dessacralizou o corpo e a publicidade o utilizou como instrumento de propaganda (...) O capitalismo converteu Eros em um empregado de Mammon (...) Nunca se imaginou que o comércio suplantaria a filosofia libertina e que o prazer se transformaria em um parafuso da indústria. O erotismo se transformou em um departamento da indústria da publicidade e num ramo do comércio. No passado, a pornografia e a prostituição eram atividades artesanais, por assim dizer; hoje são parte essencial da economia de consumo. Não me alarma a sua existência, mas sim as proporções que assumiram e a natureza que têm hoje e ao mesmo tempo, mecânica e institucional. Deixaram de ser transgressões (1994, p. 143-4).

A transgressão da qual Paz fala é aquela que se volta contra o corpo no sentido de desmistificá-lo como reduto único do sagrado e do terrível, desconsiderando a subjetividade de quem o tem e de quem o usa, como se não fosse o corpo a própria pessoa se

expressando. O problema, segundo o crítico, foi a pornografia ter sucumbindo à publicidade, ao comércio do corpo, visando o poder do lucro.

Em muitos povos a beleza foi vista como uma prolongação da divindade; hoje é um signo publicitário. Em todas as religiões e civilizações a imagem humana sempre foi venerada como sagrada, e por isso, em algumas, era proibida a representação do corpo. Um dos grandes atrativos da pornografia consistiu, precisamente, na transgressão dessas crenças e proibições. Aqui entra a mudança da natureza pela qual passou a pornografia e a que me referi antes (1994, p.143).

Além da publicidade, o esvaziamento do que é erótico (ou do pornográfico como representação) passa por outro caminho: o do super realismo da exposição dos corpos.

Em seu livro *Da Sedução*, o sociólogo francês Jean Baudrillard (1992) defende a idéia de que ao contrário de outras manifestações sígnicas, o pornô “acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo; ele o faz mais real que o real – o que causa uma ausência de sedução”(1992, p.36). O que o escritor afirma é que a arte, tal qual o exemplo que dá, o do *Trompe-l’oeil*, o qual cria por meio de recursos da perspectiva a ilusão do real, aposta na debilidade de artifícios para a expressão do objeto, ou seja, a precariedade é o seu motivo de percepção do significante, economizando dimensões, empobrecendo-as por uma paradoxal inflação dos meios. O pornô, por seu turno, exagera em mostrar-se e em ser mostrado, diluindo a relação fantasmagórica de representação que, respeitando – e muito -as devidas proporções, pode ser comparado ao barroco, conforme as palavras do autor:

Aliás, talvez o pornô não seja mais que uma alegoria, isto é, um forçamento de signos, um empreendimento barroco de sobre-significação beirando o “grotesco” (literalmente a arte ‘grotesca’ dos jardins exagerava a natureza rochosa, assim como o pornô exagera o pitoresco dos detalhes anatômicos) (1992, p.36).

Baudrillard irá afirmar posteriormente que o obsceno em si não se confunde com o pornográfico. Dialogando com Octavio Paz, acredita no conteúdo transgressor do que se convencionou chamar de obsceno, por este agir com ímpeto peculiar sobre aquilo que é recalcado. Enquanto Paz critica o pornográfico do ponto de vista do fetiche capitalista, Baudrillard o faz em relação à sua oposição ao objeto artístico como sedução. Ao fim, porém, ambos convergem no fato de que o pornográfico, nos moldes que hoje se apresenta, atua como fator de diluição do ser. De novo o francês com a palavra:

A nova obscenidade, assim como a nova filosofia, ergue-se no terreno da morte da antiga e tem um outro sentido. Joga não com um sexo violento, com uma aposta real do sexo, mas com um sexo neutralizado pela tolerância. Nela o sexo é ultrajantemente 'rendido', mas é a rendição de algo que foi roubado. O pornô é a sua síntese artificial, é o seu festival, mas não a festa (1992, p.37).

À arte visual o autor acrescenta também o recurso sonoro da quadrifonia japonesa cujas possibilidades conferem ao ouvinte quatro dimensões visando a reprodução perfeita de uma música. Assim, segundo o autor, a possibilidade de se ouvir uma determinada peça se esvai em decorrência da superabundância de registros simultâneos, num ambiente completamente artificial, o que priva o apreciador de “qualquer percepção analítica mínima que faz o encanto da música”(1992, p.38). O que alardeia o sociólogo e o que ele chama de o “Fim do segredo”(1992, p.38) é que tudo se torna ou se apresenta inteiramente fácil e gratuito, tudo é dado sem que se tenha tempo de sonhar ou conceber através da imaginação. A própria ciência fez com que nos habituássemos a isso, por ser, a seu modo, também busca de certezas onde importa o que é real, mesmo que se firme em fatores relativos. O gosto e o gozo prejudicados: “O pornô é a quadrifonia do sexo. Ele acrescenta uma terceira e uma quarta pista ao ato sexual. Reina a alucinação do detalhe”(1992, p.39).

O caráter diferenciador entre erotismo e pornografia pode ser percebido em diversos outros autores se aproximando ou se afastando dos conceitos supracitados, havendo, no entanto, pontos em comum no que concerne à emblemática transgressão de um e à face representativa velada de outro. A seguir mais algumas considerações a respeito:

E. M. de Melo e Castro (1993, p. 128) cita Deleuze e sua afirmação de que o que se convencionou chamar de literatura pornográfica é redução desta à meras palavras de ordem relacionadas a expressões obscenas, ratificando aí, uma união rude entre erotismo e violência. E diz ainda: “(...) o que realmente choca e é, portanto, condenável, é a força das palavras de ordem, comandando a função erótica- esta, em si própria, nem ‘boa’, nem ‘*má*’” (p.129).

O sexólogo Fabiano Puhlmann Di Girolano (2000) diz ser a pornografia um acessório, um recurso sexual que vale-se de artifícios externos, separadores de uma suposta afetividade entre os parceiros. Para Flavio Gikovate (1997) há erotismo quando as fantasias são expressas artisticamente; na pornografia, entretanto, a excitação sexual seria o único objetivo.

Falamos de pornografia tendo em vista sua oposição em relação ao erotismo; no entanto, muitas vezes a confusão, reside no fato de que eles em muitos pontos se encontram, principalmente no que se refere à busca do prazer: “consideramos o erotismo como essencial para o prazer e a pornografia como um acessório, um recurso sexual, todo tipo de objeto ou artifício utilizado para a obtenção do prazer sexual, sem que no entanto sejam essenciais para a efetivação do mesmo, são portanto implementos da relação sexual”(DI GIROLANO, 2000).

Às vezes, a definição do erótico se apresenta como algo puramente sensual. Nesta acepção engendra-se o fazer poético. Erótica por excelência como a colocou Paz, a palavra

ressente-se e almeja por um toque, uma espera, um paladar. Vejamos o que Wilberth Salgueiro nos diz: “erótica é a delicadeza nas suas formas. Pode ser uma pintura, pura imobilidade, ser erótica? Erótica é a leitura: tateio, saliva, braços, mãos & páginas. Erótico é o olhar. Eros, erosão. Erótica é qualquer espécie de intertextualidade-corpos, letras que se misturam” (2002, p.113).

Palavras tidas como chulas ou apenas coloquiais podem ganhar *status* de uma ou outra categoria, conferidas pelo fio que dá a tônica da obra. Daí a importância em não se perder de vista o ideal estético da obra de arte, seja ela considerada pornográfica ou não, visto que o próprio erotismo, como fenômeno cultural “(...) é abraço de realidades opostas...” (PAZ, 1994, p.12).

Como dissemos no início deste capítulo, um texto pode assumir faces opostas mas que se comuniquem entre si, uma vez que norteadas pela imaginação e criação do artista. Não há de se fazer juízo por essa distinção. Não existe uma poesia santa ou prostituta. Existe poesia; erótica, pornográfica, social, amorosa, religiosa, visual. Poesia como imagem que fala por si, sem necessidade de defender-se. Como palavras finais para fechar este assunto, as de Wilberth Salgueiro traduzem o aspecto unificador da imagem erótico-poética, como reiteração dos princípios que regem a função da poesia:

(...) A cama onde se deita a pornografia é a mesma onde se vem ajeitar o amor sagrado, a pura sacanagem, o hermafroditismo, as homo e heterossexualidades, é a mesma que acolhe a suruba, o ato solitário e a sublimação, a carícia, o beijo e a penetração, a reverência e o riso, o corpo e a alma, o coito e a brincadeira, o palavrão e a galanteria, é a mesma de luz acesa ou apagada, na alcova, na zona ou no motel, com pau, pinto, pênis, vulva, clitóris ou pombinha, carnal ou idealizada, romântica ou pós qualquer coisa, é a mesma cama para o cérebro ou para o coração, de uivos, gemidos e silêncios, de vida e morte (2002, p.93).

Sabe-se que Drummond tratava do assunto da pornografia com reservas. É conhecida a sua declaração a respeito da publicação dos poemas eróticos. Ei-la em fragmento:

(...) eu não gostaria que os meus poemas fossem rotulados de pornográficos. Pelo contrário, eles procuram dignificar, cantar o amor físico, porém sem nenhuma palavra grosseira, sem nenhum palavão, sem nada que choque a sensibilidade do leitor... Então, isso fica guardado para tempos melhores, em que haja uma possibilidade maior de ser lido, compreendido, e não ridicularizado ou atacado como se fosse coisa de velho bandalho (BARREIRO, 1985).

Esses escrúpulos fizeram com que seus poemas eróticos só fossem publicados após a sua morte. O tempo propício veio, portanto, após uma preparação minuciosa do seu “terreno poético”.

A pornografia proposta pelo poeta era tímida, mas almejando-se libertária e doce, faceta sua percebida nas pequenas incisões de sua poética.

No poema “Em Face dos Últimos Acontecimentos”, presente em *Brejo das almas*, (NR, 1987) o poeta convida à doce pornografia no sentido de libertar-se de uma tradição rançosa e tediosa. A liberdade almejada se valerá da atitude pornográfica, uma vez que esta será a mola propulsora do romper com o conceitos e preconceitos paranóicos herdados das culturas clássica, romântica, simbolista e naturalista, onde, inclusive, a sexualidade é muitas vezes tida como mal patológico.

Por que seremos mais castos
que o nosso avô português? (NR, p.37).

Não pretende o poema ser uma confissão de fé, quanto a um erotismo pioneiro na obra do itabirano. Como já o dissemos, trata-se de mais uma peça a formar um todo. Toda-

via, o seu significado dá margem à interpretação, no que diz respeito à questão da pornografia na obra do escritor. Há de se atentar para o sentido da palavra pornografia aqui defendida pelo poeta: ei-la denotando a atitude de mostrar-se, ainda que isto seja se expor em demasia, num processo que poderá render-lhe a ojeriza dos puristas, mas que o situa como aquele que se sabe quanto à sua função de artista. Busca Drummond a simbiose moderna, como o diria Sebastião Uchoa Leite ⁵, a liberdade da linguagem e a liberdade erótica.

Embora nesse poema o tema não seja especificamente o erotismo, já se pode perceber a intenção do poeta em se colocar a serviço de uma nascente proposta de transgressão, inclusive no nível da linguagem e não unicamente como simples condicionamento cultural.

A velha discussão a respeito dos limites entre o erótico e o pornográfico vem à tona. Na esteira da tradição literária erótica e dos caminhos abertos pela chamada literatura dita pornográfica, não interessa ao poeta o discurso atrelado ao obsceno simplesmente ou à violência, como Bataille (1988) proclamaria posteriormente. Há, na verdade, uma preocupação de como este discurso afetará o outro, uma vez que, na sua timidez, o artista almeja o lapidar de uma poética vinculada à descoberta. O “primeiro *Gauche*” mais do que ficar somente à sombra, preza, outrossim, tanger a terceiros na pretensão da unidade.

(...)

propõe ao homem de óculos
e à mulher da trouxa de roupa.
Dize a todos: Meus irmãos,
não quereis ser pornográficos? (NR. p. 38).

⁵ In Sônia Brayner. (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Fortuna Crítica, 1978, p.289

Essa proposição vai de encontro a certa corrente conceitual a respeito da pornografia, qual seja, aquela, segundo a qual, a pornografia, banalização do erotismo, centra-se unicamente no outro, desconsiderando o sujeito. Segundo Elaine Moraes e Sandra Lapeiz, (1984; p. 24) pornográfico é o outro e nunca “nós”, “eu”.

Por assim dizer, contrariamente ao que considera Alain Robbe-Grillet (LAPEIZ e MORAES, 1984, p.24), Drummond propõe uma pornografia que antes de ser um erotismo dos outros, busca a unidade, imersa que está num jogo de representações, consequentemente inserto na cultura. Abel Jeannine, em *Antropologia Sexual* (VASCONCELOS, 1971), nos dá a tônica desta sexualidade que se almeja imagem, posto que procura a ultrapassagem do que é unicamente carnal. “Nem caráter do indivíduo sexuado, nem simplesmente função biológica, nem puro determinismo corporal, a sexualidade se torna uma dimensão da liberdade humana em sua tentativa de união com outro” (p. 86). O poeta bem sabe que é Ser biológico, sujeito a uma moral e aos embates entre corpo e espiritualidade. Deseja, porém, uma solução estética para o conflito tensional da Eu versus o mundo, fundindo-se. Ao olharmos a sua poética vemos que ela, por ser *displaced*, é a confirmação mais elementar e substancial desta empresa. E agora, em vez de diluir o erotismo, através do sua proposta de pornografia, antes o dignifica no sentido de o reconhecer como metáfora, mensagem, possibilidade. Trata-se de uma forma peculiar de ater-se ao tema . Contudo, uma atitude órfica, porque sem retorno.

O outro, como repositório de significantes, tem na linguagem bastião de luta em prol do desejo. Daí, a sua importância. De acordo com Roberto Machado, “...só pela literatura o erotismo pode ser levado ao limite do possível”, (2000) ou ainda Barthes “O mundo dos significados é na verdade o mundo da linguagem”(1973, p.89). Desse ponto de vista, o poeta incorpora a sexualidade de forma simbólica e abrangente, sem, contudo, reduzir-se ao pornográfico, no sentido menos subjetivo deste. Se aproxima então, do que defende Foucault (1994, p.12) quanto ao fato de

se falar em sexo constituir uma transgressão, considerando, em torno do assunto, o silêncio, a ausência da prática e a repressão. O artista sabe disso e prepara caminho para sua revolução pessoal e da linguagem, aproveitando-se da presença marcante de Eros.

1.2- Preliminares

Nos poemas dos primeiros livros, percebem-se a descoberta do amor e as lembranças libidinais pueris que, a exemplo do que afirma Affonso Romano de Sant'Anna (1972, p.18), denotam bem o lado *gauche* do poeta, aquele da primeira fase, que espia os acontecimentos a distância, no canto, porém sem abrir mão de um forte realismo.

Em *Alguma Poesia* (1987) já se tem o sintomático “Iniciação Amorosa”, onde através da memória, o poeta procura trazer de volta o realismo sensorial da época de sua infância associado ao devaneio erótico de criança em fase de descoberta:

O dia era quente, sem vento
(...)
E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as
pernas morenas das lavadeiras (NR, p. 28).

No poema em questão, a cama surge como amparo do delírio conseqüente da iniciação erótica, metaforizada pelo clima quente do dia:

Depois fui para cama
febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde (NR, p.28).

Em “Cabaré mineiro” a dançarina espanhola é descrita sem retoques românticos e sentimentais. Os detalhes que o poeta recorda quanto ao corpo dela é de um realismo acen-
tuado, que as metáforas mal conseguem disfarçar:

Cem olhos morenos estão despindo
seu corpo picado de mosquito,

Tem um sinal de bala na coxa direita,
o riso postiço de um dente de ouro,
mas é linda, linda, gorda e satisfeita (NR, p. 30).

Em “O Mito”, poema presente em *A Rosa do Povo* (1987), o objeto erótico é paradoxalmente nomeado de “Fulana”. No poema, a palavra do título é sugerida de forma ambígua: ela confirma um amor platônico e obsessivo por uma amante ideal, além de dialogar com a tradição, negando-a quanto a presença da figura da heroína romântica e do seu amor, corroendo com o seu humor, esse substrato estereotipado da cultura ocidental.

Amarei mesmo Fulana
ou é ilusão do sexo?
Talvez a linha do busto,
da perna, talvez do ombro (NR, p.149).

(...)

Mas fulana será gente?
Estará somente em ópera?
Será figura de livro?
Será bicho? Saberei? (NR, p. 149).

(...)

Mas como será Fulana,
digamos no seu banheiro? (NR, p.150).

Em “Destruição”, contida em *Lição das Coisas* (1987), o sexo reflete ideais narcísicos, através ainda de um medo do envolvimento com o outro. O amor aqui, pelo sexo, é tido pelo poeta como uma ameaça de destruição do eu:

Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se vêem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos (NR, p.379).

Mas o desejo imperioso se realiza, ainda que seja essa união, dolorosa:

E eles ficam mordidos para sempre.
Deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente (NR, p.379).

Em “Corporal” de *A Falta que Ama* (1987), a mulher é imagem que se insinua. Os atributos sensuais convertem-se através de elementos concretos ou se definem como metáforas que ensaiam uma transcendência:

De cinco, dez sentidos, infla-se
o arabesco maçã
polida no orvalho
de corpos a enlaçar-se e desatar-se
em curva curva curva bem-amada
e o que o corpo inventa é coisa alada (NR, p.428).

O poeta prepara caminho para uma conceituação mais introspectiva. Em “O Amor e seu Tempo” poema de *As Impurezas do Branco* (1987), a adolescência fica para trás. A descoberta do corpo é sintomática. Sabe que só nele o amor se realiza, mas que também é veículo para uma suposta unidade, ideal que está na base da filosofia do amor platônico.

Amor é privilégio de maduros
estendidos na mais estreita cama,
que se torna a mais larga e mais relvosa
roçando, em cada poro, o céu do corpo (NR, p.458).

Mas como dirá Octavio Paz em *A Dupla chama*, o amor é feito de tempo. A maturidade atingida pelo poeta está sujeita à destrutividade temporal. Reconhece, então, ser a vida pouca para um conhecer aprofundado do amor. "...Amor começa tarde" (NR, p.459).

Essa prova da maioridade do poeta, dá-se quanto à exploração do enlace entre erotismo e fazer poético que se manifestará a partir de então. É o que se pode observar em "A Paixão Medida", (1987 II) do livro homônimo, onde expressões do universo técnico-poético são recursos para a junção em função do significado.

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcâmico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
(...)
(NR, p.519)

A vida adulta do poeta permite inserções em sua poética de palavras coloquiais. Em "A Puta", de *Boitempo I* (1987 II), tem-se digressões metafísicas quanto ao aspecto proibitivo, portanto, potencialmente transgressor, corroboradas por fortes imagens aliadas ao desejo:

Na Rua de Baixo
onde é proibido passar.

onde o ar é vidro ardendo
e labaredas torram a língua
de quem disser: Eu quero
a puta
quero a puta quero a puta (NR, p.598).

Também em “Negra” inserido em *Boitempo II* (1987 II), onde aparecem os termos “tregar” e, pela primeira vez, “bunda”, contextualizados na crítica social anti-racista e nos percalços existenciais, embora detenha-se o poeta em reminiscências, voltando, para tanto, a fatos pretéritos, para melhor entender a constituição do seu presente.

A negra para tudo
 (...)
 lavar passar
 remendar costurar cozinhar
 rachar lenha
 limpar a bunda dos nhozinhos
 tregar (NR p.623).

Porém, quando a experiência de um tempo inteiramente passado vem como simples lembrança, lá está “uma negrinha”, no poema “Tentativa”, objeto das primeiras peripécias sexuais infantis. O órgão sexual feminino, contudo, evidencia-se por metáforas de peculiar expressividade:

Me ajude, primo igual a mim.
 Seremos dois a navegar
 o cresco rio subterrâneo (NR, p.677).

O poema “Certas Palavras”(NR, p.680), aborda o problema da proibição de termos considerados impróprios. Embora não especificadas no texto, são palavras que expressam simplesmente partes do corpo, mas que devido a sua associação à sexualidade, assumem caráter transgressor. Trata-se da velha concepção de raiz medieval do corpo como idéia de degradação e signo de pecado ou de base vitoriana no que se refere à proibição de termos em função dos

chamados “bons costumes”. Nas lembranças infantis do poeta, a interdição vem por parte dos adultos, “a polícia”, o que dá ensejo ao seu uso.

Em “Indagação” as perguntas a respeito do corpo prenunciam as questões metafísicas. Espaço metonímico do desejo, o corpo insere-se numa atmosfera de dúvida: “Como é o corpo/ Como é o corpo da mulher?”. Entretanto, nesses versos do poema que chegam a ameaçar uma idealização do corpo feminino:

Diz-se que na mulher tem partes lindas
e nunca se revelam. Maciezas
redondas (...) (NR, p.675).

Tem-se a dissolução desse aspecto, pois, novamente desponha a concreção em detrimento da postura romântica, além de leve sotaque irônico:

E como que faz
quando se faz
se é que faz
o que fazemos todos porcamente? (NR, p. 675).

Em “Febril”, o olhar do poeta, através de imagens antitéticas e/ou paradoxais, sugere a distância entre o desejo e o objeto desejado. As oposições entre o concreto e o etéreo (coxas/miragem), entre a ambiência matizada (claro/escuro), entre movimento e ausência deste (ondas imóveis), entre dimensões espaciais (perto/longe), deflagram no poeta-menino um sentimento de carência de descoberta do corpo e do sexo feminino, em versos donde o olhar personificado e sinestésico alardeia a ânsia de realizar o intento:

Ao menos se uma vez
os olhos apalpassem
o pêlo, a mão tocasse

o frondoso carvão!

Pegar na realidade
o que vejo, invisível! (NR, p.748).

Também em “A mão visionária”, o verso anafórico “xô xô mosquitinho” é pretexto para introduzir o desejo da visão do corpo. Voyeuristicamente e de forma progressiva, o desnudar do corpo é descrito até chegar no esperado “escuro encaracolado”, “bosque, floresta encantada”, até então não vistos. As imagens mata, bosque, floresta, noite e carvão reforçam o caráter do interdito. no final, a metáfora entre fogo e morte, culminam na satisfação da curiosidade realizada, uma forma de gozo:

Nesse carvão incendiado
xô xô mosquitinho
vou ardendo vou morrendo
xô xô mosquitinho
xô... xô...

mosquitinho
Ai ! (NR, p.749).

O humor está presente em “Saber Incompleto”, poemeto-piada onde a ambigüidade, a partir do título, sugere no diálogo entre *cumpádis*, indagações a respeito de modalidades “outras” do ato sexual:

-Mecê, cumpádi, já porvou
bunda de tanajura torradinha?
-De tanajura, cumpádi,
inté hoje não (NR, p.773).

No livro *Corpo* (1984) as considerações a respeito do corpo se mostram carregadas de uma metafísica enfática, em que o elemento *gauche* se manifesta ao se saber ausente e se escondendo, como no poema “As contradições do corpo”:

Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta (op.cit., p.7).

Por isso o poeta percebe-o deambulante, a sair de si na procura do outro:

Meu corpo ordena que eu saia
em busca do que não quero,
e me nega, ao se afirmar
como senhor do meu Eu
convertido em cão servil (op.cit., p.8).

A imagem erótica se revela. Mais do que simples corpo concreto, este também é invólucro do ser. É a proposta de “A metafísica do corpo”:

A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música
de esferas e de essências
além da simples carne e simples unhas (op. cit., p.11).

O êxtase que transcende já desponta e ensaia uma procura do sagrado através de metáforas que conotam luminosidade:

De êxtase e tremor banha-se a vista
ante a luminosa nádega opalescente,
a coxa, o sacro ventre prometido
ao ofício de existir, e tudo mais que o corpo
resume de outra vida, mais florente,

em que todos fomos terra, seiva e amor (op.cit., p.12).

A idéia do êxtase é associada à da morte em “O Minuto Depois”, onde a alma é apresentada ao corpo, cuja linguagem fértil ainda não é assimilada, porém ansioso pela conjunção revela a possibilidade de uma ascese que se saberá inerte depois do gozo:

Nudez, último véu da alma
que ainda assim prossegue absconsa.
A linguagem fértil do corpo
não a detecte nem a decifra.
(...)
E por isso a volúpia é triste
um minuto depois do êxtase (op.cit., p.13).

Ou então o amor, em sua face mística, surge sob a palheta do poeta-pintor, a manusear códigos que o aproximam da morte, através do orgasmo, como vemos no “pintor de mulher”. Eis a seguir o poema na íntegra:

Este pintor
sabe o corpo feminino e seus possíveis
de linha e de volume reinventados.
Sabe a melodia do corpo em variações entrecruzadas.
Lê o código do corpo, de A ao infinito
dos signos e das curvas que dão vontade de morrer
de santo orgasmo de beleza (op.cit., p.19).

No entanto, o sentido de transitoriedade está presente no amor feito tempo. A sensação do que não é infinito, mas volátil e que se corrói, demonstra a inevitável tensão na qual se inserem os amantes, desejosos de um amor perene. Essa é a tônica do poema “A hora do cansaço”. Octavio Paz dá-nos contribuição a respeito dessa idéia da dissipação do amor: “ (...) O apaixonado vê a presença banhada pela luz da idéia; quer tê-las, mas cai na treva de um corpo que se dispersa em

fragmento. A presença renega sua forma, regressa a substância original para, no final, anular-se.”(1994, p.183). Abaixo, um fragmento do poema citado:

As coisas que amamos,
as pessoas que amamos
são eternas até certo ponto.
Duram o infinito variável
no limite de nosso poder
de respirar a eternidade (op. cit., p.39).

Os poemas do livro *Amar se aprende amando* (1987) não têm o erotismo como tema central. O próprio subtítulo o apresenta como “poesia de convívio e de humor”. Contudo, o poeta trata da questão do amor de forma também madura, renunciando a proposta de unidade. Temo-lo metafísico no poema “Amor”, o que não impede de se distinguir a sua faceta *gauche*:

O ser busca o outro ser, e ao conhecê-lo
acha a razão de ser, já dividido.
São dois em um: amor, sublime selo
que à vida imprime cor, graça e sentido.

*

“Amor – eu disse – e floriu uma rosa
embalsamando a tarde melodiosa
no canto mais escuro do jardim,
mas seu perfume não chegou a mim (op. cit., p. 20).

As considerações a respeito do tempo aparecem em “O tempo passa? Não passa” (1987) onde começa a se delinear o aspecto imagético e metalingüístico, desconstruindo uma temática pregressa: a do tempo como agente de corrosão das coisas:

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

(...)

O meu tempo e o teu, amada,
transcendem qualquer medida (op. cit., p.17).

O poeta reconhece que o amor pode-lhe mostrar o caminho, lamentando a rejeição àquele sentimento em tempos anteriores. Agora, em “Reconhecimento do amor” (1987), o faz com sugestivas metáforas quanto ao seu poder de penetração, calor e sua aventura de prazer e dor:

(...)

Como nos enganamos fugindo ao amor!
Como o desconhecemos, talvez com receio de enfrentar
sua espada coruscante, seu formidável
poder de penetrar o sangue e nele imprimir
uma orquídea de fogo e lágrima (op. cit., p.14).

Está, portanto, o poeta pronto para amar e fazer o convite atemporal metalingüístico, metapolítico e metafísico, transcendente de “Além da terra, além do céu”:

(...)

vamos!
vamos conjugar
o verbo fundamental essencial,
o verbo transcendente, acima das gramáticas
e do medo e da moeda e da política,
o verbo sempreamar,
o verbo pluriamar,
razão de ser e de viver (op. cit., p.16).

Feito o convite, faz-se a cama, prepara-se o ambiente e os sentidos para a entrada na alcova de *O amor natural*. Amor que se faz uno, juntando corpo e alma em imagens carnaís e sagradas através do verbo e do sentido. Assim, fechando este capítulo que procura mostrar os antecedentes a respeito do amor e do erotismo na obra de Drummond, passemos, enfim, a outra câmara.

2 – CORPOALMA

2.1 - O banquete profanado

O primeiro poema de *O amor natural* é o poema “Amor - pois que é palavra essencial” (p.5), no qual poeta começa a delinear a proposta de seu erotismo, centrado na relevância do corpo, como elemento fundamental e definitivo para se atingir a transcendência, negando a filosofia platônica do corpo como, unicamente, representação da essência, sem contudo, rejeitar aqueles ideais referentes à importância da alma. Antes, o poeta aposta na comunhão de ambos no momento do ato erótico, visando a unidade primordial física e intemporal dos amantes. Engendra-se a partir de então, o caráter da corporeidade do erotismo do livro, através de um convite imperioso: “ Amor- pois que é palavra essencial/ comece esta canção e toda a envolva”. Entrada incisiva que almeja a carnalidade significativa do verso, fio condutor do significado, verso alcoviteiro que proporcionará o encontro entre “...alma e desejo, membro e vulva.”, indo de encontro à dupla realidade da consciência separada do corpo, firmada na idéia deste (material) e da alma (espiritual e consciente), base da filosofia do amor em Platão.

A postura ousada em forma de pergunta, pronunciada de maneira apologética, reflete princípios que são, no mínimo, básicos e simples, mas que se opõem ao ranço da tradição no que se refere à questão da negação da naturalidade do amor corpóreo como parte do processo para se atingir o êxtase. “Quem ousará dizer que é só alma?/ Quem não sente no corpo a alma expandir-se/ até desabrochar em puro grito/ de orgasmo, num instante de infinito?”. Esta visão do amor, natural em si mesmo, por requerer do corpo sua expressividade e o conseqüente prazer físico, garante ao poeta possibilidades de reviver sensações

que presentificam o discurso de Eros, direcionando a palavra poética rumo à dimensão espiritual, sem desvirtuá-la da realidade material.

Há de se referenciar aos ideais platônicos no que tange à questão do dualismo psico-físico: Para o filósofo, a alma, que é essência, precede o corpo, que por sua vez, não passa de representação sensível daquela. A alma consciente separa-se do corpo, sendo este, apenas degrau para se atingir o mundo das idéias. No diálogo *O banquete* (1996), temos no discurso de Sócrates, aludindo à conversa que tivera com a sacerdotisa Diotima (1996, p.152), a elaborada ratificação de tal premissa. Ele conta o que Diotima lhe dissera, ou seja, que o amor não é a beleza em si, todavia, a busca da beleza. Ama-se um corpo belo, que é a representação material da beleza. Se a beleza está em um belo corpo há de estar também em vários, assim, em vez de amar a todos os corpos belos, donde se tem a beleza como representação, vá-se direto à fonte que é a própria beleza em essência, a idéia. De acordo com o discurso de Diotima, o amor é uma escalada progressiva até a transcendência. O corpo, aqui, funciona como um degrau a essa ascense, isto é, “pisa-se” o corpo, reduto de seres imperfeitos, para se alcançar a elevação da alma. No poema em questão, ao contrário, o fenomenológico corpo-poema, se manifesta no poeta e leitor *voyeurs*, preparando a cama e os sentidos, à guisa de sedução, a ambiência propícia para a realização do ato erótico-poético, a vislumbrar o êxtase, como neste trecho de *A dupla chama*:

O encontro erótico começa com visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. Mal abraçamos essa forma, deixamos de percebê-la como presença e a temos como matéria concreta, que cabe em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada (1994, p.182).

A necessidade do amor funde-se à do poema. A imaginação opera com símbolos, gestos e com a visão do corpo que se desnuda do caráter primeiro como meras palavras e se veste de linguagem, que, ainda parafraseando Paz, já não quer dizer, porém, ser.

Outra referência aos escritos platônicos, decorre desta fusão. Lembrando o mito do andrógino, também presente n'*O banquete*. A história contada por Aristófanes (1996, p. 125), um dos convivas, reporta a seres fantásticos providos de quatro membros superiores, quatro inferiores e duas cabeças, pertencentes a três sexos: masculino, feminino e o andrógino. Este último possuía ambos os sexos. Castigados por Zeus, após terem sucumbido numa tentativa de assaltar o Olimpo, foram divididos ao meio e transformados em pares de indivíduos de quatro membros e uma cabeça, assumindo o aspecto que os seres humanos têm hoje. Devido a isso, segundo Aristófanes, aqueles seres que eram partes de indivíduos andróginos são os homens e mulheres heterossexuais de hoje; os que eram machos ou fêmeas, são os respectivos homossexuais masculinos e femininos.

Os ideais do ateniense, metaforizado pelo andrógino, agora mais do que simples mito, é imagem viva da fusão dos amantes, que, antes imperfeitos, comungam então do mesmo evento, num mesmo corpo. "...é um, perfeito em dois; são dois em um".

Se essa idéia da união dos seres num mesmo instante erótico ressalta o aspecto concreto do poema, inevitavelmente também o conduzirá à esfera do sagrado, pois, o ato erótico, ritualístico e simbólico por natureza, é terreno para a imaginação e a conseqüente representação, atributos primordiais da cerimônia religiosa. Tempo e espaço fundidos, remetem à possibilidade de revelação e do infinito. O momento erótico-poético se revela transcendente, impulsionado, porém, pelos corpos, cujos movimentos abrem as portas do sagrado. "Que força em nossos flancos nos transporta/ a essa extrema região, etérea, eterna?". Isto remete ao que diz Paz de que "O erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*. E

o sobrenatural é a radical e suprema outridade” (1994, p.20). É uma experiência que se origina no corpo e se faz sentir nele ao mesmo tempo que na alma, a se aproximar do êxtase religioso dos místicos católicos. Daí que termos carnavais se pronunciem tão marcadamente religiosos:

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

Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara,
mas, varado de luz, o coito segue (p. 6).

Decerto, o erotismo místico não-platônico se aproxima em parte da erótica cristã, visto que o poeta usa o corpo como processo de se atingir a redenção do êxtase, tal como o misticismo cristão que se manifesta carnal (o corpo de Cristo) para mostrar a salvação aos homens. Os prazeres físicos em Platão são rejeitados, pois colocam o homem no nível dos animais, seres movidos pelos instintos, portanto, imperfeitos, o que lhes nega a possibilidade de atingir o mundo da contemplação. No poema, ao céu se chega através do vigor da penetração e da sensibilidade do clitóris. Combinação perfeita, corpo e alma se integram e se afunilam “varados de luz” em direção ao momento único que se eterniza em forma de esquecimento e dispersão. O gozo, ápice e objetivo do encontro erótico, se é concebido como etéreo, o faz de maneira a sentir no corpo sensações e sentimentos agora carnalizados: “...como ativa abstração que se faz carne,/ a idéia de gozar está gozando” (p. 6). A contemplação platônica do mundo das idéias é, para o poeta, lugar de gozo físico e, mais do que isso, confunde-se com a própria materialidade, pois é estágio último de um processo que se inicia no corpo e não faz deste, mero degrau ascético. Ao chegar, enfim, a este mo-

mento incomunicável, é necessário o registro significante, pois o orgasmo é morte, e como tal, inefável. As palavras, se não completas, pois que emitidas em momento de delírio, podem ser “...menos que isso, sons, arquejos, ais”(p.7): pura sonoridade, que basta para expressar um clímax que também é, antes de qualquer coisa, material e espiritual. A morte que se dá dentro no corpo, tem na vagina jazigo derradeiro da empresa que finda em pura perda dos sentidos. A situação então se inverte. Após o ápice, os amantes estão do outro lado; são deuses que suam, efeito que atesta a sua originalidade mortal:

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre (p.7).

O Olimpo da cama, impensável para o ateniense, dá aos pequenos deuses, sua cota dupla de mortalidade e imortalidade.

O aspecto corpóreo do amor no poema também é enfatizado através de figuras e imagens que tipificam este como ser com atitudes próprias e que se sabe agente de um mover impulsivo, unindo palavra e significado, destoando o máximo da idéia de puro instinto. O poeta acredita nisso e propõe a personificação do sentimento; ao mesmo tempo em que confirma a essencialidade da palavra, ele agrega, através de formas verbais imperativas “comece”, “envolva”, “guie” e “reúna”, a presença do amor enquanto Ser material. A faceta anímica já se desenha pela inerência da literariedade, ambiente natural para o desdobramento de significados.

Essa preocupação do poeta, a de expressar um erotismo que funde corpo e alma, recriando a palavra poética a partir do que ela tem de mais erótico, margeia, com maior ou menor intensidade todo o livro. Outros poemas irão dialogar com essa proposta acrescen-

tando, inclusive, outros aspectos que iluminam a questão do platonismo, ora negando-o, ora convergindo-o com a visão amorosa do poeta mineiro. O erotismo corpóreo atesta, por exemplo, o aspecto *gauche* desta obra. Ao dialogar intertextualmente com o filósofo ateniense, o poeta confirma sua familiaridade com a tradição, mas com um olhar oblíquo preocupado em rejeitar quaisquer ideais que anulem o amor como expressividade centrada no corpo, de forma a não impedir o distanciamento de sua arte, o que de certa forma, vai de encontro do que diz Affonso Romano (1972) de que: “Nenhum poeta pode se dedicar a ilustrar poeticamente idéias alheias sem o perigo de afastar-se da própria poesia. Isto não impede, contudo, que a filosofia informe uma ideologia que se encontre no substrato da obra” (1972, p.31).

O poeta se volta à filosofia ciente da importância dela no que se refere ao discurso universal, todavia, impulsionado pelo afã de uma convergência poética, postura ousada, do poeta que fez do caráter ex-cêntrico da linguagem, motivo maior de sua poesia; aqui, apostando no amor como fonte natural de um corpo que diz, interpreta e produz significado.

A palavra é corpo. A palavra é alma. O encontro corpoalma é o momento indizível que presentifica todas as coisas. A comunhão dos opostos como convergência erótica que se mostra e se faz imagem.

2.2 – “Oh minha senhora!, ó céus”

O intertexto drummondiano presente em *O amor natural* desce do Olimpo e se detém na Idade Média, período de ruptura na poesia ocidental, de matriz provençal. Época do amor como filosofia de vida, na qual este sentimento, permeado de forte caráter religioso, influenciado que é pela pensamento de São Tomás de Aquino e também pelos ideais de corte árabes, tem seus primeiros registros literários em língua portuguesa, principalmente nas cantigas trovadorescas, nas suas modalidades de amor ou de amigo, de cunho lírico; ou de escárnio e de maldizer, de cunho satírico. O amor exaltado nas cantigas, em sua versão lírica, apresenta, ora do ponto de vista masculino, ora do ponto de vista feminino, a visão de um tempo em que o mundo politicamente centralizado se apoiava sobre as bases econômicas feudais e intenso sentimento religioso. A literatura neste contexto se mantém fiel ao seu ofício social; ou seja, o de testemunhar e consignar o estilo de vida de pessoas que vivem, nos palácios, cidades ou campo, envoltas em problemas naturais da época e sujeitas ao pensamento de então, fruto de embates de ordem principalmente religiosa, de forma a se afastar em maior ou menor grau dos princípios do cristianismo vigente. Contudo, mais do que simplesmente história, destaca-se a vigorosa literariedade daqueles escritos, que na esteira da literatura que se fará nos séculos seguintes, consolida com propriedade elementos estilísticos, formais e temáticos que se manterão como influência primordial de produtores textuais do mundo todo.

Nas cantigas de amor destacam-se a filosofia do *fin'amors*, na qual, textualmente se projeta o tratamento dado pelo poeta à dama (portanto um eu-masculino), de forma comedida. O amor idealizado que jamais se concretizará, por ser a mulher pertencente à classe social superior ou casada, é mostrado através de linguagem extremamente abstrata e refina-

da, atestando a submissão amorosa do homem frente ao “senhor” de seus sentimentos. Toda essa cortesia ambientada em palácios firma-se, sobretudo, pela idéia de um amor que não objetiva o encontro carnal, por isto, o erotismo, ainda que sublimado, é responsável pela forte perturbação dos sentidos do eu-lírico, caráter expresso através de palavras e expressões que claramente denotam esse sofrer.

Em *A dupla Chama*, Octavio Paz reporta ao “serviço amoroso” prestado pelo poeta trovador à dama. Primeiro, o amante passa por uma prova: *assai* ou *assag*. Tal prova consiste em um ritual de contemplação física da amada vestida ou desnuda, ao fim da qual poderia o homem deitar-se com a dama, deleitar-se com carícias plenas, sem no entanto, concretizar a união carnal. Assim, enumera o crítico três estágios desse serviço: pretendente, suplicante e aceito. Entretanto, Paz nos fala de um quarto grau que culminará na consumação sexual do encontro. Em suas palavras:

A dama ao aceitar o amante, o beijava e com isso terminava o seu serviço. Mas havia um quarto grau: o do amante carnal (*drutz*). Muitos trovadores não aprovavam que se chegasse ao *fach* (ao fato: a copulação). Essa mudança se devia certamente à mudança de categoria dos trovadores que haviam se convertido em poetas profissionais; (...) (1994, p.81)

E depois, referencia que o *fin'amors*, por vezes, busca a união corpórea, idéia reafirmada pelo gênero *alba*, modalidade que sugere já ter se concretizado o ato físico.

O *drutz* representa a faceta emblemática de transgressão interna do amor provençal. O *fach*, momento inconscientemente esperado, está no fundo de cada canção, obnubilado pelas convenções sociais e religiosas. O erotismo reprimido nas cantigas vaza pelas brechas do interdito.

Em *O amor natural*, tem-se, em alguns poemas, a desconstrução da visão provençal do amor, no que se refere à observação dos códigos sociais e, em consequência, dos códi-

gos poéticos e da linguagem. No poema “Oh minha senhora Ó minha senhora” (p.59), o eu-masculino, já em pleno auge da excitação, meio que implora a uma mulher que não continue com as sugeridas carícias sexuais. O termo “senhora” repetido à exaustão, confere ao texto o tom humorístico de desconstrução dos escritos medievais, onde, sabe-se, denotava em relação aos amantes, caráter de idealização da mulher e de submissão do homem, aqui, ainda sem perder de vista o aspecto primeiro, ganha contornos retóricos coloquiais, como se referisse a uma pessoa qualquer, aproximando de expressões que modernamente se usa para se conversar informalmente, tal como “dona”; a palavra no poema, é menos tratamento respeitoso do que uma forma de se mostrar um suposto controle de ação por parte da mulher, o que simplesmente inexistente nas cantigas trovadorescas. A senhora citada é o ser ativo, que desabotoa as braguilhas e se despe frente ao amante, mesmo que isso vá de encontro às normas sociais e religiosas, portanto, vale-se o poeta de apelar sarcasticamente a “Deus nosso redentor”. Convenções temáticas e sociais e religiosas diluídas, resta ao poeta a confusão dos sentidos, pois o desejo fala mais alto; “sei lá minha senhora nem sei mais o que digo eu disse alguma coisa?”. Desejo que é linguagem sem palavras, perturbação do discurso, que se nega e se desaparece ante a busca do prazer, onde teorias nada valem: “sinto-me sem palavras sem fôlego sem saliva para molhar a língua e ensaiar um discurso coerente...”. O “Divino Espírito Santo”, que na religião cristã tem a função de convencer os indivíduos do pecado e ao arrependimento, também é inoperante aqui, pois o fogo que assalta os amantes não só rouba do poeta o discurso, como também a fala, quando do momento *voyeur* proporcionado pelo desnudamento feminino: “minha senhora eu eu eu ó minha senh... esses seios são seus ou é uma aparição e esses pêlos essas nád...”. Todo esse desmanchar erótico, reflete um amor-paixão que caminha para o gozo dos amantes, engendrando um amor natural que transcende e transporta o poeta em direção ao sagrado. Por

isso, louva o poeta a Deus que concede aos homens a bênção de experimentar esse prazer do e no corpo, atitude impensada em Platão e cerceada nos poetas provençais. Embora desconstruídos e enviesados pelo recurso da sugestão, o *assag* e o *drutz* se comungam, revisitados num mesmo ambiente erótico. O amante carnal se manifesta suplicante e, uma vez aceito, entrega-se sem pudor ou qualquer outro ranço moralista à busca do prazer.

Trata-se de um poema em prosa evidenciado, principalmente, pela ausência de sinais de pontuação ou pausa. Esse efeito ganha realce expressivo ao considerarmos as características do gênero narrativo. Em sua formação clássica, sabe-se que este gênero, implica na subdivisão referente ao tempo, ao espaço, às personagens, ao enredo e, naturalmente, ao diálogo. Assim, o poema se aproxima, em parte, do conto, por constar de um só foco temático e temporal; o amor se faz urgente e se desenvolve em caráter simultâneo; o contar improvisado do poeta é necessário, para captar de forma definitiva a exigência de um amor que só pode mesmo ocorrer no “aqui e agora” do poema. Os personagens homem (o poeta) e a mulher sugerida pelo tratamento “senhora” conferem ao poema um aspecto sintomático de ponto de vista, delineado por um eu exclusivamente masculino, que mesmo mostrando a dama como ativa, não empresta a ela o discurso, estabelecendo uma relação dialógica com os provençais em que se percebe a confirmação - a mulher não tinha voz nas cantigas de amigo - e a negação - a mulher não surge como detentora das ações, nessas cantigas.

Gênero burguês, o narrativo firma-se no poema por retratar, de certa forma, o microcosmo do ato amoroso, mostrando uma realidade recriada pela palavra poética, mas que se almeja realista a se distanciar dos ideais herdadas do platonismo de então e do próprio amor cortês, em sua filosofia do *fin'amors*, visto que a mulher, se não fala com a linguagem verbal, o faz com a linguagem do corpo, quando da sua performance em relação ao corpo do amado. Também por apresentar o ato erótico sob prisma natural, onde o amor é sobretu-

do comunhão física, espiritual e discursiva e não atitude solitária e monológica, como o é nos textos provençais.

A ausência quase total de pontuação empresta ao poema aspecto uno a reforçar o seu atributo de imagem; a simultaneidade espaço-temporal é garantida no corpo do poema, fazendo do texto alcova, cama ou mesa, donde se “fartam” os amantes, livres que estão de limitações relativas ao tempo e das convenções sociais e religiosas, e reforçando que a metáfora imagética “...designa realidades que não podem ter um tempo próprio, rompe as fronteiras da linguagem e diz o indizível” (LE GUERN, 1976, p. 82)

Ao final, o mundo se dissolve e se acaba no poema e no poeta que segue no afã de achar as palavras certas, sem contudo, encontrá-las: “...é o fim do mundo desabando no meu fim eu eu...”. O amor é inefável e resolve-se na imagem.

A cortesia amorosa também é revisitada no pequeno “Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas” (p.21). Agora, tendo uma flor como metáfora central; as anêmonas castanhas unidas ao crespo jardim reportam ao órgão sexual feminino. Ao contrário da urgência do poema anteriormente citado, aqui, o poeta aposta na contenção de um jardineiro, ao cuidar de flor como que a cuidar de um cálice de cristal. “Cada pétala ou sépala seja lentamente acariciada,...”. A contemplação, do já desnudo corpo feminino, redonda em beijos, o primeiro abstrato, antevisto pela imaginação que culminará no segundo, o beijo ritual. A religiosidade expressa-se, entretanto, pela imagem metonímica da região púbica feminina. Interessa notar que muito menos que em outros poemas do livro, aqui a mulher, além de não ter voz, é reduzida à parte de seu todo. Todavia, antes de se ensaiar um comentário centrado numa possível atitude reducionista do poeta, no que se refere à imagem do corpo feminino, pode-se dizer que ele integra esse todo ao nível da transcendência “... e tudo é

sagrado.” O fetiche proferido em linguagem celebratória, abona o poeta de qualquer grosseira, antes o transporta rumo ao sagrado.

No poema “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas” (p.69), a cortesia aparece pontuada por imagens paradoxais ou antitéticas. Outro poema em prosa, no qual o único sinal utilizado é o ponto final, recurso que reforça a proposta do poema: mostrar de maneira gradativa e ao mesmo tempo convergente etapas que antecedem ao ato amoroso, o instante em si e aos seus momentos posteriores. No início, à amada são rendidos elogios que ressaltam a plenitude do amor do poeta (mundo) ao mesmo tempo que denotam a supressão do tempo (relógio que não marca as horas). Espaço e tempo assim fundidos, abre-se o caminho para novas comparações que enumeradas, aos poucos, conotam a via mesma para se chegar ao orgasmo, numa espécie de intercurso verbal e imagético. Vejamos: a amada é “o andar”, “o ar” e o “comer e o descomer”, termos representantes sobretudo, de necessidades físicas, porquanto, ligados à sobrevivência; em seguida, ela é “minha paz de espadas acesas. Meu sono festival meu acordar entre girândolas.” Atributos ligados à emoção, todavia, trata-se aqui de uma serenidade que é quebrada pelo chamado do desejo, ansiosa que está pelo momento do ápice amoroso, é o que se pode notar pelas oposições paz/espadas, sono/festival e acordar/girândolas. Os sentidos se despertam e o corpo desejante é que percebe através do tato e da “pele total”, a concomitância do “banho quente-morno-frio-quente-pelando” e as “unhas afiadas aceradas e aciduladas” ou pelo gosto do “...sabor de veneno”. A partir da expressão “minha mansa onça pintada pulando”, começa a se delinear o encontro dos corpos do poeta e da amante. De forma mais visceral, as comparações acentuam o caráter da busca de unidade entre o eu e o outro, porque a amada é saliva, língua, barriga e pêlos, elementos físicos e verbais que prenunciam a penetração. Esta, descrita em “Meu pênis submerso. Túnel cova cova cova cada vez mais funda estreita

mais mais”, ressalta a união dos amantes, uma vez que a mulher do poema tanto é parte do corpo do poeta (pênis submerso) quanto dela mesma (cova funda). Os amantes são/estão um. O êxtase chega em forma de sons ternos, selvagens e desconexos, expressos em gradação que denuncia a própria perda da linguagem verbal lógica, quando as palavras já não fazem sentido, ou são sentido em si mesmas: “Meus gemidos gritos uivos guais guinchos miados ofegos ah oh ai ui nhem ahah...”. O que resta depois do gozo é o etéreo, dissipação do que de corpóreo existe: “...minha evaporação meu suicídio gozoso glorioso”. A imagem do encontro erótico como metáfora da morte é reafirmada nesses versos. Morte que se busca, visto que é suicídio. Um perder-se no outro que se confirma no paradoxal encontro, culminante em corpos ressurretos e gloriosos. Agora, já não totalmente corpos, mas una e inteiramente linguagem.

Portanto, em *O amor natural*, a cortesia se apresenta desconstruída pela presença discursiva feminina, a profanação do sagrado, o tom jocoso dos poemas, a consumação do ato erótico (embora aqui se confirme o *drutz*), a atitude ativa da mulher e a referência metafórica ao seu órgão sexual, a negação do platonismo, além da escrita em um só bloco à guisa dos textos narrativos, aspectos sintomáticos de fácil observação. Afinal, não interessa ao poeta o jogo centrado em menções obscuras, importa a ele lançar mão do legado provençal, incorporando, como amante moderno, atributos da filosofia do amor e reelaborando aqueles códigos, no intuito de fazer sentido aos também amantes do seu tempo, atemporais, desejantes e ansiosos pelo irresistível chamado de Eros.

De acordo com Octávio Paz: “...A história do ‘amor cortês’, suas mudanças e metamorfoses, não é só a de nossa arte e literatura: é a história de nossa sensibilidade e dos mitos que incendiaram muitas imaginações desde o século XII até nossos dias. A história da civilização do Ocidente” (1994, p. 91). Drummond, bebe dessa fonte como homem e

como poeta, provando da sua água, ora doce, ora amarga, no entanto, retendo o que ela tem de melhor.

2.3 – Referência que abunda: preferência

Em *O amor natural*, depara-se com a ênfase temática dada a termos que denotam da anatomia feminina, a região glútea. Em sua versão formal (nádegas) ou em sua versão popular (bunda), há no livro reiteraões a respeito, a partir das quais é valido dizer que a referência torna-se preferência, para aproveitarmos uma expressão popular brasileira, a respeito dessa parte do corpo da mulher. Isso prova-se de maneira mais direta ou mais oblíqua nos poemas “Coxas bundas coxas”, “A bunda que engraçada”, “No corpo feminino, esse retiro”, “Bundamel, bundalis bundacor bundamor”, “No mármore de tua bunda”, “Era bom alisar seu traseiro marmóreo”, “Ó tu, sublime puta encanecida”, “Quando desejos outros é que falam”, “A outra porta do prazer” e “Eu sofria quando ela me dizia”, embora esses três últimos reportem mais à modalidade sexual preferida como novidade, do que à pura contemplação. São poemas nos quais os tons variam entre o humorístico, o reminescente ou o solene, mas de forte caráter lírico, no que pese as imbricações literárias, aqui registradas, tais como o intertexto e as figuras de linguagens e a referência à própria cultura brasileira.

Há de se lembrar que o enfoque não é novo, uma vez que a literatura erótica lança mão sem qualquer estorvo de termos coloquiais que denotam as chamadas “partes pudendas” da anatomia humana no sentido de construir significações. A poesia explora o seu conteúdo significante em construções icônicas visando a materialização do objeto poético. A recepção do leitor se faz necessária. Se forem levados em conta os seus dogmas que podem estar ou não atrelados a esta ou àquela ideologia, a diferentes leituras, a um maior ou

menor grau de abstração ou mesmo a um modelo de absorção do texto, o que pode culminar em interpretações rarefeitas ou desprovidas de senso crítico e estético. Daí que deparar-se com tantas, digamos, “bundas” num livro de Drummond, talvez tenha parecido grosseiro para alguns, indo de encontro ao que disse o poeta de que ele mesmo não intencionava ferir a sensibilidade de ninguém. Acontece que os tempos mudam e com ele mudou o poeta. A palavra já havia aparecido em alguns poucos momentos em sua obra. Contudo, considerando que os poemas de *O amor natural* tenham sido escritos e pensados em meados dos anos 70 e depois, acreditamos que Drummond tenha recebido influência do coloquialismo dos poetas emergentes daquele período que no intento do desbunde, usavam o coloquial como uma característica decisiva. Leiamos Wilberth Salgueiro:

Não que represente novidade no universo poético, mas o exagerado descompromisso com a linguagem culta e, além, a sem cerimônia nos modos de dizer acabaram por se tornar uma das mais poderosas marcas da poesia dos 70. Vizinho da tradição humorística desclassicizante por natureza, esse coloquialismo perde o pudor e, qual adolescente debochado, solta o verbo num quiçá anacrônico porém produtivo *épater les bourgeois* (2002, p.49).

Assim, em relação também a outras palavras que podem ser consideradas grosseiras, fica claro a intencionalidade poética do autor ao vestir aqueles termos de um roupagem imagética apurada, trabalhando a linguagem de forma a conferir a esta uma dimensão especial que se resolve no universo viável do poema, sem necessariamente se tratar de um estilo. Palavras do uso cotidiano que torna o mais natural possível um tema que para o poeta já o é. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda a culminância poética fala mais alto: “(...) o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico” (1976, p.9).

Isso posto, entendemos que não só o desejo de ser natural, de forma a se aproximar da linguagem cotidiana, a temática em questão está relacionada a conteúdos de nossas raízes históricas, isto é, a preferência masculina nada tem de gratuita.

O sociólogo Gilberto Freyre (2000), um dos maiores pesquisadores de nossas raízes, desenvolveu, a pedido da revista Playboy, um estudo de 26 páginas a respeito da preferência masculina dos brasileiros pelas nádegas femininas. Nesse estudo Freyre volta aos primórdios da história do Brasil e conclui que as indígenas brasileiras, ao contrário das mulheres negras trazidas a estas terras no século XVI, não eram tão dotadas no que refere a esse detalhe anatômico. A africana, explorada sexualmente pelos brancos europeus, era tida por estes como mulher que, em sua expressão “arde-lhe o rabo”, designando a prática do coito anal. Entretanto, tencionando provar a predileção masculina, Freyre esclarece que o próprio homem ibérico já tinha tal preferência em relação as suas mulheres européias. Estas, ao gosto daqueles, eram do tipo físico que, quando maduras, as formas um tanto arredondadas do corpo e, conseqüentemente, das nádegas, denotavam a forma ideal do ponto de vista estético e quanto aos atributos sexuais; motivo pelo qual rivalizavam com as mulheres negras. As supracitadas ameríndias, por sua vez, mesmo não correspondendo a essa categoria física, atraídas pela exuberância priápica dos europeus e pelo seu ardente desejo sexual, meio que se expuseram à prática da modalidade anal, de certa forma em detrimento das características dos machos indígenas, não servidos daqueles detalhes anatômicos e pouco interessados nos prazeres sexuais, relegando essa área a cerimônias de cunho místico que visavam a procriação. No século XIX, os padrões de beleza ibéricos aqui estabelecidos são confrontados com o ideal estético árabe de matriz romântica. As moças de fino trato, de aparência delgada, com pouca saliência glútea, representavam um lado da dualidade preferencial. Entretanto, ambos os modelos eram mulheres ideais para serem mães e esposas e

seus maridos, representantes da moral burguesa católica, se haviam com as escravas e mulheres, satisfazendo suas necessidades físicas, no que se refere à variação do “uso” sexual.

A preferência brasileira pode ainda estar ligada ao provocador gingado feminino, que ajudado pelas ancas ganham movimentos eróticos. Freyre refere-se à pesquisa de Havelock Ellis⁶ quanto à suposta origem desse detalhe:

(...) uma das superioridades da mulher ibérica sobre as ortodoxamente européias está na assimilação, pela ibérica, de remota influência africana, do andar, como se dançasse. É um movimento de bundas bastante amplas – especifique-se – para permitirem essa ondulação como que – sugira-se – afrodisíaca de andar (...) Atente-se nesses ritmos, em cariocas miscigenadas, em confronto com as beldades argentinas que o observador tenha acabado de admirar. Os ritmos de andar da miscigenada brasileira chegam a ser musicais, na sua dependência de bundas moderadamente ondulantes” (2000).

A modalidade convencional de encontro pênis-vulva passa para muitos homens a ser apenas uma segunda opção, pois que os casados, muitos deles, alternam-se entre as prostitutas e a esposa e esta não se presta a tais práticas. Segundo Freyre, sabe-se que as meretrizes mulatas brasileiras a princípio se negavam às investidas, a respeito das quais queixavam-se aos seus clientes “Que fossem se acanalhar com polacas!”. Polacas era a denominação genérica dada as prostitutas brancas, de progenitura européia.

Freyre lembra ainda da presença da imagem ou referência da bunda na arte. Cita Di Cavalcanti como um dos pintores que dá certo destaque à morenidade dessa parte física feminina, além de outros:

⁶ Segundo Freyre, a pesquisa de Ellis presente em *The soul of sham* (Londres, 1908) refere-se a protuberância glútea da mulher ibérica.

Bundas, porque, mais do que faces ou partes superiores de corpo, elas permitem ao pintor dar ênfase estética a curvas femininas. É em nádegas que essas curvas esplendem, irradiando suas maiores provocações, além de estéticas, sensuais. Foi pi neiro em fixá-las o exotista ou tropicalista Gauguin (2000).

Na literatura, pode-se perceber já a presença da sonora palavra e do tema nos modernistas Oswald de Andrade e Manuel Bandeira; daquele, inclusive, Freyre lembra o verso “e enrabei Dona Lalá”.

Se o autor de *Casa grande & Senzala* busca as raízes da preferência, reportando ao ímpeto sexual exacerbado do colonizador ibérico, o antropólogo Roberto DaMatta (1999) defende, em entrevista à revista *Época*, a idéia da Bunda como patrimônio nacional, ligada à própria sexualidade brasileira em detrimento do que o país importa de outras culturas, além de criticar o moralismo burguês dos nossos responsáveis nesta área. Em suas palavras:

As coisas localizadas abaixo da cintura, que nas sociedades burguesas foram reprimidas e viraram pornografia, no Brasil são parte de uma região marginal: o grotesco e o cômico.(...) Os porta-vozes de nossa vertente burguesa mais imitativa e ignorante detestam a bunda e o carnaval (...) Se a nossa alta cultura corre atrás dos corpos magricelas dos modelos parisienses e nova-iorquinas, nos subúrbios, no pelourinho, nas várzeas, nas praias, o que se deseja são as fofuras desses traseiros que simbolizam tanta coisa boa e séria, como por exemplo uma sexualidade menos compartimentalizada e, quem sabe, mais rica e menos essencialista (1999).

Daí que tal parte do corpo cujo o nome mais popular deriva de *bundo* (indivíduo de um povo angolano, em grande parte trazido para o cativeiro no Brasil, cuja conformação física apresenta de forma geral uma bacia mais estreita e nádegas protuberantes (PEREIRA, 1981, p.86) – “Bunda” é a língua desse povo e a generalização dada à mulher dessa tribo angolana.), fica para nós, entre o burlesco e o belo. É o que se prova, por exemplo, ao dar-

mos uma olhada em alguns de seus apelidos, como os lembra Freyre (2000): rabo, traseiro, popô, bumbum, bubu, tralalá e outros, carregados de maior ou menor afetividade.

Antes de seguirmos em nossa exposição, cremos ser necessário um comentário a respeito do asserto de pesquisador. Embora informativa em relação ao tema, percebemos na pesquisa de Freyre sintomas de preconceito obnubilada por ideais estéticos no que se refere, principalmente, à suposta supremacia do homem europeu sobre indivíduos indígenas ou negros. Além de datado, o seu estudo coopera na ratificação da ideologia de superioridade da raça branca, pois que inserido no pensamento machista de que as formas anatômicas estabelecem através do sexo, a virilidade e, conseqüentemente, o poder. Camuflada sob a intenção da pesquisa, a mulher, no caso a indígena e a negra, é apresentada como detentora de uma avidez sexual vazia, vulgar e interesseira, cuja *performance* se volta contra as suas raízes: o fato da indígena, por exemplo, preferir dar-se ao colonizador e não aos homens da tribo, além de questionável quanto à veracidade, se mostra inconsistente, pois, se a prática sexual se presta a rituais místicos, o que não é novidade em se tratando de uma comunidade primitiva, é elementar supor que os indígenas tenham relacionamento sexual natural e satisfatório, independente do objetivo de procriação ou de detalhes relativos à anatomia masculina.

Então, exposta, por assim dizer, a origem da preferência masculina brasileira pelas nádegas femininas, voltemos aos poemas de *O amor natural* e a como o tópico se lhe apresenta, ou seja, como se configura o tratamento dado a esse detalhe no que concerne às suas implicações líricas no livro.

Nesse aspecto, o poema mais representativo de *O amor natural* é “A bunda, que engraçada” (p.25), quiçá por ser desse conjunto o mais carregado de comicidade. Os seus versos iniciais já denotam isso. Versos que aforisticamente não só encerram uma máxima

ou talvez um adágio, mas começam por engendrar a intenção, qual seja, não outra senão a de tratar do assunto de forma jocosa: “A bunda, que engraçada./ Está sempre sorrindo, nunca é trágica.” A comicidade introdutória compartilha com o recurso centrado no significante das letras /n/ principalmente e /m/ a confirmarem o formato mesmo da bunda. Aliás, sabe-se que o que se convencionou chamar de “bunda” é o conjunto das duas nádegas. Essa duplicidade está representada na antítese engraçada x trágica, enfatizando, de entrada, a proposta em preponderar o tom burlesco sobre o grave e formal. Separado do corpo do poema, tal qual o próprio glúteo na visão moralista de alguns, o dístico inicial anuncia a estrofe seguinte: “Não importa o que vai/ pela frente do corpo. A bunda basta-se.” A preferência aí se instala. A genitália é relegada a segundo plano, não só do ponto de vista do poeta, mas da própria bunda, o que se comprova pelo reflexivo pronome “se”. Afinal, o poeta lhe empresta a voz na forma indireta livre em versos que pretendem mostrar a supremacia dela sobre outros membros e órgãos do corpo: os seios podem até se prestar à concorrência; são dois, bem torneados e também objeto de apreciação masculina; faltam-lhes, contudo, o apelo cômico de matriz popular. O comentário vem em forma de desdém: “Existe algo mais? Talvez os seios./ Ora – murmura a bunda – esses garotos/ ainda lhes falta muito que estudar.” A terceira estrofe e as seguintes insistem com os letras-sons /n/ e /m/; é o que se pode comprovar através das palavras e expressões “gêmeas”, “rotundo meneio”, “anda”, “cadência mimosa”, “milagre”, “plenamente”, “montanhas”, “ondas”, “avolumam-se”, “descem”, “numa”, “harmoniosas” e “redunda”. As implicações desse efeito sobre a forma já o dissemos. Porém, a sonoridade sugere, por meio da nasalização, o próprio movimento ou do “rotundo meneio”, da “cadência mimosa”, como mencionado no poema. O erotismo aqui se desvia do objeto. A figura da bunda se mantém soberana, metonímica, em relação ao resto do corpo e para o poeta é o próprio corpo. A impessoalidade presente faz com se

difícil perceber que se trata do corpo feminino, o que se confirma apenas pela palavra “seios” constante na segunda estrofe. O poeta procura se fixar na imagem da bunda, explorando menos o lado fetiche dela que o seu lado humorístico. O primeiro verso da quarta estrofe, dá-nos prova do distanciamento citado: “A bunda se diverte/ por conta própria. E ama.” Todavia, apesar disso, os versos seguintes sugerem em metáforas que garantem o lirismo do poema, os movimentos dela no coito. “Na cama agita-se. Montanhas/ avolumam-se, descem. Ondas batendo/ numa praia infinita”. A prosopopéia “Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz...” culmina no verso que confere mais uma vez a relação da parte pelo todo. Só a bunda é vista num corpo que surge em segundo plano, tal qual a temos em nova imagem em antítese: “Esferas harmoniosas sobre o caos.”. E no dístico final: “A bunda é a bunda,/redunda” mais uma vez separado do corpo do poema, tal como as nádegas, a sua consumação textual e fonética: não há maiores considerações a respeito a serem observadas. O poeta reitera o próprio caráter imagético da bunda que, figura central do poema, aparece reinante, talvez de forma pioneira no Brasil em um texto lírico de um grande literato. Como diz o poema, ela atua por si e se basta.

Não há como fazer uma análise desse poema sem ser afetado pelo seu veio cômico. Apesar de todo um lirismo existente, da literariedade que faz de seus versos sintomáticos no que diz respeito à intenção do poeta no livro, é inegável a intenção de fazer rir. O tema convida-nos a isso. A própria palavra em eco redundante também. A interação do crítico-leitor se dá de forma natural, vendo-se este desarmado, não de seus instrumentos analíticos, mas de uma postura rígida e preconceituosa, o que acreditamos ser positivo, pois que despe o analista de uma frigidez responsável, amiúde, por atitudes que, se o distancia do objeto, o que é esperado e compreensível, o remete a leituras estereis e a um dogmatismo exacerbado. A subjetividade não golpeia a demanda crítica; antes o aproxima do humano, sítio de

complexidades e vicissitudes, que se tornam mais presentes no momento próprio da leitura.

Cabe aqui, a respeito de tal permissão crítica, o que afirma Henri Bergson:

O risível é certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. (...) o que a vida e a sociedade exige de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos de uma situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam-nos adaptar-nos a ela (1983, p.15-8).

Voltemos ao poema em estudo. Se o texto trata da palavra “bunda” de forma metonímica, isso comprova o caráter elementar da presença do corpo. Se recuperarmos o sentido primeiro da palavra humor, veremos que deriva do latim *humor*, isto é, líquido, fluido do corpo, inerente a ele tal como o sangue e a biliar. Isso não só comprova a proposta do livro centrado num erotismo calcado no corpo, como, em âmbito intertextual, o humor que aí se vislumbra remete-nos à atitude lacônica do modernista Oswald de Andrade (1971), em seu imagético poema-palavra-som “Amor”:

Amor

Humor (p.157).

Sobre o poema oswaldiano, leiamos comentário de Luis Costa Pereira Júnior:

(...) não só porque rimam. Têm muito em comum. Ambos só podem ser feitos acompanhados. O amor carnal, tesão de peles, roçar de coxas, arranca do corpo o suor que é pura umidade, (...). O amor sexual de quebra melhora nosso humor. É, enfim, alegria mútua, festiva, um estado de ficar bem e fazer ficar bem. (2003).

Esse *corpus* tonal se entreabre no sentido de inserir o humor no ambiente erótico do livro. A metonímia se configura em relação à sua temática total, no intuito de fornecer a este mais do que o foco de um fetiche, mas uma dimensão outra de um erotismo não-

circunscrito a uma postura séria, em vez disso, colaborador com a definitiva formação de sentido.

No poema “Coxas bundas coxas” (p.23), temos, através da justaposição dos termos, a similitude do ato sexual em gradação rumo ao clímax. Em seu primeiro movimento os versos “Coxas bundas coxas/ bundas coxas bundas/ lábios línguas unhas/ cheiros vulvas céus...” aparecem sem pontuação, reforçando a atemporalidade e a simultaneidade das sensações eróticas. A “pista” sobre o corpo feminino desta vez fica por conta da palavra “vulvas”, em posição central em relação aos demais termos, situado sobre a dupla “terrestres/infernais” que reforça este aspecto de nulidade do tempo, posto que se deslocam para o espaço do sagrado. A referência a períodos determinados de tempo surge nos versos seguintes, embora conote um tempo psicológico de angústia quanto à citada abstinência sexual: “no espaço ardente de uma hora/ intervalada em muitos meses/ de abstinência e depressão”. O poema em forma de taça remete-nos ao campo do sagrado, ainda que degradado em orgias transitórias em algum bordel, com hora marcada.

A preferência se autentica no soneto “No corpo feminino, esse retiro” (p.38), em cujos versos o poeta, a partir do título, deixa claro que a predileção tem um corpo, ainda que a sua dona, a pessoa, não seja citada. A bunda é responsável pelos desejos do poeta que põe no mesmo nível os sentidos do tato e do seu lado *voyeur*: “(...) – a doce bunda – é ainda o que prefiro./ A ela, meu mais íntimo suspiro,/ pois tanto mais a apalpo quanto a miro”. O destaque fica por conta das rimas todas e em todos os versos na terminação **-iro**. Vejamos: **retiro**, **prefiro**, **suspiro**, **miro**, **firo**, **respiro**, **giro**, **tiro**, **papiro**, **lampiro**, **estiro**, **confiro**, **adquiro**, **vampiro**, cujos fonemas /i/ dão um sonoridade que sugerem gemidos e sussurros, prenúncio do gozo esperado. A partir do segundo quarteto surgem *enjabements* que reforçam o aspecto erótico de entrelaçamento dos versos, como em “(...) se me firo/ em unhas

protestantes, e respiro/ a brisa dos planetas,(...)” e das estrofes, o que se percebe no salto do segundo quarteto para o primeiro terceto, nos quais os verbos “pôr” e “tirar” resultam na ambigüidade da sugestão erótica “(...) ...Então se ponho e tiro/ a mão em concha – a mão, sábio papiro,” e do primeiro terceto para o último, onde, daquele, se tira interessante sequência: “(...) ou se, dessedentado, já me estiro,/ me penso, me restauro, me confiro,...”. O termo “dessedentado” anuncia o estado de relaxamento pós-orgasmo que vem como símile do lúgubre: “... o sentimento de morte eis que adquiro:” e tem desfecho com uma imagem erótica arquetípica; a do vampiro, que aqui se empresta à comparação com a bunda, que tirou da vítima (o falo) toda a sua energia, uma vez que atingiu o ápice sexual; “ de rola, a bunda torna-se vampiro”.

O tema da morte surge também no curto “No mármore da tua bunda” (p, 41). Ei-lo:

No mármore de tua bunda gravei o meu epitáfio.
Agora que nos separamos, minha morte já não
[me pertence.
Tu a levaste contigo (p.41).

A metonímia aqui se desvia para a aparência; mármore-branco comparado à pele-branca. A idéia de morte marcada pela palavra “epitáfio” se coaduna à figura da penetração e a do líquido seminal, elegantemente disfarçados pela imagem poética presentificada. A metáfora que se engendra surge *a posteriori* visto que sucede o momento do coito, contudo reforça o caráter de continuidade, uma maneira clara de não perder de vista o objeto desejado, do qual está agora o sujeito separado.

A metáfora do mármore atrelada à idéia da morte é retomada em “Era bom alisar seu traseiro marmóreo” (p.58). Poema não rimado composto de duas quadras em cuja primeira estrofe já se apresenta o atributo convergente da imagem erótica. Percebe-se o poeta

como um oráculo a profetizar elementos que a rigor surgem em constante tensão, e aqui sugerem a investida do desejo: “Era bom alisar seu traseiro marmóreo/ e nele soletrar meu destino completo:/ paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se/ em alvos esponsais numa curva infinita”. Na segunda quadra, entretanto, o poema sensivelmente muda de tom em relação à primeira estância, o que se pode notar na oposição dos adjetivos “bom” e “amargo”. Devido ao malogro da tentativa do poeta em satisfazer-se de outra forma, a própria imagem da nádega muda o seu aspecto cromático, antes a sugerir o branco análogo à pele, agora, simbolizando o final indesejado, associado ao adjetivo “frio”, que, embora seja característica intrínseca do mármore, aqui alude ao sentimento da recusa. Sutil é a afetação metonímica da forma glútea referindo-se ao desprezo em “(...) a esférica renúncia”. E mais uma dica nos é dada a respeito do feminino através da colocação enclítica na forma verbal “amá-la”. No verso final, a alusão à preferência: “Só a bunda existia, o resto era miragem”.

O próximo poema do qual nos ocuparemos é “Bundamel bundalis bundacor bundamor” (p.39), em que as palavras justapostas e aglutinadas ou simplesmente adjetivadas, na forma de epíteto ou não, constituem elementos de expressivo realce. Por considerarmos esse o mais imagético dos poemas quanto ao veio que por hora nos propusemos investigar, cremos na relevância de nos determos, mais uma vez, na questão da imagen enquanto criadora do significado poético.

Antônio Cândido, em seu *Estudo Analítico do Poema* (1987) sustenta que:

No trabalho criador, o poeta (1) usa palavra na acepção corrente; (2) usa palavras de acepção diversa da corrente, mas que é aceita por um grupo; (3) usa palavras dotadas de uma acepção que ele cria, e pode ou não tornar-se convencional. Em qualquer dos casos está efetuando uma operação semântica peculiar – que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado ao auditor ou leitor, um super-significado, próprio ao conjunto do poema, e que constitui o seu significado geral. (1987, p. 63-4).

A palavra, seja qual for o seu uso pelo poeta, apresenta-se como elemento primordial de um poema, que através da reelaboração de signos se nos oferece como uma rede de sentidos cuja novidade escapa a qualquer análise desvinculada do significado como presença e simultaneidade.

Em seu ensaio “A imagem”, Octavio Paz assinala: “(...) a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (1996, p.46). O crítico proclama a palavra poética como uma presença que convida o leitor à comunhão de ambos na experiência estética. Momento singular, uma vez que insere numa dimensão unificadora, consciências antes separadas pela linearidade temporal, pela circunscrição da frase, pelo caráter horizontal delimitador de vocábulos. A fusão entre o eu e o outro viu-se perdida na busca da imagem do mundo. A poesia, detentora das alianças possíveis destas bodas entre elementos em tensão, sabe-se única em sua missão, donde palavras e sentidos são recursos providenciais em tempo intersticial.

De acordo com Albert Henry: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades distantes. Quanto mais a relação entre duas realidades forem distantes e apropriadas, a imagem será mais forte – ela será dotada de maior poder emotivo e consistência poética”(1975, p. 68).

Esse poder unificador da imagem é que confere ao poema seu erotismo, por dizer o indizível de uma agoridade passional, porque insere em tensão constante, visto que palavras, sons e sentido se concentram num mesmo ambiente estético objetivando a reinvenção da palavra, tal qual o sexo é reinventado pela representação do erótico. Erótico porque a palavra é vida em ameaça constante de uma morte redentora e reunificante, portanto algoz de si mesma, afinal o jogo dos opostos torna mais vívido o poema, a condizer com Paz de que: “(...) a discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá

como um desgarramento. O poema é uma unidade que só consegue constituir-se pela plena fusão dos contrários. Não são dois mundos estranhos que pelejam em seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo” (1996, p.55).

A imagem latente no poema se realiza pela habilidade do poeta no trato com as palavras. Daí que figuras, metáforas, metonímias, alegorias e símbolos se justifiquem e comuniquem da ordenação da produção do sentido. Recorramos mais uma vez a Antônio Cândido:

As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária (1987, p.70).

As considerações tecidas, amparadas nas citações lidas a pouco, deverão nos ancorar na análise do último poema aludido, quanto ao papel imagético e decisivo do jogo de palavras em suas linhas. Passemos ao seu estudo, portanto.

Nos dois primeiros versos “Bundamel bundalis bundacor bundamor/ bundalei bundalor bundanil bundapão” as justaposições e aglutinações são responsáveis por um efeito perturbador de estranheza vocabular, mas que se redime quanto ao sentido. O poeta organiza o significante fundindo substantivos, o que culmina em elementos neológicos, alguns deles a sugerirem conteúdos sensoriais; vejamos: temos “mel” e “pão” ligados ao paladar, “lis” ligado ao olfato, ao tato ou à visão se considerarmos o seu formato, “cor” e “anil” ligados inteiramente à sensação visual e “olor” ligado, exclusivamente, ao olfato. Sente-se, então, a ausência de referência ao som. Tal detalhe não se torna lacuna pois a própria recor-

rência circular dos fonemas consonantais sonoros /b/ e /d/ e /n/ e da nasalidade que acompanha o fonema vocálico também sonoro /u/ se encarregam deste detalhe, com a segunda palavra justaposta e aglutinada complementando os timbres. Na primeira frase do terceiro verso, precisamente em “bunda de mil versões...” o ritmo muda em relação ao acento que nas duas primeiras linhas se apresenta na terceira sílaba, neste o acento recai sobre a quarta sílaba, voltando à terceira sílaba, (o que incrementa a parte rítmica) na continuação do verso “(...) pluribunda unibunda”, termos em que a sufixação em ambos conotam a idéia de convergência do múltiplo para o uno, caráter típico da imagem poética. O poeta foge aos termos justapostos nos dois versos seguintes a denotar através do significante os termos em oposição enfatizados pelos epítetos concernentes à lua e ao sol: “bunda em flor, bunda lunar e sol”. Para retomar o aspecto unificador no verso-palavra “bundarrabil”. A pertinência desse neologismo se dá pela aproximação de sentido entre a palavra “bunda” e o seu sinônimo coloquial “rabo” e também pelo aproveitamento metafórico da palavra “arrabil” cuja acepção remete a um instrumento musical semelhante ao violino, muito usado na Idade Média. A referência ao universo musical, mais do que uma simples homenagem, conota através da simultaneidade dos termos a capacidade que tem a imagem poética de abolir a contradição da realidade, como nesse asserto de Paz: “(...) A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa” (1996, p. 47), o que relacionado às justaposições e às aglutinações do poema denotam o seu traço fenomenológico. Os neologismos isentam o poeta e o poema de qualquer explicação ou nomeação de termos. A palavra poética está e é. Existe como tal a partir de sua criação e sujeita-se a interpretações diversas sem perder sua faceta de originalidade. Daí que um verso como “arquibunda selada em pauta de hermetismo” além de nos remeter novamente ao caráter da preferência através do prefixo “arqui”(primazia, em uma de suas acepções), ou-

torga também propriedades de interdito da própria recusa em se falar da anatomia ou mesmo da negação por parte do outro, o que se reforça em “meigo favo escondido em tufos tenebrosos/ a que não chega o enxofre da lascívia...”. Versos que se opõem ao grupo seguinte: “(...) e onde/ a global palidez de zonas hiperbóreas/ concentra a música incessante/ do girabundo cósmico”. Estes concentram percepções relativas ao frio; aqueles se constroem em torno da metáfora do fogo. O primeiros por apresentarem o que se esconde; o segundo por reportar ao que é global e totalizante, em sintonia com o mundo. Na sequência “Bundaril bundilim bunda mais que bunda”, o poeta joga com sufixos intensificadores de cunho afetivo a denotar tamanho, sugerindo elogio. No verso seguinte “bunda mutante/renovante...”, o poeta opera com o significante no sentido de atribuir ao objeto características que se confluem quanto ao significado, juntando-as aqui, não aglutinadas, nem justapostas, mas pela barra a conotar duas metades de uma mesma coisa, tal qual a figura anatômica das nádegas. A imagem reunificadora aparece na continuação subordinada “(...) que ao número acrescenta uma nova harmonia”, em que a palavra “número”, algo difuso, tem essa característica abrandada pela idéia expressa em “harmonia”. A prosopopéia que segue no verso “Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmos...” culmina na figura de morte, derivada de nomes de monumentos famosos que no poema surgem como meros nomes comuns, dois deles grafados com iniciais minúsculas diferenciando-se pela preposição “de”. Então, temos “o arco de triunfo” a lembrar O Arco do Triunfo, localizado em Paris, onde há uma tumba simbólica do soldado desconhecido e em homenagem a 1,5 milhões de soldados franceses mortos na Primeira guerra; “a ponte de suspiros” a lembrar a Ponte dos Suspiros de Veneza. Sabe-se que o braço de rio que se dirige a ela, era corredor da morte de prisioneiros condenados. O conjunto se fecha com “a torre de suicídio, a morte do Arpoador”. A primeira referência à morte em forma indefinida e generalizada; a segun-

da, única em que a preposição “do” define o substantivo topônimo, quiçá uma homenagem do poeta à cidade que o acolheu. Contudo, essas imagens podem conotar o órgão sexual masculino, já que na personificação a bunda “envolve de espasmos” aquelas figuras, iconizadas pela noção fálicas de opulência. O recorrente termo “bundamor” repete-se para fechar o poema. Expressão de cunho afetivo e imagético, apta a unir de forma erótica e concreta, o coloquial e o formal da língua, consagrando o instante poético. Da união dos opostos, reinvenção da palavra no corpo do poema. A verdadeira sexualidade transfigurada.

Para fecharmos este tópico, aludiremos, à guisa de adendo, e de forma apenas tangente, a um poema cujo tema não é necessariamente a nádega, muito menos a sua preferência, mas o caráter de interdição referente à fala de determinadas palavras em nossa sociedade. Trata-se do poema “Eu sofria quando ela me dizia” (p.49). O poema tem como eixo um ditado popular modificado “Que tem a ver com as calças”; no adágio original, o termo omitido a ser comparado quanto à função e sentido é o mais conhecido e o coloquialmente mais usado sinônimo de “ânus”, monossílabo jamais empregado pelo poeta, neste e em todos os poemas do livro, quiçá para manter a elegância ou textualmente jogar com o significado, a saber, criar um pretexto onde a ausência da palavra seja justamente uma forma de dizê-la. O tom é irônico, porém a despeito de qualquer intenção burlesca, à medida que o texto vai se desenrolando, percebe-se a proposta em se criticar a moral burguesa, dada a proibição da palavra ou a liberação para fins publicitários e, enfim, reportá-la à questão do erotismo propriamente dita. Dialoga, assim, com autores que proclamam ser a palavra, aqui representando o discurso, conteúdo individual de manifestação da subjetividade, no que ele tem de fundamental: a necessidade da interação, a busca da alteridade. O seu primeiro verso já denota isso: um sujeito que sofre em virtude, não de um silêncio, mas de recusa de “um não querer dizer”. O Eu do poeta recorda um tempo passado indeterminado, embora men-

cione a época da moral vitoriana, referente aos “bons costumes”, motivo pelo qual certas palavras eram interditas:

Eu sofria quando ela me dizia: “Que tem a ver
[com as calças, meu querido?”
Vitória, Imperatriz, reinava sobre os costumes do
[mundo anestesiado
e havia palavras impúblicas (...) (p.49).

Nesse primeiro momento do poema, nota-se o diálogo com o pensamento de Foucault, que em seu *História da Sexualidade* apregoa “(...) Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato dele e de sua repressão possui como que um ato de transgressão deliberada”(1994, p.12). O filósofo francês, critica a moral burguesa e o puritanismo de matriz vitoriana e os toma como ponto de partida de sua análise da sexualidade ocidental, ao relegar o falar de sexo a lugares, situações e indivíduos determinados em detrimento de uma vivência sexual como conquista libertária e sem traumas morais. No poema, o fato de não dizer o ditado por inteiro, torna-se um eufemismo que implica em proibição. No entanto, o outro, aqui representado por “ela”, mostra-se resignado, afinal, sabe que as repressões não têm razão em si próprias: “Que tem a ver...”. Frase-pretexto que questiona o porquê de ser negado o discurso. Aliás, a quem não era dado o direito ao orgasmo sonoro, muito menos haveria de se esperar ouvir pronunciar “o asqueroso monossílabo”. A partir daí o poema entra numa atmosfera surreal, onde o poeta, como que em delírio de um pesadelo, experimenta sensações cujo apelo escatológico reitera a idéia de culpa e neurose em virtude da postura ante àquelas “palavras torpes”:

A noite era mal dormida. A amada vestida de
[fezes
puxava-me, eu fugia, mãos de trampa

[escorregante
[no peito (...) (p.49).

acarinhavam-me o rosto. O pesadelo fedia-me

Volta, porém, o poeta, ao tempo presente e então começa meio que a denunciar a exposição do corpo, enquanto produto banalizado da indústria sexual. O caráter de gratuitidade é colocado pela metáfora solar, sugerindo o que está explícito:

(...) Nádegas aparecem
em anúncios, ruas, ônibus, tevês.
O corpo soltou-se. A luz do dia saúda-o,
nudez conquistada, proclamada (...) (p.50).

O beijo, embora seja do “consumidor-amante”, aparece como elemento vinculador entre a oralidade e a coisa concreta representada pela própria imagem anatômica, que agora já pressupõe a possibilidade da fala, a probabilidade do gozo:

(...)
A amada quer expressamente falar e gozar
gozar e falar
vocábulos antes proibidos
e a volúpia do vocábulo emoldura a sagrada volúpia (p.50).

Conquistado o direito à fala, o poeta se restringe à sua prática permeada simbolicamente pelo ato erótico, com direitos a todos os sons que o aproxima do sagrado, dado a sua liturgia, num encontro que se dá através da palavra simultânea:

(...)
quando a língua é falo, e verbo a vulva
e as aberturas do corpo, abismos lexicais onde se
[restaura
a face intemporal de Eros,(...) (p.50).

A base imagética do poema se revela ao final, quando palavra e corpo são uma coisa apenas, voltando ao início da inocência primordial: “(...) desde o começo das eras (...)”. Destituídos de qualquer ranço moralista ou repressor:

(...) quando cinza e vergonha ainda não haviam
[corroído a inocência de viver (p.50).

Concluimos o assunto lembrando que nem todos os poemas concernentes a ele foram abordados. Entretanto, acreditamos ter-nos detidos naqueles mais significativos quanto ao que nos propusemos discorrer. cremos que a imagem erótica se destaca independente do tema e que os limites entre o coloquial e o solene se diluem quando margeados pela intenção poética. No caso de Drummond, é emblemática a sua capacidade de trabalhar com conteúdos díspares, organizando-os de forma a captar a sua lírica total. Sabe ele que palavras, quaisquer que sejam, são matérias mesmas da poesia. Em *O amor natural* isso se ratifica, sendo que do alto do seu humor e de sua ambigüidade metalingüística ele apenas confirma que amor se faz com a língua.

3 - O EUMUNDO OU O MUNDOEU

3.1 - Superposições ou orgasmo simultâneo

Em seu livro *Drummond o gauche no tempo*, O crítico Affonso Romano de Sant'Anna (1972) atesta que:

A visão segmentada da poética drummondiana, seja por aqueles que mal viram o conjunto, como por aqueles que se retiveram em pormenores, deve-se ao fato de não se ter percebido um dado básico: a estrutura dramática desta obra onde há nitidamente um personagem (o poeta *gauche*) disfarçado em heterônimos (José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusoe, etc.), descrevendo uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*. O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial./ O espetáculo do *theatrum mundi* fascina esse personagem autor de linhagem existencialista com alguns traços de *homo barrochus*. Os três atos do drama existencial do *gauche* poderiam ser resumidos como três momentos inseparáveis de sua trajetória:

Eu maior que o mundo.

Eu menor que o mundo.

Eu igual ao mundo. (p.17).

A variável para esta distinção do crítico é a relação tempo-espço, ou seja, toda trajetória do poeta *gauche* é montada dentro da possibilidade desses fatores, pois que se bifurcam e se interpenetram num *continuum* instituído pela memória criando imagens, as quais, aqui nos interessam as poéticas, num processo à Bergson que nos coloca: "A memória, praticamente separada da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebamos nela" (1972, p. 77).

O estudo de Sant'Anna preza por enfatizar a questão de como os modos e tempos verbais contribuem para tessitura da poética drummondiana, operando qualitativa e quantitativamente com a palavra no sentido de se compor um *corpus* que se liga a outros aspectos textuais, tais

como o que o crítico chama de “disfarces *gauche*”, quando apresenta alguns nomes-personagens presentes na obra do itabirano, imbricados na postura irônica e/ou humorística, relegando a problemática do espaço à dicotomia província-metrópole. O eixo temático de Romano é sobretudo o *gauche*. As colocações teóricas de cunho temporal e espacial, bem como as de outros aspectos ligados à metafísica no poeta, formam o chão necessário para a análise da sua postura canhestra e inadaptada ou simplesmente pensante frente ao mundo vasto. Dá-se então o crítico a apresentar as diferentes faces do sujeito de forma a não perder de vista a condição do ser artista e sua capacidade expressiva.

Ao nosso ver, a colocação a respeito dos três momentos do poeta *gauche* ante o mundo é bem relevante; Sant’Anna consegue reunir com propriedade questões que se difundem em vários momentos da obra de Drummond, objetivando uma síntese poética centrada num aspecto único. Porém, acreditamos que o erotismo no poeta se apresenta diferente daqueles três estágios defendidos pelo crítico; na verdade, a temática erótica, porque insere numa proposta de convergência, seria um viés outro acrescentado ao lance proposto no estudo citado. Por um lado, porque analisa um tema específico presente em um livro também específico; por outro, alude ao sujeito (e isso também se deve ao caráter confluyente do erotismo) que busca a unidade com o outro, apesar de que, seja essa uma poética de corrosão, visto que todos aqueles elementos desvirtuadores ainda se fazem presentes.

Após basear-se nas três categorias temporais para identificar a faceta *gauche* na obra do poeta itabirano, Romano aposta na complexidade temporal sobreposta imbricada ao tempo, de forma a montar um sofisticado jogo de dimensões múltiplas, uma vez que o sujeito se movimenta com mais habilidade em cena, postura diferente de quando ficava simplesmente a espiar no canto. O crítico irá chamar essas nuances de superposições temporais e propõe antes de tudo o estudo do elemento verbal, além de outros fatores lingüísticos que não o verbo, mas que conferem à

escritura drummondiana uma relação com o tempo. Do ponto de vista metafísico, segundo Romano, essa superposição iguala-se ao homem moderno, produto-herdeiro de um tempo em que a necessidade de um deslocamento se faz mais imperiosa, difícil, portanto, de se qualificar de maneira gramatical e estilística essa evolução. No entanto, Sant'Anna defende que, na poética drummondiana, a questão temporal se resolve numa indeterminação volátil produtora da sintomática intemporalidade ou de uma progressão do presentes:

No caso específico da linha descrita pelo *gauche*, a sintetização no agora e no não-agora, ou então, numa fórmula de intemporalidade ou de presente contínuo, evidente nos últimos livros, corresponde a um movimento que poderíamos chamar de diástole e sistole da consciência temporal. Pelo primeiro ocorreu uma distensão dessa consciência através de particularizações. E, em segundo lugar, ocorreu a síntese revestida numa poesia tipicamente lírica e intemporal (1972, p.111-2).

O ensaísta mineiro finalmente afirma ser a poética do último Drummond calcada na reelaboração das categorias passado, presente e futuro ou na continuidade de uma modalidade temporal com outra.

Nesse ponto vemos abrir um veio teórico que difere do pensamento do crítico mineiro. Vertente que acredita em que n'*O amor natural*, mais do que sobrepostos em suas categorias e além do conceito de continuidade verbal, o tempo se apresenta fundido, de maneira a engendrar no bojo poemático uma indeterminação sim, não em virtude do aspecto pendular, como o diz Romano, mas por ser ele resultado de uma imersão na totalidade dos seres amantes, cuja união entre o eu e o outro se dá no silêncio da reconciliação com o estado primeiro paradisíaco, como nestas palavras de Octávio Paz:

O amor não é a eternidade, tampouco é o tempo dos calendários e dos relógios, o tempo sucessivo. O tempo do amor não é grande nem pequeno: é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante (...) Somos o teatro do abraço dos opostos

e de sua dissolução, resolvidos numa só nota que não é de afirmação ou de negação, e sim de accitação. (1994, p.196)

Assim, acreditamos que nosso ponto de vista dialoga mais com pensamento bergsoniano da *durée*, conceito sobre o qual Sant'Anna também discorre em seu livro.

Grosso modo, a teoria de Bergson é iluminada pelo pensamento de Santo Agostinho, baseado na existência de um presente simultâneo que o católico chama de presente das coisas passadas, presente das coisas futuras e presente das coisas presentes. Essa premissa é desenvolvida pelo filósofo francês sob o nome de "duração" (*durée*), que centrada na idéia de sensação e movimento, expressa-se numa simultaneidade permeada pela memória e consciência.

O trecho a seguir, melhor ratifica isso:

Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo da minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração.(...) É preciso portanto que o estado psicológico que chamo "o meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do meu passado imediato e uma determinação do futuro imediato, enquanto determinando-se é ação ou movimento. Meu presente é, portanto, sensação e movimento ao mesmo tempo; e já que o meu presente forma um todo indiviso, este movimento deve estar ligado a uma sensação, deve prolongar-se em ação, donde concluo que meu presente, consiste num sistema combinado de sensação e movimento. (...) Equivale dizer que o meu presente consiste na consciência que tenho do meu corpo (...)" (1999, p.161-2)

Sant'Anna diz ser esse *continuum* bergsoniano na obra do poeta expresso pelo verbo. No entanto, cremos que esse fenômeno dá-se também além das categorias verbais, ou seja, nem sempre o verbo é elemento propiciador desse estado de continuidade. Dá-se ela pelo apelo de convergência da palavra erótica que, uma vez ligada ao momento poético, age como elemento que dilui a nomeação temporal. O caráter de duração está presente independente de idéias ou palavras que lhe justifiquem.

No entanto, são esclarecedoras as palavras do ensaísta mineiro, por definir com propriedade a essência do lirismo que objetiva a fusão entre eu e o mundo:

Em outros termos pode-se dizer que sua poesia tanto mais se mostra lírica, tanto mais elimina as barreiras do tempo e descreve essa “*durée intérieure*”. Tanto mais ela se faz lírica quanto mais contemplativa ela se torna, fundindo-se em sujeito-objeto do mundo e recusando a postura distorcida do *gauche*, que apenas espiava a distância. Tanto mais se torna lírica quanto mais ele se repete e por um processo anafórico sistemático se intemporaliza. Tanto mais se torna lírica quanto menos se entrega a descrições do mundo exterior, mas se aplica em sintetizar pela apreensão simultânea do subjetivo-objetivo, o presente contínuo. (1972, p. 218).

Nesse ponto, cremos que se encontram nossa assertiva e a do crítico, que nesse ínterim defende que a subjetividade da poesia de Drummond, busca uma completude, um estar no outro que se esforça por diminuir a distância entre sujeito e objeto. Sant’Anna meio que relega este aspecto a poucas páginas do livro, associando este ato poético à presença da memória que contribui para a montagem do *eu inepto e ex-cêntrico*:

Na poesia drummondiana ocorre exatamente a eliminação das categorias temporais pela fusão de todas elas numa direção única. Atinge o estado de contemplação que mescla o antes e o depois, o espaço presente e o espaço ausente. Está cada vez mais assumindo sua individualidade através da essencialização do próprio Ser. (1972, p. 219).

Desse aspecto comunga também Waltensir Dutra, que no seu ensaio sobre Drummond *O Tempo Elidido*, apresenta essa fusão com uma outra nomenclatura, porém com princípio idêntico:

“(...)”tempo composto” em que o passado é projetado no presente ou o presente recuado até o passado numa combinação de planos cuja identidade se torna imprecisa embora não desapareça totalmente – o tempo unidimensional em que o passado, presente e futuro perdem seus contornos nitidos, fundindo-se na intemporalidade.” (BRAYNER, 1978, p. 23 :).

Essa ânsia pela conjunção faz com que várias poemas de *O amor natural* que têm o passado como tônica temporal conferem apenas caráter histórico ou meramente ficcional, um referencial episódico não centrado na subjetividade poética que tem no erotismo sua carga máxima de expressão de simultaneidade. Aproveita-se da idéia de Sant'Anna o fato de que verbos e outras denotações temporais, aliadas, por vezes, ao significante são usados para tecer este quadro uno, característica singular de uma escritura que tem no desejo o pretexto de se saber corporificada e integrada com o outro.

O tempo pretérito que surge, por exemplo, em "O que o bairro Peixoto", serve de chão onde se firmam nomes de logradouros e de pessoas de um lugar não citado. Memória que tende ao esquecimento.

O que o Bairro Peixoto
sabe de nós, e esqueceu!

Rua Anita Garibaldi
e Rua Siqueira Campos.
(Francisco Braga,
Décio Vilarés
nos espiando,
fingem que não? (p.61).

Porém, mesmo retido na memória, o elemento significante já demonstra uma união dos verbos **voltar** e **vir**, que culmina no encontro carnal:

O calçadão na penumbra
andança que vai e volta
voltivai

a derivar para o túnel
em busca do hímen? (p.61).

O poema que tem como tema as carícias dos supostos namorados em lugar público, sob olhares indiscretos dos passantes, tem na prática dos amantes mais importância que nas lembranças. Pois trata-se de um episódio *gauche* pertencente ao passado, que agora mal cabe na memória:

Passo vinte anos depois
no mesmo Bairro Peixoto.
Ele que a tudo assistia,
nada lembra, no sol posto,
deste episódio canhoto (p.64).

No poema “Tenho saudades de uma dama” sobressaem versos onde o desejo da união corporal está mesmo no passado em função de uma unidade percebida no significante, principalmente nos verbos *matar* e *morrer*, que aqui, justapostos, participam de um mesmo conteúdo poético, diluindo a antítese:

No banheiro nos enroscávamos.
Eram flamas no preto favo,
um guaiar, um matar-morrer (p.65).

Às vezes, essa convergência passado-futuro se dá através de elementos míticos. Em “A castidade com que abria as coxas” tem, a partir do adjetivo “ressuscitados” o diálogo com a figura de Adão, arquétipo divino, segundo a Bíblia, à semelhança do qual todos os homens foram criados. Adão está diante da mulher que, se não é Eva, é ser intemporal, objeto do prazer do poeta:

(...) em minha ardente substância esvaída,
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,
primeiro gesto nu ante a primeira

negritude do corpo feminino (p.67).

Na estrofe final, o tempo se comunga com as roupas, num momento metonímico que pressupõe o coito:

roupa e tempo jaziam no chão.
E nem restava mais o mundo, à beira
dessa moita orvalhada, nem destino (p.67).

Em “Você meu mundo meu relógio de não marcar horas” tem-se a sintomática negação do tempo. A amada é um paradoxal instrumento, ou seja, ela é, enquanto objeto de gozo do poeta; ela **não** é, pois a função das coisas em si não importam, (no caso, o relógio que não marca horas). Esses versos iniciais são o “carro-chefe” para uma série de imagens que sugerem simultaneidade. Como por exemplo em “(...) Meu banho quente morno frio quente pelando”(p.69). A idéia de destino é banalizada : (...) Minhas cartas marcadas que se des/marcam e voam”(p.69). O destino como pré-determinação do tempo não existe, fogem as marcas, fica o corpo da “pele total”

O passado surge em forma de lembrança em “No pequeno museu sentimental”. O presente lá está, quando da visita metafórica do poeta que se prende ao que toca e sente: “Apalpo, acaricio a flora negra, (...)” (p.57). As sensações são recriadas num presente que busca um renascer:

Os movimentos vivos no pretérito
enroscam-se nos fios que me falam
de perdidos arquejos renascentes
em beijos que da boca deslizavam
para o abismo de flores e resinas (p.57).

O caráter da ação progressiva de beijar contrasta com as lembranças, que aparece numa tentativa de presenticação no verso: “Vou beijando a memória desses beijos”. (p.57)

O tempo é, portanto, um “agora”. Em “Ó tu, sublime puta encanecida”, o poeta reafirma isso, voltando a fatos passados; não para sofrer com aquelas imagens pregressas, mas para negar o evidente chamado de Tânatos. No entanto, a imagem de unidade está presente neste momento, através da anatomia e o tempo “mais breve fantasia”:

Ó tu, sublime puta encanecida,
que me negas favores dispensados
em rubros tempos, quando nossa vida
eram vagina e fálus entrançados (p.53).

O tempo é este elemento que pode nos roubar pessoas, lembranças e coisas; contudo, o poeta faz com que o tempo não se evanesça. No poema “Esta faca”, objetos comuns e materiais ligados ao ambíguo ato de comer, uma forma de prazer, portanto, dão a partida de um diálogo entre amantes para finalmente referenciar uma suposta virgindade. É óbvio que não pretende ser o poema uma apologia de tal tabu. Antes, ele intenta mostrar que o tempo não pode tirar o sentimento original de uma amor que parece tão intenso agora quanto antes, quando entre as paredes do “Savóia”, talvez um hotel (bordel?), deu-se o encontro erótico que permanece:

“Esta faca
foi roubada no Savóia”
“Esta colher
foi roubada no Savóia”
“Este garfo...”

Nada foi roubado no Savóia.
Nem tua virgindade: restou quase perfeita
entre manchas de vinho (era vinho?) na toalha,
talvez no chão, talvez no teu vestido (p.51).

Aliás, os tabus sexuais são suportes para “a face intemporal de Eros” (em “Eu sofria quando ela me dizia”(p.49/50), que autoriza a mesma língua que fala palavras doces e belas, pronunciem também palavras, em princípio, asquerosas; os chamados “abismos lexicais”, restauradores da inocência perdida de seres que vêm ao mundo no intuito de expressar o amor no corpo. A palavra é esta ponte fora do tempo que liga os atos de falar e gozar, ambos são testemunhos vivos do que Octavio Paz chamou de “erótica verbal” e “poética corporal”(1994, p.12).

Ao chamado de Eros, alheio às categorias temporais, importa o realizar do querer. Em “À meia-noite, pelo telefone”, esta exigência urge. Agora é o Outro amante-desejante a ignorar o futuro:

“Se você não vem depressa até aqui
nem eu posso correr à sua casa,
que seria de mim até o amanhecer?”(p.47).

Percebe-se neste poema a total falta de sintonia temporal: a julgar pelo que poderia ser passado “ à meia-noite” desconstruído imediatamente pelos verbos no presente “conta-me”, “concordo”, “calo-me”, além do potencial futuro de “até o amanhecer”, detalhes que confirmam o caráter imagético da ausência de linearidade, emoldurado pelo aspecto gramatical.

No seu definitivo “*A Dupla Chama...*”, Octavio Paz indaga: “O que vê o casal no espaço de um piscar de olhos? A identidade da aparição, a verdade do corpo e do não-corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: vivacidade pura, o ritmo do tempo” (1972, p.196). O escritor mexicano se refere ao momento único e singular da união dos amantes através da relação carnal que se faz transcendente, na medida que ambos os seres comungam de um mesmo instante erótico, e daí, de sensações que se tornam unas na busca de um suposto paraíso perdido. E em

Convergências ele conclui que” O amor não se mistura à matéria e o espírito, a carne e a alma, mas as duas formas de tempo: a eternidade e o agora”(1991, p.80).

Esta simultaneidade é evidenciada no poema “Sugar e ser sugado pelo amor”, onde imagens de um erotismo intenso elementos ligados ao significante realçam o aspecto da fusão pretendida. A seguir, o poema inteiro:

Sugar e ser sugado pelo amor
no mesmo instante boca milvalente
o corpo dois em um o gozo pleno
que não pertence a mim nem te pertence
um gozo de fusão difusa transfusão
o lambar o chupar o ser chupado
no mesmo espasmo
É tudo boca boca boca boca
Sessenta e nove vezes boquilíngua (p. 45).

Poema escrito em bloco único, sem qualquer sinal de pontuação ou entonação a reforçar seu caráter simultâneo, conferindo à leitura um aspecto de precariedade. Esses fatores, entretanto, nada têm de gratuito; eles cooperam ainda mais para a construção da imagem erótica. Imagem que se constrói através da montagem recíproca “sugar e ser sugado”; pela agoridade temporal de “no mesmo instante boca milvalente”; das metáforas concernentes à fusão como em “o corpo dois em um o gozo pleno/ que não pertence nem a mim nem te pertence”; da repetição de fonemas de “fusão difusa transfusão”; das posturas ativa e passiva, coordenadas na simultaneidade poética de “o lambar o chupar o ser chupado”; dos conhecidos recursos de repetição, presentes em “é tudo boca boca boca boca” a enfatizar a imagem do eu no outro; além do aproveitamento da gíria popular erótica associada ao termo aglutinado, a conotar a modalidade circular e recíproca do coito, reforçado pela junção anatômica do significante: “sessenta e nove vezes boquilíngua”.

O tempo para o poeta é eternidade. Um sempre onde se ausentam passado e futuro lineares. É na verdade, “puro orgasmo” (p.35). Orgasmo que em “sob o chuveiro amar” vêm amalgamado com termos referentes a elementos fluidos, tais como água, sabão, chuva, espuma. Mas se a princípio todas aquelas substâncias se dissipam, o poeta tem dúvida se o líquido se esvai ou é ele, mais o outro, fonte-repositório de todo o líquido. Evidencia-se aqui, a construção verbal em função do significado: os líquidos, que no poema simbolizam os humores do ato sexual dissipam através do gerúndio ‘esvaindo’, diferente do verbo **tornar**, que no modo indicativo conjuga a pretensa idéia imagética e unificadora de fonte.

O tempo, por vezes, é algoz do desejo. É o que ocorre no “A moça mostrava a coxa”, em cujos versos, o poeta ansioso pelo desnudar do corpo da amante diz:

Viver não tinha propósito,
andar perdera o sentido,
o tempo não desatava
nem vinha a morte render-me
ao luzir da estrela-d'alva,
que nessa hora já primeira,
violento, subia o enjôo
de fera preso no Zôo (p. 16/7).

A imagem animalesca da fera remete mais uma vez a um primitivismo instintivo, que está na base do erotismo natural, lugar também de violência, quando não satisfeito.

Nesse desejo, tanto se esmera o poeta na fusão com o outro que o tempo pós-amor, quando se apresenta, é tido como pura tristeza, sensação de letargia. Toda concentração está agora centrada no próximo prazer que virá, trazendo toda energia. O poema “A carne é triste depois da felação”, traz em si o lamento por ser tão curto o momento de êxtase, cuja função é de fazer dos amantes uma só carne:

A carne é triste depois da felação.
 Depois do sessenta-e-nove a carne é triste.
 É arcia, o prazer? Não há mais nada
 após esse tremor? Só esperar
 outra convulsão, outro prazer
 tão fundo na aparência mas tão raso
 na electricidade do minuto?
 Já se dilui o orgasmo na lembrança
 e gosma
 escorre lentamente de tua vida (p.42).

Quando, porém, atinge o clímax, esse sujeito sabe que “o gozo profundo” do amor faz o tempo parar. Em “O que se passa na cama” essa sensação é descrita por meio de imagens místicas ou construídas em função da metáfora do sono, quando a consciência não se percebe e, conseqüentemente, não percebe o tempo:

É segredo de quem ama
 não conhecer pela rama
 gozo que seja profundo,
 elaborado na terra
 e tão fora deste mundo
 que o corpo, encontrando o corpo
 e por ele navegando,
 atinge a paz de outro horto,
 noutro mundo: paz de morto,
 nirvana, sono do pênis (p.12).

O sono, agora velador dos instintos mais primitivos, é responsável pelo abrandamento das paixões mais violentas, como também o é para acalentar sentimentos singelos: (...)dorme, menina, nanana,/ dorme a onça sussuarana” (p.13).

A tal ponto dialoga o poema com a tradição de pensamento que vê no sono uma profunda analogia com a morte, além do imaginário lingüístico popular, responsável por expressões do tipo “dormir o sono dos justos” quando a se referir a morte de alguém querido. Do filósofo alemão Schopenhauer, por exemplo, pode-se extrair de seu *Metafísica da Morte* (2000, *passim*) a idéia de

que assim como o homem se prepara para o sono todas as noites, sabendo que haverá um outro dia, assim deve ser a morte: cessação da consciência do Ser.

Conclui-se, portanto, que o tempo em *O amor natural* é margeado por imagens que tencionam, ora a suspensão temporal, visto que o abraço do erotismo faz com que o tempo não flua, devido ao seu caráter de êxtase intenso, ora a continuidade, porém dentro de uma duração que mais se torna eterna, na medida em que visa reunir a subjetividade dos amantes. Nesse sentido, a premissa de Kayser (1963, p. 220) de que “no lírico fundem-se o mundo e o eu (...), faz-se verdade e, mais do que isso, traduz o olhar erótico do poeta mineiro, que em alguns momentos é mesmo estrábico, torto, inepto, mas, conhecedor empírico de um amor que concebe sujeito e objeto como um Ser uno, simultâneo.

3.2 – Personificações

Além da questão acerca da unidade temporal, convém aludir, à guisa de adendo, a uma outra abordagem, agora a respeito da ausência do personagem *gauche* em *O amor natural*. Fato que coopera para a ratificação do fenômeno Eumundo presente no livro.

Affonso Romano nos diz que, desde os primeiros momentos, o *gauche* se apresenta sob disfarces, num jogo intra e intertextual que vai de Robinson Crusoe, passando por José e por K, a Carlito, personagens que a seu modo tipificam o elemento *displaced*, desterrado, ausente não só fisicamente de suas origens, mas também em âmbito psicológico, distante daquilo que convencionou chamar de seu. Sobre *Crusoe*, o crítico enumera alguns exemplos em que o personagem exilado é referenciado na obra de Drummond, principalmente com respeito a fixação

pela imagem das ilhas. Em suas palavras: “Deve haver uma relação entre a postura do *gauche* no *canto*, isolado de tudo e aquele indivíduo procurando isolar-se do continente. Esta oposição seria uma variante do conflito Eu versus o Mundo. Passa a ilha a ser o lugar ideal e o continente a dura realidade”(1972, p.56).

De Carlito, o *gauche* aproveita “o total desajustamento com o mundo prosaico (...), Carlito *gauche* tem suas próprias regras de conduta, ou seja, está solto e não obedece senão a seus desejos e impulsos desprezando os protocolos”(1972, p.59). O *K* refere-se ao poema homônimo presente em *Boitempo* (p.167). A análise de Sant’Anna remete primeiro à letra propriamente dita, devido à sua ausência no alfabeto português, relegando o seu uso apenas em termos de origem estrangeira se este logicamente a trazer na raiz. Cabe lembrar o etmo da palavra “estrangeiro” de mesmo radical de “estranho”, palavra que tão bem se adapta ao “universo” *gauche*. No poema, o *K* é comparado ao indivíduo que se esmera em ser, da mesma forma que a letra quer juntar-se ao alfabeto. O *k* também reporta ao herói misterioso kafkiano ou um tipo de tantos outros personagens do escritor tcheco, que busca ansiosamente por se encontrar. O conhecido *José*, também título de poema, talvez seja o personagem que melhor representa o *gauche*, como o diz O crítico mineiro: “*José* é um homem-segmento, homem-instante, homem-agora surpreendido no meio do vazio, sem festa, sem riso, sem utopia, sem possibilidade de fuga, ponte ou extensão sobre o tempo. Encurralado.” (1972, p.58).

Os apontamentos de Sant’Anna a respeito dos disfarces *gauche*, tem por intuito mostrar como a diversidade de imagens, das quais o poeta lança mão, servem para atribuir ao sujeito o caráter de diferenciação e desajustamento desse indivíduo frente à realidade de um mundo que, para ele, está em constante conflito e seus habitantes em completa escuridão, cabendo à memória das coisas e ao questionamento, a possibilidade de interpretação.

É certo que em *O amor natural* não há personagens e essa ausência traduz o desejo de integração do sujeito com o mundo, num processo que reflete a permanência do poeta em um lugar outro que não o da tríade menor, maior e igual ao mundo, embora isso não impeça o poeta de se mostrar questionador e, em alguns momentos, conflituoso em determinados poemas. Porém, parece ser essa uma variante apenas, dentro de um todo que centrado no erotismo permite essas nuances. Percebem-se, sim, algumas personificações, que nesses poemas surgem em função da união almejada.

Temos, por exemplo, a imagem-personificada da nádega, ou bunda que, como já vimos, em todos os poemas nos quais está presente, atesta esse objeto: Por exemplo, a bunda que em “A bunda que engraçada” (p. 25), “...basta-se” são também “...duas luas gêmeas (...) no milagre de ser duas em uma, plenamente” ou mesmo em “São flores ou são nalgas” (p.22), em que a anatomia e a forma da flor se confundem reciprocamente “...flores de lascivo arabesco? (...) nalgas de vegetal doçura e macieza?”. Também aqui, de forma recorrente lembramos que é em “bundamel bundalis bundacor bundamor” (p.39) que o significante operando através de justaposições e aglutinações da palavra “bunda’ com várias outras, criando assim neologismos, mantém as imagens de fusão lírica: “ bundalei bundalor bundanil bundapão/ bunda de mil versões, pluribunda unibunda.

Uma outra personificação seria o corpo, motivo maior da poesia de *O amor natural*. Aqui, mais ainda do que nos casos anteriores, o corpo que foge da dualidade platônica, através da necessidade de reunir “... alma e desejo, membro e vulva” (p.5) e que possui atributos eternos, desejoso do orgasmo, não importando se “na cama ou no cosmo” (p.5). O corpo é o sujeito se expressando consciente das limitações do ser ao estar só, anelante do sonhado instante do abraço com o outro, daí que a sua morte - a do corpo - pelo amor é necessária para a completude do ser: “coito, coito, coito, morte de tão vida/ sepultura na grama, sem dizeres” (p.67).

Uma prosopopéia nos é apresentada de forma oblíqua em poemas que têm a língua como metáfora central. Língua, órgão físico, à semelhança de falo, confundindo-se às vezes com a língua instituição ou com seus artificios literários. Nos versos de “A língua girava no céu da boca” (p.29), temos de entrada uma imagem marcada centrada na idéia de unidade: “A língua girava no céu da boca. Girava! Eram/duas bocas no céu único” (p.29). A síntese de Paz, de que o erotismo se desvia da função meramente reprodutora em função da representação visando a fusão entre sujeito e objeto, tal qual a poesia se desvia da sua função primeira, a de comunicar, dialoga com os versos seguintes: “O sexo se desprendera de sua fundação, errante imprimia-nos seus traços de cobre. Eu, ela, elaeu” (p. 29).

Leiamos agora o texto do crítico:

(...) a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução. A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema –crystalização verbal- a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação.(...)A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (1994, p.13).

As imagens referentes à água e ao fogo comungam-se em prol das núpcias dos contrários a convergirem nos amantes: “Consumia-nos em piscina de aniquilamento. Soltos, fãlus e vulva no espaço cristalino, vulva e fã-/lus em fogo, em núpcia emancipados de nós.” (p.29)

A língua institucional é tema do pequeno “A língua francesa” (p.31) onde o poeta, cinde em dois blocos de quatro versos, a relação entre a instituição como caráter expressivo e a tradição erótica latina que tem na *Ars Amatoria* de Ovídio uma referência significativa.

A língua francesa
desvenda o que resta
(a fina agudeza)
da noite em floresta (p.31).

O poeta aponta a importância do idioma para a consolidação do pensamento ocidental, sob a égide do Iluminismo, em detrimento provavelmente dos ideais medievais, daí a imagem “noite em floresta”; bem como, pode-se também referenciar à idéia baudelariana da “floresta de símbolos”, sendo aqui a floresta ponto de partida de uma visão signica moderna. Opõem-se a esse bloco, o quarteto seguinte:

Mas sem esquecer
num lance caprídeo,
de ler e tresler
a arte de Ovídio (p.31).

Nestes versos o poeta atenta para a faceta erótica da tradição latina que, ao contrário da língua-instituição, que reafirma ideais ocidentais e o poderio cultural da nação na qual é falada, pretende-se universal, através da arte do amor, e atemporal, se considerado o verso “(...)num lance caprídeo”, ou seja, muito mais que uma rima com o nome “Ovídio” o termo remonta ao primitivismo do amor. A palavra “caprídeo” é muito usada por arqueólogos para denominar as pinturas rupestres simbolizando animais como cabras e bodes. Sabe-se que figuras de caprinos eram pintadas pelos indivíduos do paleolítico, numa tentativa simbólica de representação da natureza do qual também faziam eles parte. A leitura caprídea, por assim dizer, sugere a atitude de pesquisa palimpsesta, portanto intertextual, que associada à figura de Ovídio e do seu erotismo clássico, delineia a oposição entre Logos da primeira estrofe e Eros, da segunda. Buscar o erotismo primeiro, no que tem de mais natural e remanescente, instaura um paradoxo: o de sugerir a palavra ausente, num texto que se refere a outro. Síntese relegada à imagem poética, que dilui a negação e afirmação da poesia, fundindo ambos os elementos em um só.

Outro poema que tem a língua como eixo é “A língua lambe” (p.33) onde sobressaem as aglutinações e os neologismos *lambilonga*, *lambilenta* e *lambente*, além de mais uma vez se

referir à língua como elemento fálico que enseja a escritura “(...) a língua lavra/ certo oculto botão, e vai tecendo/ lépidas variações de leves ritmos” (p.32).

Obviamente sem ares de personificação e muito menos de personagem, há de ser citado ainda o Outro feminino. Sem voz em todos os poemas no qual está presente, o feminino é a possibilidade maior da união com o sujeito, mas em hipótese alguma, um disfarce. Ele meio que atua, num primeiro momento como antítese do sujeito que se sabe incompleto, mas que numa progressão se encontra e comunga do mesmo enlace erótico. A separação inicial conflituosa, está presente no terceto introdutório de “Era manhã de setembro” (p. 9):

Era manhã de setembro
e
ela me beijava o membro

Reforçado pelo significante, no qual o elemento temporal, através dos imperfeitos “era” e “beijava” guarda resíduos do presente a confrontar-se com o ato d’ela que beijava o membro, separados que estão pela monossilábica conjunção aditiva “e”. Mas a junção começa a se dar na terceira estrofe quando da unidade temporal: “O meu tempo de menino/o meu tempo ainda futuro/cruzados floriam junto” (p.8). Os versos retomados “ela me beijava o membro” ou análogos “Ela me beijando o membro”, com os variantes “Ela a me beijar o membro”, conferem caráter insistente de continuidade, para finalmente alcançar o objetivo de confluência em “tornando-se coisa minha/ circulando-me no sangue/ e doce e lento e erradio” (p.9). Mesmo a imagem fugidia como “fumaça” está margeada pelo aspecto “concêntrico” a culminar no eterno retorno de morte e renascimento “beijava o membro/ beijava e se morria beijando/ a renascer em setembro”.

O feminino ainda é descrito pelo poeta *voyeur* em “Mulher andando nua pela casa” (p.37), quando de instantes após o orgasmo, o sujeito delicia-se com o corpo nu do Outro amante. A fusão, aqui, portanto, já está consumada, a julgar pelos versos finais “Pêlos que fascinavam não perturbam./ Seios, nádegas (tácito armistício)/ repousam de guerra. Também eu repouso” (p.37). E em “Tenho saudades de uma dama”(p.65), onde, através da memória, e da falta, o sujeito mais uma vez atrela a imagem do amor à da morte: “No banheiro nos enroscávamos./Eram flamas no preto favo,/um guaíar, um matar-morrer” (p.65).

Os apontamentos feitos pretendem mostrar que as personificações, presentes nos poemas de *O amor natural*, desviam-se da função *gauche*, uma vez que são meros indicadores temáticos, não intencionando o disfarce, até porque o sujeito não precisa usá-lo, desejoso que está por uma interação com o outro. A língua, a anatomia glútea, o outro feminino e o próprio corpo atuam como componentes de um fazer poético que se sabe, se revela e que vai além do fetiche. Expor-se em demasia pode significar a morte para esse sujeito erótico, sabedor, entretanto, que o chamado de Tântatos representa a circunstância fundamental para a sua libertação.

Decerto que essas observações não abraçam de todo o enfrentamento em relação ao desejo de fusão entre o eu e o mundo e o estudo do crítico affonso Romano de Sant’Anna. Como dissemos, não nos propusemos aqui à negação do *gauche*, antes objetivamos provar que aquele sujeito presente na obra do poeta, cuja trajetória é devidamente abordada no livro do crítico mineiro, traça um caminho inverso em *O amor natural*, por conta da busca da unidade, num processo de convergência que se sabe erótico ao apostar na palavra poética como propiciadora dessa empresa. A novidade temática e a surpresa metafísica que essa busca proporciona, faz-se transgressão por conceder também ao leitor o direito ao deleite, ao reelaborar pela percepção signos que lhe abrem as portas da alcova, preparam-lhe a cama e se oferecem sem pudor na cópula das imagens.

4 - A MORTE EM SI OU A PREPARAÇÃO PARA ELA

Em *O amor natural*, o tema da morte aparece, na maioria das vezes, mesclado com outros temas, cooperando para a montagem total de determinado poema. Como já dissemos, a morte é mais um clima entre tantos outros que juntos formam o todo poemático do livro.

Cabe dizer que do ponto de vista temático não há novidade em se relacionar erotismo e morte. A associação é antiga. A tradição cristã, por exemplo, convencionou tratar a morte como “continuidade”, caráter que no erotismo está presente pela faceta da suspensão das categorias temporais. E aí também ela, a morte, é inevitavelmente associada ao misticismo.

Para os místicos católicos, erotismo e morte se encontram na forma de êxtase, ideais presentes principalmente em São João da Cruz e Santa Teresa D'ávila. A morte aqui, referida seria justamente o momento de fusão entre o humano e o sagrado, num processo de peculiar mistério porque, segundo os católicos, tais acontecimentos cabem a alguns poucos mortais iniciados. “Em sentido cristão, mística tem a ver com transcendência e busca de unidade”(MAÇANEIRO, 1995, p.73). Tal unidade buscada à semelhança do um erotismo velado tem sua redenção na morte, fenômeno por inerência inexplicável, mas, de acordo com o imaginário místico, unificador, momento singular de convergência de elementos antes separados. Denis de Rougemont (1988) melhor nos coloca essa aproximação entre mística e erótica que tem a morte como ponto definitivo de unidade: “Eros é o desejo total, é a aspiração luminosa, o impulso religioso original elevado à sua mais alta potência, à extrema exigência da pureza que é extrema exigência de unidade” (1988, p.48).

O misticismo não-católico também acredita que, no êxtase, ocorre uma espécie de morte temporária, com liberação momentânea da alma. De maneira um tanto oblíqua, no tantrismo esse momento surge em forma de breve iluminações em função do abraço erótico, porém a diferença se mostra quanto aos objetivos místicos:

(...) o iogue deve evitar a ejaculação e esta prática obedece a dois propósitos: negar a função reprodutiva da sexualidade e transformar o sêmen em elemento de iluminação. Alquimia erótica: a fusão do eu e do mundo, do pensamento e da realidade, produz um relâmpago: a iluminação, labareda súbita que literalmente consome o sujeito e o objeto. Não fica nada – o iogue se dissolve no incondicionado [...] (PAZ, 1994, p.185-6).

Em suas vertentes hindu e budista a busca da unidade através da “morte erótica” também se dá em função de visões místicas e metafísicas diferentes:

(...) ao final da experiência erótica o adepto chega, se é budista, à vacuidade, um estado no qual o nada e o ser são idênticos; se é hindu, a um estado semelhante, mas no qual o elemento determinante não é o nada, mas sim o ser – um ser sempre idêntico a ele próprio, mais além da mudança. Duplo paradoxo: para o budista o nada está cheio; para o hinduísta o ser está vazio. O rito do tantrismo é a copulação[...] (PAZ, 1994, p.185).

Na filosofia, a associação entre morte e erotismo se dá indiretamente, uma vez que parte dos questionamentos referentes ao Ser referem-se, sobretudo, àquela, dado o seu caráter impenetrável à consciência e por ela ser o suposto estágio final da existência.

Em Sócrates, a filosofia que surge como “preparação para a morte”, atrela-se a esses conceitos, mas tendo a morte como algo não muito relevante. Nada mais que o exercício para uma outra vida: “ Não sabendo se a morte é um bem ou um mal, um nada ou um tudo, só devemos nos apegar ao bem da vida que, este sim, é certo”(MORIN, 1997, p. 248).

Em seu livro sobre o tema, o autor supracitado diz que dessa indiferença ante à morte também comungam filósofos como Spinoza e mesmo Kant. Porque inanimada e inconcebível, a morte foi colocada por este último como necessidade antropológica, confessando não ter muito o que dizer a respeito; aquele, preferiu se limitar aos questionamentos sobre a vida, onde se situa toda revelação (1997, p.249-50).

Segundo ele, da preparação para a morte também se armaram os estóicos: “o espírito do sábio se identifica com a serenidade régia e glacial do universo. Esta a justifica por viver, assim como lhe justifica a morte”(1997, p.253).

Os epicuristas talvez se aproximem do erotismo pelo proposta do *carpe diem*, entretanto, a relação do epicurismo com um hedonismo difuso é exagerada. A filosofia de Epicuro é de que o prazer sempre se identificará com o bem, do cultivo de uma vida serena e simples, pautada pela austeridade do espírito, o que não impediu de os chamados epicuristas associarem esta filosofia à busca do prazer acima de tudo, fazendo da idéia de morte: “ Nenhum Nirvana. Nenhum Brahma. O nada da morte que o pensamento hindu enche com o Ser, é reduzido a um simples nada” (1997, p.254).

Hegel pensou a morte como algo real, expondo-a ao caráter da negação dialética. A síntese a partir daí seria justamente o conteúdo da formação do ser. A idéia de continuidade esteve presente em Hegel na figura do filho: síntese da dialética da cópula entre pai e mãe. O filho, prolongamento da consciência dos pais, seria também motivo direto de suas mor-

tes. Tal premissa foi abandonada mais tarde em função de idéias mais universais a respeito da morte, quando a relacionou à História e à cultura (1997, p. 269-75).

Para Heidegger, a morte se identifica com a questão da angústia. Centrada na idéia do nada, a morte se consolida como fator intrínseco à vida. “Desde que um homem nasce, já está bastante velho pra morrer”(1997, p.298). O ser-para-a-morte está na base de sua metafísica: a busca de uma autenticidade que o livra da inadaptação. A respeito, leiamos esse comentário de Morin:

Assim, a angústia, e por conseguinte a própria morte, é o fundamento mais seguro da individualidade. Ainda porque é impossível dividir sua morte, pô-la em comum: toda morte é solitária e única. Até então, nenhuma filosofia estivera centrada tão diretamente na morte, nenhuma a descobrira a tal ponto no âmago do Ser, no movimento do tempo, na ossatura da individualidade humana. Até então, nenhuma filosofia aprofundara tanto a angústia. Pode-se dizer que a angústia heideggeriana recupera em parte o que denominamos a inadaptação antropológica (1997, p.299).

Com um olhar um tanto diferente de Heidegger, Sartre, sem negar a morte, a vê como “o aniquilamento sempre possível de minhas possibilidades”(1997, p.302). Visão pessimista que alheia a qualquer pensamento reducionista ou simplório, não vislumbra sentido em se viver, se a vida culmina na morte. Daí que “tudo que existe nasce sem razão, se prolonga por fraqueza, e morre por acaso” (1997, p.302).

A perspectiva psicanalítica a respeito da morte tem na teoria das pulsões o seu direcionamento concernente ao erotismo. As pulsões de vida e morte abrigam conteúdos men-

tais centrados nas tensões. Eros é o nome alegórico do conjunto dos impulsos de vida, oposto ao mundo da morte (Tânatos). No livro *O Ego e o Id* (1976) o autor desenvolve esta teoria que resumida seria o seguinte: O *id* seria o lugar onde se instalam Eros e Tânatos, sendo também responsável pela redução de tensões, objetivando a paz definitiva e o estado anterior ao orgânico. Eros lhe introduz a todo instante novas tensões, as quais assumem formas de necessidades relacionadas à preservação da vida e da espécie. O sentido progressivo de Eros é contraposto com a presença de Tânatos, pulsão de morte e seu sentido regressivo, resultando dessa oposição, segundo Freud, o fundamento de todas as atividades humanas, em cuja base está o Princípio do Prazer. A morte é então uma energia hostil que emana do *Id*. O caráter reunificador erótico do Princípio do Prazer se identifica com a morte e sua natureza primordial:

O princípio do prazer, então, é uma tendência que opera a serviço de uma função, cuja missão é liberar inteiramente, o aparelho mental de excitações, conservar a quantidade de excitação constante nele ou mantê-la tão baixa quanto possível (...) a função estaria relacionada com o esforço mais fundamental de toda substância viva: o retorno à aquiescência do mundo (1976, p.78-80).

Na literatura, dois dos maiores expoentes com respeito ao tema são Marquês de Sade e Georges Bataille. Em Sade, a morte surge sob ares do terrível. Nele, ela é o grau último, o ápice de um processo centrado no objeto, mas com o intuito de lograr a satisfação pela anulação deste. A dualidade lógica entre sujeito e objeto que está na base do racionalismo ocidental existe, porém é transfigurada pela vontade de um eu que se baseia em prin-

cípios filósofos, nos quais a flagelação do outro é degrau para a satisfação do sujeito. Estas palavras de Octavio Paz sobre a libertinagem de Sade nos são adequadas:

O libertino necessita, para satisfazer seu desejo, saber (e para ele saber é sentir) que o corpo que toca é uma sensibilidade e uma vontade que sofrem [...] Tudo que vê e toca o libertino perde realidade. Sua realidade depende da de sua vítima: só ela é real e ela é só um grito, um gesto que se dissipa. O libertino converte em fantasma tudo o que toca e ele próprio se torna sombra entre as sombras (1994, p.26).

Cultor das idéias de Sade, Georges Bataille, apresenta-nos o lado transgressor do erotismo. Todo o seu pensamento e escritos estritamente literário são norteados por uma aura destrutiva, tendo em vista aspectos ritualísticos a reforçar a face de complementação entre violência e prazer. Estas suas palavras traduzem com propriedade a relação existente entre erotismo e morte: “Sexualidade e a morte são apenas os momentos culminantes da festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão dos seres. Uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contra o desejo de durar que é próprio de cada ser” (1988, p.54). Daí que o momento único do orgasmo é comparado por ele a uma “pequena morte” (1988, p.150), por serem ambos, fenômenos cujo caráter temporal é abolido, representando um estado de volta às origens e de fusão. Premissa parecida à atribuída a Hipócrates que viu no gozo sexual analogia com a epilepsia.(FOUCAULT, 1994, p.115).

Entre os escritores brasileiros, o que mais se destaca quanto ao tema da morte é Álvares de Azevedo. Poeta ultra-romântico, Azevedo alia em seus versos sentimento amoroso, uma profunda depressão, melancolia e aspiração pela morte. O autor de *A lira dos vinte anos*, sabe-se, era leitor voraz de Byron, Shelley, Musset e Goethe entre outros, influências claras à sua obra calcada pela imaginação fértil, fator que mais se intensifica quando asso-

ciada com a iminência de sua morte, vitimado que foi pela tuberculose. O erotismo em seus poemas aparece sob uma face tímida quanto à linguagem, mas de uma expressividade acentuada, como se percebe nestes versos de “Seio de Virgem”:

O que eu sonho noite e dia,
o que me dá poesia
e me torna a vida bela,
o que num brando roçar
faz meu peito se agitar,
e o teu peito, donzela!
[...]

(AZEVEDO, 1996, p. 61).

Esta compacto histórico com respeito a escritos alusivos ao tema da morte se justifica quanto ao que nos propusemos abordar neste capítulo: de como o assunto se configura nos poemas de *O amor natural*.

Em tempo, sabe-se que o livro póstumo que sucedeu ao lançamento de *O amor natural* é *Farewell* (1996). Nele, temos o poeta resignado frente ao mistério inevitável da morte. Em alguns momentos, melancólico; e em outros, nostálgico, usando de seu sarcasmo questionador sobre as vicissitudes da vida, empenhado com o fazer poético. O adeus do poeta é o golpe final de sua pena no sentido de concluir o seu projeto artístico. Momentos decisivos em prorrogação do embate entre Eros e Tânatos.

Decerto que *Farewell* não é objeto deste trabalho. Entretanto, há de se considerar as inevitáveis relações que podem ser feitas com *O amor natural*, a partir da clássica oposição entre erotismo e morte e suas implicações com a palavra poética. Não nos interessa aqui enumerá-las por se tratar de assunto por demais extenso e, no caso de não se tomar o devido cuidado, sucumbirmos em considerações redundantes e rarefeitas. Todavia, ao citarmos

aquele livro, fazemo-lo por deduzirmos que em *O amor natural* percebe-se a preparação do poeta para o também revelador encontro com a morte.

Em *O amor natural*, tendo o poeta amado e sentido no corpo o prazer do amor carnal, depara-se agora com o chamado de Tântatos, que a exemplo do chamado erótico, também é convergente e, por consequência, acentua o lirismo da escritura. Mas o poeta sabe que a morte é fenômeno intransferível, principalmente por não ser dotado *a posteriori* de uma consciência. Toda expectativa a respeito dela, dá-se então em vida, como nos autoriza mais uma vez o aqui heideggeriano Affonso Romano: “A vida apresenta-se como um cultivar de antíteses: esse crescimento para baixo, essa viagem que se nega, esse tempo que se destrói. A vida é a fermentação da morte. Ser, já é começar a não-ser, é estar no princípio do fim. Ser é ser para a morte” (1972, p.182).

Dessa forma, acreditando estar morrendo aos poucos, o poeta opta pelo mergulho metafísico, quiçá espiritual, mas principalmente poético, no erotismo que lhe arrebatava os sentidos e consome-se no outro, num processo de ensaio para a dissolução total, não na forma de destruição, porém, de um desmanchar que se sabe intemporal e único, tradutor de uma subjetividade agora completa.

A experiência e aproximação da morte erótica se realiza através da interpretação sensível do corpo que, ao se entregar ao sexo e ao prazer por ele proporcionado, produz sentido. Sentido de imagens melhor delineado à medida que a imaginação criadora atua como fonte entre o indizível do erotismo e o também inefável caráter da morte. Abraço de contrários engendrado como imagem poética.

O poeta age orficamente às avessas, uma vez que, através do erotismo, encara a possibilidade da morte, sem que para isso não precise descer ao inferno. Seu percurso é iluminado por um erotismo solar que mais intenso se faz à proporção que o poeta mais o penetra:

“ Para o sexo expirar, eu me volto, expirante./ Raiz da minha vida, em ti me enredo e afundo” (p.72).

Estes versos dão a tônica, à guisa de desfecho, da postura do poeta que se volta em definitivo para a realização do amor: “(...) o braseiro radiante/ que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo” (P. 72).

O “sono festival”, expressão presente em “Você meu mundo...” (p.69), é antítese de vida e morte, começando por ensaiar tal preparação. Há de se estar atento, mas em vida, o poeta goza o amor que é festa e comunhão. Sexo e morte, fenômenos igualmente indizíveis acabam por jazer em “sepultura na grama, sem dizeres”(p.67), resultado do coito “morte de tão vida”(p.67).

Por vezes, o amor que surge em forma de fantasia e brincadeira dá lugar a perversões, lacuna estreita da qual se aproveita Tânatos para adentrar a alcova:

De arredio motel em colcha de damasco
viste em mim teu pai morto, e brincamos de
[incesto.
A morte, entre nós dois, tinha parte no coito.
O brinco era violento, misto de gozo e asco,
e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto (p. 60).

Este talvez seja o poema onde a face transgressora do erotismo melhor se apresenta. Só nele o tema do incesto é referenciado. Poema em que se cruzam vozes textuais alusivas à psicanálise freudiana, em que a imagem da morte do pai se faz presente na forma do tabu do incesto e como objeto da própria fantasia em função do Princípio do Prazer e do desejo recalcado. O limite entre o que é puro desejo e o interdito social e religioso dialoga com George Bataille cujo erotismo de excessos, de cunho principalmente violento e degradante, aproxima a sexualidade da morte. “A proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgres-

são” (1988, p.59). A proibição que surge na forma de constrangimento no verso “e nunca mais, depois, nos olhamos no rosto”, reforça a necessidade do discurso. É a palavra poética que precisa sobreviver à repressão, como alerta o inserto abaixo:

O importante do corpo libidinal é como ele recobre o corpo sexual e imprime sentidos na gestualidade corporal. O corpo adquire uma linguagem dupla e ambígua que expressa ou não o prazer, as intensidades. A sociedade e o contato com o outro exercem controles, mas se bem observados, os mesmos gestos podem falar de repressão ou significar um contradiscurso. (GÔES & VILLAÇA, 1998, p. 175).

Uma vez na cama, a morte surge como vértice de um triângulo que se almeja circular, mesmo que sob uma insuspeitada face lúdica de violência. Com Adão e Eva revisitados, a cama é Éden na iminência do desvio original:

Em minha ardente substância esvaída,
eu não era ninguém e era mil seres

em mim ressuscitados. Era Adão,
primeiro gesto nu ante a primeira
negritude de corpo feminino (p.67).

Pode, às vezes, acontecer do contrário; quando do contato com um velho corpo, já dominado pela sedução de Tântalos, o poeta ainda se esforça para ouvir o chamado de Eros, ainda que através memória:

Ó tu, sublime puta encanecida,
que me negas favores dispensados
em rubros tempos, quando nossa vida
eram vagina e fálus entrançados,
(...)
queria teus encantos já desfeitos
re-sentir ao império do mais puro
tesão, e da mais breve fantasia (p. 53).

Amor feito de tempo, que insiste entre o eterno e o intemporal. Para isso, a morte confunde-se com a amada, metáfora viva da união do orgasmo:

Pois que o espasmo coroe o instante do meu termo,
e assim possa eu partir, em plenitude o ser,
de sêmen aljofrando o irreparável ermo (p.72).

Suplicante, o poeta sabe que faz parte de uma morte imagética, porque simbiótica, em que os signos se misturam ativa e passivamente de forma a culminar num êxtase eterno:

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

Já sei a eternidade: é puro orgasmo (p.35).

O prenúncio da morte, atrelado à vida, às vezes se ensaia através da postura voyeur, ao ver, por exemplo, a “coxa” da “moça”:

A moça mostrava a coxa,
a moça mostrava a nádega
(...)
ai, que a moça me matava
tornando-me assim a vida
esperança consumida
no que, sombrio, faiscava (p.15-16).

Quando comparado ao sono e à transcendência mística, a morte surge com uma faceta serena, que adentra os elementos mais díspares da agressividade instintiva do sexo:

(...) o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis
(...)

Dorme, puma, americana
fera exausta. Dorme, fulva
grinalda de tua vulva (p.12).

Se o chamado de Tântatos se apresenta, a carne do poeta se estremece. Rebelião na forma do orgasmo. Ele sabe que a experiência é sem volta, mas que o caminho é preparado pela conjunção erótica, o que o faz por demais deleitoso:

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,
a minha se rebela ante a morte anunciada.
Quero sempre invadir essa vereda estreita
onde o gozo maior me propicia a amada (p.72).

A despeito de qualquer superinterpretação de origem biográfica, a morte a qual nos referimos neste capítulo se refere, obviamente, ao universo textual e poético, lugar de significados e conjunções da linguagem que ensaiam um final para o projeto literário do poeta, tendo em vista imagens referentes ao caráter reunificador de elementos opostos. Assim dispostas, tais imagens se identificam com a idéia filosófica e arquetípica da morte. Acreditamos ser essa uma forma de tornar viável ao poeta falar do assunto, pois que, fenômeno inexplicável pela consciência, não cabe a ele, enquanto sujeito, discorrer a respeito. Dessa maneira, a relação com o sucessivo *Farewell* se dá de maneira a abrir caminho para o encontros derradeiro com Tântatos, uma preparação, através do tema do erotismo. Erotismo que, de certa forma, também é indizível tal qual a morte. A poesia, “consagração do instante” no dizer do Octavio Paz (1996, p.51), se faz ponte entre esses universos e o leitor,

estabelecendo sua identidade primeira, a de conceber sentido por meio de sua luta com as palavras e de sua dependência a elas.

5 – CONCLUSÃO

O livro *O amor natural* preenche uma lacuna na carreira do poeta Carlos Drummond de Andrade, qual seja, a de se dedicar inteiramente ao tema do erotismo, mesmo que se expondo ao risco de comentários críticos rarefeitos e à possibilidade de ser tachado de “velho bandalho” (BARREIRO, 1985). Como mostramos em um dos capítulos deste estudo, vez por outra, deparamo-nos com o tema ao longo da obra do poeta, em poemas cuja elaboração da linguagem prepara caminho para o definitivo livro erótico. Este, ao chegar cercado de expectativas por parte da crítica e do público, consolida-se como exemplo de como a linguagem poética, independente do estilo e do tema, se presta a confirmar uma asserção conhecida: se a intenção de um texto é produzir sentido, as diferenças quanto às categorias desaparecem. A poesia existe independente do tema e, dessa forma, em *O amor natural*, lá estão, como em outros livros do poeta, o cuidado no trato da expressão, o esmero com o significante, as variantes tonais, as preocupações metafísicas e os questionamentos existenciais, ou seja, a literariedade total aliada ao falar de sexo de maneira peculiar, conseguindo o poeta, por meio disso, atingir a transcendência buscada e criar significado.

A intenção é a de trazer à luz algo que, embora seja inerente a todo indivíduo humano, traz consigo sua faceta de transgressão. Nessa empresa, a imagem poética cumpre o seu papel, não outro que não o de representar, através da palavra, uma realidade que foge à linearidade do tempo e das convenções sociais e artísticas. Assim, a volta do poeta à tradição destina-se menos a simplesmente aludir aos seus escritos nos poemas, do que fazer daquele diálogo menção intertextual, de maneira que, atualizando os seus códigos, prime, por um lado, por revisitar a literariedade como substrato de um fazer poético norteador da

cultura literária ocidental; por outro, irrompe contra tal prática, criando novas leituras, na medida em que propõe a dissolução de ideais iconizantes, presentes nessas matrizes do nosso proceder filosófico e estético.

Dessa forma, ao profanar os ideais de matriz platônica da dualidade corpo e alma, provocando o cânone, o poeta se coloca a favor da natureza e da naturalidade do amor. Os poemas do livro tentam mostrar que a transcendência passa pelos prazeres do corpo e ela, assim estabelecida, torna mais cômoda a alusão aos escritos trovadorescos. Se a religiosidade das cantigas, é uma obstrução do amor livre, não o é para o poeta que de fato almeja uma transcendência mística, mas em função do prazer e do orgasmo alcançado. O mesmo se pode dizer da cortesia desconstruída que, presente em alguns poemas do livro, atesta a intenção primordial do amor urgente, sem pudores cerceados por preceitos morais. Ele não crê na necessidade de sublimar um desejo que salta no tempo e, ganhando a escritura, realiza-se no outro de forma difusa e intensa.

A linguagem, como intercessora desse processo, despe-se de preconceitos e garante a conotação almejada por estar empenhada, unicamente, na produção de sentido. As chamadas palavras chulas que ponteiavam alguns poemas, além de cooperarem para construção da faceta transgressora do erotismo do livro, prezam por montarem um quadro coeso de expressão poética pela coexistência com termos celebratórios e elegantes, abrindo caminho para o humor inquestionável do poeta; daí que os vários poemas que têm as nádegas como tema, surgem sob a égide de uma expressividade única e original, distanciando-se do mero prosaísmo e do simples caráter decorativo.

No livro, o poeta se sabe como sujeito erótico, que tem no poema, sua porção emblemática de prazer, dor, morte e mistério; todavia, o *gauche* ainda se mantém na luta vã com as palavras e desejante de uma união com o outro até então inconcebível para ele, que

tantas vezes se viu menor, maior e, às vezes, igual ao mundo. Nos poemas de *O amor natural*, as oposições da natureza, inerentes ao homem e, conseqüentemente, à cultura, são reunidas pelo poder unificador do erotismo feito imagem. O objetivo de se unir verdadeiramente com o mundo é atingido por meio do vínculo restaurador da palavra poética e de sua missão de aproximar os impulsos contrários à vida, mesmo sendo a morte o inevitável desfecho desse processo.

Ao reelaborar a palavra, destituindo-a de sua função primeira, a da comunicação, o poeta confere aos poemas do livro a expressividade de um corpo. Ela, a palavra, mostra-se fálica no intuito de seduzir o leitor. A aparição-desaparição barthesiana do corpo dá-se no erotismo do livro, cujos versos se revelam detentores de metáforas indizíveis, percebidas na forma de sexualidade transfigurada. O poeta sabe que o poema é uma experiência intransferível, mas está maduro o suficiente para o chamado do amor, apto a sentir no corpo e na alma as sutilezas desse sentimento, traduzindo-o em imagens e concebendo-lhe um sentido novo

A despeito de ter o erotismo como tema, a naturalidade do tratamento com que Drummond o aborda nos poemas, concede-nos, ao final, um livro de poemas, com toda a subjetividade que é inerente ao gênero. O motivo de sua publicação deixado para o final da carreira, o que resultou num livro póstumo, mais do que simples fatalidade ou desejo do poeta, liga-se ao fato de serem esses poemas, conteúdo de um estágio de maturidade poética que se vale das indagações existenciais como pretexto para a sua montagem definitiva ou uma forma de se saber completa, uma obra que faz da pluralidade temática uma de suas características fundamentais.

Muito se fala em se desejar um texto e por ele ser desejado e aqui, faz-se fundamental, porque óbvia, a presença definitiva do leitor, cúmplice de um realizar erótico

que mais intenso se torna quando este também, em se rasgando as vestes, se abre e se entrega de todo, penetrando e se deixando penetrar, vislumbrando o êxtase, mas antes disso, gozando das mais inefáveis sensações envoltas em surpresas e em felizes coincidências; precedidas, por certo, pelo assédio que se deu na forma de recusas e encantos, em elogios, simulações e insinuações através de pequenas aberturas no vestuário de ambos, num desnudar lento, porém progressivo, cujo processo único são conhecedores apenas os amantes: texto e leitor. Neste sentido, os poemas de *O amor natural* cumpre o seu papel de desejante e desejado, ao propor um erotismo que se dá aos poucos, ciente das conseqüências do encontro, guarnecendo-se com a palavra, no intuito de conquistar o leitor e por ele ser descoberto, aceito e traduzido em sentido e imagem, num instante único de risco e de prazer.

Parafraseando Octavio Paz, cremos que há no encontro erótico um momento em que é necessária a separação dos corpos. O fio que nos liga à vida também se serve da realidade hodierna. Dessa forma, a identidade se desmembra e voltamos a ser o que somos. A força de Eros nos convida à cerimônia do existir e a escrevermos nossa própria escritura. E é assim que concluimos o nosso estudo: destituídos da ingênua pretensão de ter esgotado o assunto do erotismo em Drummond, antes, cientes que ficam lacunas de cunho analítico concernentes ao substrato teórico e, principalmente, ao objeto abordado. Encerramos com a sensação de que o prazer está no presente, mas esperando um ápice qualquer que está por vir. E quando este chegar, estaremos prontos para lê-lo e gozá-lo. Por enquanto, ao contemplarmos as palavras de *O amor natural* e penetrarmos surdamente em seu reino, tendo ela nos aberto a porta, ouvimos como que uma pergunta sem interesse de resposta: “foi bom pra você”. Decerto que sim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Henry. *Metonímia e metáfora*. Torino, Giulio Einaudi, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Nova reunião*. 19 livros de poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. 2v.

_____. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. Martins e INL/MEC, São Paulo e Brasília, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VII*. 5. ed. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1971.

AZEVEDO, Álvares. *A lira dos vinte anos*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Perspectivas: São Paulo, 1982.

_____. *O grau zero da escrita seguido Elementos de semiologia*. Edições 70: Lisboa, 1973.

_____. *O prazer do texto*. Perspectiva: São Paulo, 1973.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Antígona: Lisboa, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Papirus: Campinas, 1992.

BRAYNER, Sônia. (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1978.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. Martins Fontes: São paulo, 1999.

_____. *O riso*. 2. ed. Zahar editores: Rio de janeiro, 1983.

CASTRO, E. M Melo e. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Org. Nádya Battella Gotlib. Edusp: São Paulo, 1993.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. FFLCH.SP: São Paulo, 1987.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Cultrix, São Paulo, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Perspectiva: São Paulo, 1973.

D'NOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. Prolegômenos e teoria da Narrativa. 2.ed. Ática: 2002.

DONNE, John. *O poeta do amor e da morte*. Seleção e notas: Paulo Vizioli. Editora J.C. Ismael: São Paulo, 1985.

DUBOIS, Jacques *et al.* *Retórica Geral*. Cultrix: São Paulo, 1974.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Perspectiva.: São Paulo, 1977.

_____. *Os limites da interpretação*. Perspectiva: São Paulo, 1990.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 7,ed.Graal: Rio de Janeiro, 1994. 3v.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Totem e tabu e Além do princípio do prazer V. XIII e XVIII. Imago: Rio de Janeiro, 1976.

GÓES, Fred, VILLAÇA, Nizia. *Em nome do corpo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *26 poetas hoje*. Editorial Labor: Rio de Janeiro, 1976.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Armênio Amado editor: Coimbra, 1963.

LE GUERN, Michel. *A metáfora e a metonímia*. Cátedra: Madrid, 1976.

LAPEIZ, Sandra M., MORAES, Elaine R. *O que é pornografia ?*. ed. Brasiliense: São Paulo, 1984.

MAÇANEIRO, Marcial. *Mística e erótica*. 2. ed. Vozes: Petrópolis, 1995.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Imago: Rio de Janeiro, 1997.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Siciliano: 4. ed. São Paulo, 1994.

_____. *Convergências*. Rocco: Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Signos em rotação*. Perspectiva: São Paulo, 1996.

PEREIRA, Aldo. *Dicionário da vida sexual*. V.1. Abril cultural: São Paulo, 1981.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante. 8.ed. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1996.

ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor e Metafísica da morte*. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. (dos anos 70 aos 90). EDUFES/ CCHN: Vitória, 2002.

SANTAELLA, Lucia, NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. Iluminuras: São Paulo, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gaúcho no tempo*. Lia: Rio de Janeiro, 1972.

VASCONCELOS, Naumi. *Os dogmatismos Sexuais*. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1971.

Periódico

BARRERO, Mattos. Drummond: brinquedo de armar. *O Estado de São Paulo*, 1 de set. 1985.

Documentos on-line

CAMINHA, Edmilson. *Edmilson Caminha entrevista Carlos Drummond de Andrade*. 2002. Disponível em < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lecaminha2.htm> > Acesso em 20 set. 2004.

CORCI, Danilo. 2004. *Livros eróticos*. Disponível em <<http://www.speculum.at.br/module.php?id=753>> acesso em 18 set. 2004.

DAMATTA, Roberto. 1999. *O Brasil tem duas éticas*. Disponível em < <http://epoca.globo.com/edic/19990524/espec10.htm> > Acesso em 20 set. 2004.

DI GIROLANO, Fabiano Puhlman. 2000. *Erotismo e pornografia*. Disponível em < <http://www.revistapsicologia.com.br/materias/pontodevista/erotismo-porno.htm> > Acesso em 15 set. 2004.

FREYRE, Gilberto. 2000. *Bunda: uma paixão nacional*. Disponível em <<http://www.releituras.com/gilbertofreyre.htm>> Acesso em 22 set 2004.

GIKOVATE, Flavio. 2005. *Sexo, amor, erotismo e pornografia*. Disponível em <<http://www.flaviogikovate.com.br/site/textos-publicado-outros.htm>> Acesso em 20 fev. 2005.

JUNIOR, Luis Costa Pereira. 2003. *O menor amor do mundo*. Disponível em < <http://www.hottopos.com/videotur29/lcosta.htm> > Acesso em 25 nov. 2004.

MACHADO, Roberto. 2000. *Uma entrevista com Roberto Machado*. Miguel Angelo O. do Carmo. Disponível em <<http://www.verbo21.com.br/arquivo131tlx1.htm>> Acesso em 1 mar. 2005.