

O EFEITO PARONOMÁSTICO EM *AMAR-AMARO*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*THE PARONOMASTIC EFFECT
IN AMAR-AMARO, BY CARLOS
DRUMMOND ANDRADE*

Michael Jhonatan Sousa Santos
(UFMT)¹

Célia Maria Domingues da Rocha Reis
(UFMT)²

RESUMO: Neste trabalho, analisamos o poema “Amar-amaro”, de Drummond (1979), valendo-nos da noção de indiferenciação como um valor “dominante” (JAKOBSON, 1983), extensivo aos aspectos formal e semântico. Quanto ao

¹ Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem . Cuiabá – MT – Brasil.

² Docente da UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem . Cuiabá – MT – Brasil.

primeiro, a análise será realizada pelo processo de “singularização” (CHCLOVSK, 1976) da linguagem; ao segundo, no que respeita à “outridade” como origem e finalidade da produção poética, e à dissolução da noção do “próximo”, o que dispõe o amar como algo sem sentido, com Octavio Paz (1976). Na análise, ficou evidenciada a significativa utilização da paronomásia, figura de harmonia sonora, em estreita relação com o valor dominante.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond Andrade. Amor. Paronomásia.

ABSTRACT: In this paper, we analyze the poem “Amar-amaro,” by Drummond (1979), supported at indifferentiation notion as a “dominant” value (JAKOBSON, 1983), extensive to formal and semantic aspects. The first, the analysis was developed by process of “singling” (CHCLOVSK, 1976) of language; the second, in respect to otherness as the origin and purpose of poetic production, as Octavio Paz (1976). In the analysis, it was observed a significant use of paronomasia, sound harmony figure, in close relationship the dominant value.

KEYWORDS: Carlos Drummond Andrade. Love. Paronomasia.

Introdução

Um tema recorrente na poética do mineiro Carlos Drummond de Andrade, como de resto na poesia do mundo, é o amor. O poeta perscruta, nas diferentes representações líricas, os fatores que atuam nas escolhas humanas na busca da satisfação em amar e ser amado, as estratégias e o malogro sofrido nessa empreitada. Daí ser o amor assumido como necessidade, controvérsia, transgressão, enunciação, insistência. Por outro

lado, no seu ofício, ele lida com a fugacidade e imperícia da linguagem na expressão dessa emoção humana, concluindo que é algo “que se aprende no limite, / depois de se arquivar toda a ciência/herdada, ouvida.”, algo da ordem da maturidade. Um aprendizado, como dito, volátil, “leitura de relâmpago cifrado, / que, decifrado, nada mais existe”. E é no ponto de mutação, do desconhecido ao conhecimento, que está o conteúdo, o gozo, o valor, no “minuto de ouro no relógio/ minúsculo, vibrando no crepúsculo.”. Há uma redundância nestes versos que revelam a tentativa do poeta de representar o instante inapreensível, pela indicação do instrumento que marca o tempo, valioso, mas reduzido em suas possibilidades materiais, “minúsculo”, conseguindo só indicar a pequenez da hora física, não a ampla e relativa temporalidade da alma, “vibrando” na sua inconstância, no momento da passagem do dia, do claro para a obscuridade, para o “crepúsculo.”³. Por isso, é preciso o “perene comunicado”: “eu te amo”, para o eu “saber-se amado”, “amor na raiz da palavra” / e na sua emissão, / [...], / amor / feito som / vibração espacial.”⁴. Por isso também os contrassensos nas relações amorosas, as decisões indevidas, provocadoras das indagações vitais, que não encontram veículo de expressão na palavra do vulgar dos dias, mas na palavra incomum que expõe as vontades realizadas às avessas. Tal é o poema “Amar-amaro”, da obra *Lição de coisas* (1979, p. 378-379).

O poema coloca em evidência um processo comunicativo, um eu lírico que questiona acerca do que leva o seu interlocutor, não nomeado, por isso universal, a “amar”. O questionamento é feito pelo motivo de o emissor presumir ser do conhecimento desse interlocutor o que pode ser assim sintetizado: é proibido amar, porque amar e sofrer criam o mesmo efeito.

Vejam⁵:

AMAR-AMARO

Por que amou por que almou
Se sabia
proibido passear sentimentos
ternos ou *soparædsəsəp*
nesse museu do pardo indiferente
me diga: mas por que
amar sofrer talvez como se morre
de varíola voluntária vírgula ev
idente?

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
lúgubres de você mesm (o,a)
irm (ã,o) retrato espelho por que amou?
se era para
ou era por
como se entretanto todavia
toda via mas toda vida
é indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja

permita cavalheir (o,a)
amig (o,a) me releve
este malestar
cantarino escarninho piedoso
este querer consolar sem muita convicção
o que é inconsolável de ofício
a morte é desconsolável consolatrix consoadíssima
a vida também
tudo também
mas o amor car (o,a) colega este não consola nunca de núncaras.

A assertiva amorosa encontra sua razão de ser se tomarmos o lugar “museu do pardo indiferente”, expresso no quinto verso, como uma figura que serve, na perspectiva do eu lírico, para (in) definir a existência. Cooperam para essa interpretação do verso o tom categórico mantido no texto e a reiteração da ideia de totalidade por meio da repetição dos pronomes indefinidos “tudo” e “todo”.

Uma existência exposta de maneira dramática porque incompreensível nos sentimentos “ternos” ou “desesperados” que a movem: quaisquer que sejam esses sentimentos, e as ações que engendram – há aqui o uso da prosopopeia –, não encontram ressonância nesse mundo “museificado”. O termo “museu” está empregado em tom pejorativo, conceitualmente tradicional no senso de conter friamente objetos, resíduos de pessoas, situações, imperturbáveis em seu mutismo histórico, dependentes de quem lhes dê alguma vida e unidade interpretativa, revigorando-os, garantindo sua presença discursiva no mundo como rememoração de objetos culturais e de fatores que alteraram o curso das coisas. Esse papel, ainda no âmbito do conceito tradicional, cabe aos “guias” – aqueles que detêm a informação, a memória pronta e fixa, para oferecê-la os visitantes que ainda não detêm o conhecimento do que ali se expõe. Nesse nível quantitativo de audição de informações, o sujeito, apascentado, não interage com o que vê, não soma com o que sente, não comunica suas impossibilidades porque não teve condições de lhes dar qualidade de palavra, verbalizá-las. Qualifica-se, assim, o “museu”, em sombras, “pardo”, de aspecto envelhecido, “indiferente”.

O “indiferente” decorre, então, da desconsideração dos sentimentos nas relações humanas. Presumivelmente, no sofrimento de amores não correspondidos. Postos os versos do poema no âmbito dessas relações, para o eu amante, amar e sofrer se equiparam, indiferenciam-se. Nesse ponto, é possível inferir que a indiferenciação se coloca como um valor “dominante” nos versos, conceito de Jakobson que ora adequa-se ao nosso propósito, acerca do poema como um “sistema de valores”, superiores e inferiores, dentre os quais há um valor preponderante (1983, p. 513) que rege, baliza e modifica os demais componentes da sua estrutura.

Embora muitos fatores validem essa leitura, o modo pelo qual analisamos essa indiferenciação se dá por meio da diferença. Em outras palavras, em nível semântico, “amar” e “amaro” operam o

mesmo efeito, logo, indiferenciação semântica. Porém, em nível estrutural, tal efeito decorre do processo de “singularização” da linguagem cotidiana (CHCLOVSK, 1976, p.45), de ruptura do automatismo com que percebemos seres e fenômenos que nos circundam, por meio de um conjunto de mecanismos que visam “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, fazendo com que os nossos sentidos se demorem mais para perceber tais seres e fenômenos.

Embora extensiva a qualquer linguagem artística, a singularização diz respeito, principalmente, à estrutura poética. A indiferenciação, por outro lado, na qualidade de dominante, “dado que na realidade é externo ao trabalho poético” (JAKOBSON, 1983, p. 514), espalha-se tanto pela forma, sobretudo pela camada sonora, quanto pelo conteúdo.

Mas, partindo do princípio de que toda imagem poética “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 1976, p. 38), não apresentaremos, ainda, nosso posicionamento acerca desse conteúdo.

O efeito paronomástico em “Amar-amaro”

Considerando-se o que já temos exposto, observa-se que o título, “AMAR-AMARO” (DRUMMOND, 1979, p. 378), compõe uma paronomásia, figura de harmonia sonora que consiste na aproximação de palavras diferentes que contenham em parte, ou no todo, fonemas, sons semelhantes, oferecendo a impressão de fusão aos elementos diferentes. Nesse caso, verifica-se que o adjetivo “amaro” contém o verbo “amar”, envolve-o totalmente. É verdade que o significado dessas palavras pode indicar uma antítese, “amaro” significa amargo, relaciona-se com amargura, e “amar”, por outro lado, é o mesmo que apreciar, gostar de alguém, portanto, não causar dor, ou amargura, à pessoa amada.

Contudo, na medida em que entendemos que a imagem paronomástica faz o adjetivo “amargo” envolver completamente a ação “amar”, e, conforme Jakobson (2007), palavras de sons semelhantes, submetidas à função poética, tendem a significados semelhantes, verifica-se que o poema evidencia a ausência de diferença entre os significantes, mais do que as diferenças entre significados. Isso nos distanciaria, pelo menos em princípio, da antítese. Nesse sentido, inclusive, a estrutura gráfica das palavras que compõem o título respalda essa leitura, já que ambas se inscrevem igualmente em caixa alta⁶. Assim, estruturalmente, opera-se a indiferenciação no título, que, em nível semântico, estender-se-á ao longo do poema.

O pentassílabo inicial parece ser a expressão de um profundo sentimento de incompreensão, bem como da perplexidade de um sujeito frente à atitude de amar de seu interlocutor: “Por que amou por que amou”. O procedimento de sua composição é bastante singular, não há possibilidade de o leitor não se surpreender.

Com esse verso, Drummond nos oferece a oportunidade de observar, desveladamente, o valor significativo – fisionômico – do ponto de exclamação. Theodor Adorno (2003) afirma que quanto menor o nível de sentido ou expressividade e quanto mais isolados, em diâmetro oposto às palavras, os sinais de pontuação são postos, mais claramente se pode observar a expressão própria que um deles possui; esta “certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela.” (2003, p. 141). Adorno acrescenta que é possível identificar a intencionalidade que move cada sinal de pontuação e, sutilmente, “se a vontade subjetiva rompe brutalmente a regra ou se o sentimento prudente permite que a regra esteja presente como eco, mesmo quando ela é suspensa.” (ADORNO, 2003, p. 149).

O que é Drummond realiza no verso? O poeta insere um ponto de exclamação no seio da palavra “amou”. Desse modo, o signo esfacela-se completamente pelo simples fato de o significante já não remeter diretamente a um significado. Para onde ele está

apontando? Evidentemente, pode-se abstrair o sinal do meio da palavra, não considerando a fragmentação desta, e isso, talvez, não mude as conclusões gerais acerca do poema, já que este atua em mais de um nível, sendo a forma é um deles (CANDIDO, 1995), contudo, segundo Cohen (1974, p. 52), “o simples bom senso nos diz que num discurso que é versificado não se pode ignorar a versificação.” Esse ato do poeta coloca, nos termos de Adorno, o sinal de pontuação em situação oposta à da palavra, mesmo estando dentro dela, isso porque ele passa a funcionar fora das leis que dominam as palavras.

A sintaxe, por seu turno, perde em efeito porque a relação lógica acionada pelo advérbio de interrogação colide com a inserção do ponto de exclamação no meio da palavra terminal do verso. Contudo, a interrogação que ela propõe permanece presente pois, mesmo que se possa chamar de brutal a ruptura causada pelo ponto de exclamação, a força da indagação proposta pelo eu lírico não é menos violenta ou enfática, até porque o advérbio se coloca reiteradamente. Assim, a incompreensão dos motivos que levam ao ato de amar e a perplexidade frente à constatação dessa ação mantêm igual efeito.

Se pensarmos na declamação do poema em análise, a passagem do primeiro verso para o segundo – “se sabia”, dificilmente poderia ser realizada de modo encadeado. De fato, esse verso fica sonoramente isolado, tanto em relação ao que o precede quanto em função do seguinte. Esse silêncio ao seu redor confere perfeita nitidez ao que já fora semanticamente posto, como se o eu lírico desse ao seu interlocutor tempo para recobrar a razão, o saber de que tudo é indiferente. Nisso, sugere-se uma contradição, porque tratar-se-ia de uma diferença naquilo que era para ser “pardo” e “indiferente”. Reitera-se, desse modo, a relação entre singularidade e indiferenciação, uma sendo possível através da outra. Tal funcionamento se dá também no verso:

P r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s

Este tem o dobro de silêncio que os demais, ou seja, Drummond insere uma pausa, elemento cuja representação na escrita é, segundo Jean Cohen (1974), o espaço em branco, entre as letras de cada palavra, conforme tentamos representar acima. Embora este seja um procedimento estranho às normas gramaticais do português, a ponto de poder ser chamado de singular, não resulta dele qualquer mudança na relação entre significante e significado que implique distanciamento ou ênfase no que se refere ao sentido, como ocorre no primeiro e segundo verso respectivamente. De fato, há um procedimento singular, porém, na medida em que ele não gera uma modificação de sentido, pode-se dizer que reitera a dominância da indiferenciação no caso.

O verso seguinte comprova a leitura que vimos apresentando. É embaraçoso para o leitor o fato de o significante “desesperados” abandonar os valores do sistema linguístico para corporificar a própria sensação do desespero. O poeta registra a palavra do final para o começo e de “cabeça para baixo”. Com efeito, tem-se que girar a página cento e oitenta graus para lê-lo. Ou, e ainda mais significativo, tem-se que deixar a página imóvel e girar cento e oitenta graus em torno do poema para leitura. Fazendo isso, o leitor pode se surpreender ao perceber que a mensagem não se restringe ao eu lírico, nem mesmo ao interlocutor, mas se abre ao público – o desespero sentido e vivido por si não é diferente daquele sentido e vivido por outras pessoas em outros lugares. Assim, a singularidade de composição do verso, seu diferencial, revela a ausência de diferenças. O egocentrismo, propensão que um indivíduo pode desenvolver de referir tudo a si próprio, é uma das características da sociedade contemporânea. Além de tirar-nos do centro, qual o valor dessa radical mudança de perspectiva que o poema nos propõe? Que movimento seria esse o de assumir a posição de meu reflexo especular? Tentaremos responder a essas questões adiante.

Por agora, pode-se enfatizar que esse procedimento refere-se diretamente aos quatro últimos versos da estrofe, nos quais a pergunta inicial se conclui. Mas isso ocorre, sobremaneira, no

primeiro: “me diga: mas por que”. Não se faz um convite; de fato, o eu lírico interpela seu interlocutor, força-o a explicar-lhe, mais ainda, exige um diálogo, um olhar (do outro) sobre si e sobre ele, em termos semânticos. Na sequência, o verso “amar sofrer talvez como se morre” reitera a indiferenciação como valor norteador das relações semânticas e formais. Nesse caso, a justaposição dos verbos no infinitivo “amar sofrer”, sucedida da comparação “como se morre”, cujo grau é de igualdade, dá conta, a nosso ver, de dessareitação, embora estejam separadas pelo advérbio de dúvida. A ideia resultante disso é a de que, talvez, diante da morte todos nos igualamos, assim, amar e sofrer são iguais.

Tal efeito é ainda intensificado em nível sonoro, e nisso, principalmente, demonstrando atendimento ao conceito de dominância, pelo verso seguinte:

de varíola voluntária vágulaev

Neste, temos a aliteração da consoante /v/ e a assonância da vogal /a/. Acrescenta-se, ainda, que a maior parte das consoantes são sonoras, a exceção, que nesse caso serve para evidenciar o padrão, é o “t”.

O verso “idente?”, por seu turno, resultante da inserção da pausa de fim de verso no interior da palavra “evidente”, alude, provavelmente, ao campo semântico da palavra “idêntico”. Trata-se de um adjetivo para dizer que dois seres ou objetos não são diferentes entre si, diz, portanto, da indiferenciação.

A segunda estrofe do poema é composta de onze versos. O modo como o poeta une as palavras no verso inicial

ah PORQUEAMOU
e se queimou

sugere que o amor é o motivo de se amar, respondendo, assim, à indagação pelo fato de ter amado, daí o tom exclamativo que, embora não se apresente por meio do sinal, fica claro na interjeição. Com isso, temos elementos suficientes para afirmar que lidamos com um sujeito poético que, apesar de não se conformar com o desconhecimento, pelo suposto interlocutor, das dificuldades amorosas e se entregar a elas, deseja tratar desse assunto. E que, reiteramos, intima insistentemente o leitor a um diálogo.

No contexto da indiferenciação como uma desconsideração dos sentimentos, assim como o eu lírico, o sociólogo Zigmunt Bauman (2004, p. 9) questiona seus interlocutores acerca do saber do amor:

O que sabemos, o que desejamos saber, o que lutamos para saber, o que devemos tentar saber sobre amor ou rejeição, estar só ou acompanhado e morrer acompanhado ou só - será que tudo isso poderia ser alinhado, ordenado, adequado aos padrões de coerência, coesão e completude estabelecidos para assuntos de menor grandeza?

No sentido de um retorno, do poema, a essas questões inscritas por Bauman (2004), parece-nos principal a relação que se propõe por meio da conjunção aditiva “e”. Isso porque, na estrofe seguinte do poema, o eu lírico, desalentado, pede que o seu público “releva” a sua insistência em cantar o seu “malestar”, antiteticamente com escárnio e piedade, tentando, pelo canto – pelos versos, buscar algo que uma compensação para o sentimento amoroso.

Com essa conclusão, que aparece inesperadamente, o sentido fecha-se atrás da estrutura organizacional das estrofes. E o leitor, na busca pela compreensão, vê-se forçado à repetição, mecanismo geral de funcionamento da linguagem poética, por meio do qual o discurso visa à recuperação da sensação de simultaneidade pertinente à imagem, segundo Alfredo Bosi (1977). Assim, verificamos que o poemase iniciacom a sugestão de que “amar” está contido em “amaro”, e termina confirmando essa sugestão, ao enunciar que não

há consolação para o amor. Isso ocorre porque a força com que a amargura contém o “amar” mostra-se apenas figurativamente ou com sintaxe ambígua nas duas primeiras estrofes, de tal modo que se perde da memória do leitor, mostrando-se surpreendentemente na última estrofe.

Nesse sentido, a conjunção em questão permite verificar, ao contrário do que estamos acostumados a ver, que o processo sinestésico iniciado em “e se queimou” e concluído em “todo por dentro por fora nos cantos nos ecos”, mas que pode ser ampliado até o adjetivo “lúgubre”, é efeito não do ato de amar, já que este é, em si mesmo, causa e efeito – amou porque amou! – mas da própria amargura da vida, servindo-lhe de imagem. Isso porque a coordenação aditiva, no caso, sugere a elipse de um “porque” no segundo verso da estrofe. Em virtude disso, a queimadura integral figuraria, então, como um “porquê” silenciado do amor. Mas, se tanto “estar queimado todo” quanto “amar” figuram como motivo do sentimento amoroso, significa que, na condição de um “porquê” silenciado, “amar” e “sofrer” indiferenciam-se.

Tais conclusões, por um lado, evidenciam que o poema se apresenta “como um círculo ou como uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.” (PAZ, 1976, p. 12, 13). Possibilitam, também, compreender a comparação da poesia com a dança “que, na sutil descrição de Arnheim, produz o efeito figural mediante uma sequência dirigida de gestos: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção depois que já passou, e foi seguido de outros.” (ARNHEIM, 1962, *apud* BOSI, 1977, p. 27). Dessa maneira, se é inegável que o poeta nos faz, insistentemente, voltar a uma mesma ideia, por meio da repetição, sugerindo a forma de um círculo, é igualmente verdade que só alcançamos a consciência dessa forma depois que um verso passou e foi sucedido de outros.

Temos demonstrado os efeitos formais da dominância da indiferenciação no poema. Fizemo-lo no nível sonoro, no gráfico,

no figural, principalmente na imagem do museu, bem como no sintático, quando evidenciou-se que o “amaro” é o porquê do “amar”, assim como também o é o próprio “amar”. Desse modo, algumas conclusões já são possíveis e podem ser antecipadas. A figura de sonoridade predominante no poema é a paronomásia. Mostra-se com esse resultado a produtividade do conceito de dominante. Em termos de recorrência, na primeira estrofe, figura em pé de igualdade com as assonâncias e aliterações. Na segunda e na terceira, assume a dianteira dos recursos sonoros.

No que tange à semântica, observemos os seguintes versos, principalmente em relação ao efeito paronomástico: “como se entretanto **todavia/ toda via** mas **toda vida**”. Primeiro, destaca-se que o poeta coloca em relação sintagmática três conjunções adversativas. Por outro lado, a sonoridade de “toda via” (qualquer caminho), “toda vida”, já submetida à densidade semântica de “amaro”, cede à adversidade que a precede. A ordem das palavras no verso sugere uma certa ordem de tudo no mundo. Assim, sofrer, viver e amar são indiferentes, porque antes de tudo se sofre, independentemente do caminho que se escolha percorrer, “toda via” está inserida nesse movimento amplo do universo. Em termos formais, a fusão entre “toda vida”, “toda via” e a adversidade é completa, o que tende a determinar o sentido em virtude do fator de dominância presente em todo o poema.

O funcionamento da última estrofe é semelhante. A aproximação das palavras realizada através do processo paronomástico tende a suprimir as diferenças significativas existentes entre elas, evidenciando o que nos ensina Jakobson (2007).

Observe-se a relação entre “consolar” e “inconsolável” no texto. Tais palavras apresentam sentidos opostos, contudo, o valor semântico que predomina é o da segunda, porque apoia-se nos elementos já presentes no poema e aceitos por este. Aquela, por seu turno, passa a fazer parte desta porque, mesmo tendo significado oposto, enfatiza a inconsolabilidade de que está envolvida, tanto

em termos formais quanto em termos semânticos: o consolar serve para dizer que é inconsolável. Isso não deve nos impressionar demais, já que é da natureza de toda a palavra ser plurissignificativa (PAZ, 1976). Com “esconsolável”, “consolatrix”, “consoadíssima”⁷, demonstra-se a capacidade que o significante tem de sugar os significados que o circundam. Tudo ocorre como se, encontrando alguém exatamente igual a si, a palavra passasse a duvidar de quem é, ou redescobrisse exatamente quem e o que é, e por isso decidisse seguir na direção que suas semelhantes estão seguindo.

Inicialmente, dissemos que a indiferenciação no poema mostra-se por processos de singularização. Embora esse recurso seja, principalmente, formal, ressaltamos, que ocorre também em nível de conteúdo. No fenômeno poético seguinte, reitera-se justamente isso: a diferença busca enfatizar a semelhança, a igualdade, portanto, indiferenciação. Nesse sentido, pensemos nas desinências de gênero que o poeta utiliza na segunda e na terceira estrofe do poema. Para o que é que elas apontam?

A nosso ver, as desinências em questão acentuam aquilo que para o eu lírico é fato: estamos, homens e mulheres, na mesma condição de fragilidade frente aos males do amor, porque, como evidenciamos em nível estrutural, estamos indistintamente indefesos e inconsoláveis dos males de viver. Com efeito, as marcas de gênero apontam para as diferenças, mas visam nas semelhanças. Isso se evidencia também em nível semântico.

Vejamos as palavras marcadas com desinência: primeiro, “mesm(o,a)” e “irm(ã,o)”, sucedidas pela expressão, com valor substantivo, “retrato espéculo”. Tais palavras expressam expõem as semelhanças, ausências de diferença, que as diferenças propriamente ditas: “mesmo” está para igualdade, assim como “irmão” para familiaridade. É, com efeito, uma questão visual: quando estou frente ao meu retrato especular, minha imagem no espelho, não me ocorrem as diferenças que existem entre nós, que meu braço direito é sempre o seu esquerdo. Mal percebo que somos

opostos. Cabe destacar, nesse sentido, que o poeta inverte, nas palavras em questão, a posição das desinências. Na primeira palavra, masculino-feminino, na segunda, feminino-masculino, propondo, sutilmente, um quiasma. Assim, o sentido recai para as semelhanças, mas o poema não deixa de demonstrar as diferenças.

Em um nível menos acentuado, ocorre também com as palavras “amig(o,a)”, “car(o,a)” e “cavalheir(o,a)”. As duas primeiras pressupõem semelhança entre os sujeitos que mantêm as relações que elas sugerem; tendemos a estimar e a ser amigos das pessoas que têm traços em comum conosco (GAIARSA, 2000). A terceira, por seu turno, constitui um recurso mais particular do que o uso da marcação de gênero entre parênteses. O poeta dá à palavra “cavalheiro”, substantivo masculino, a possibilidade de nomear seu correspondente no feminino, assim, não se diz dama, mas cria-se a “cavalheira”. Chama-se cavalheiro o homem de ações nobres, e dama, a mulher de ações nobres. Como o que interessa ao poeta é enfatizar a semelhança, ele a recorta do significado e modifica um significante a fim de criar a correspondência. Com isso cria um eu (um ele, um outro, um tu) que humildemente se desculpa, agora não mais com um, mas comesses vários interlocutores, “o [seu] querer consolar sem muita convicção/o que é inconsolável de ofício”: encontramos consolo na morte, na vida, nunca no amor.

Considerações interpretativas

É evidente a angústia e a perplexidade do eu lírico ao longo de todo o poema. Com base no que temos apresentado, o que podemos dizer sobre esse sujeito feito apenas de palavras? O que as palavras de que ele é feito revelam? Isto é, o modo como o poeta elabora e constrói a sua inquietação pode nos revelar algo? Esse procedimento construtivo sobre o qual debruçamos nossa inteligência, a prática desse debruçar-se sobre o poético pode, também, dizer algo sobre nós mesmos? Faremos algumas reflexões a respeito.

Na relação poema – fenômeno em que a poesia é a palavra, não podendo ser distinguida desta –, autor e leitor, coloca-se a “outridade”, segundo Octavio Paz (1982). Ao discorrer a respeito do processo criativo de poema, Paz propõe a seguinte pergunta: como os poemas são escritos?

Se acreditarmos nos poetas, há sempre uma colaboração fatal e inesperada. Essa colaboração pode se dar com nossa vontade ou sem ela, mas sempre assume a aparência de uma intromissão. A voz do poeta é e não é sua. (PAZ, 1982, p. 191)

A escrita, desse modo, entrega-se à análise, segundo o autor, como conjunto de forças contrárias. Nela a voz do poeta se dissolve, confundindo-se com outra voz, que não é um “eu”, um “tu”, ou um “ele”. A outridade é essa voz no poema, a que tanto o autor quanto o leitor são levados pela experiência poética e onde tais categorias resolvem-se na unidade que, no caso, é plural. Em Octavio Paz, a noção de outridade não explica apenas o início da produção poética, como também sua finalidade: “poesia, procura dos outros, descoberta da outridade.” (PAZ, 1976, p.102). Tal digressão teórica se justifica em virtude de entendermos que o modo de registro da palavra “desesperados”, bem como a dominância da indiferenciação melhor se explica com base no conceito de outridade.

Anteriormente, concluímos que o verso quarto é embaraçoso para o leitor. E de fato é, ele devolve ao outro, desdenhando o eu leitor, a condição de centro do mundo. Como dissemos, tem-se que girar a página cento e oitenta graus para ler o verso. Mas, então, estaríamos, talvez, sendo violentos: fazendo a palavra em questão girar em torno de mim, imporíamos uma perspectiva egocêntrica a ela. Mais significativamente poético, por respeitar a outridade, e a palavra, mesmo não tendo clareza de seu sentido, seria deixar a página imóvel e girar cento e oitenta graus em torno dela para leitura. Então, o poema teria performatizado a outridade, não ao nos oferecer a

perspectiva do outro, mas ao possibilitar que girássemos em torno dele.

Quanto à dominância paradoxal, porque poética, da indiferenciação, enquanto forma e conteúdo, sobre os demais valores presentes no texto, explicamo-la da seguinte maneira: o poema abstrai da vida contemporânea um de seus caracteres mais negativos, segundo Paz (1976, p. 102), a propagação do “eu”, “multiplicação do idêntico”, até o ponto em que o outro se torna invisível, o que implica no esfriamento do sentimento de amor, que Paz chama de a dissolução da noção do próximo – o amar é, fatalmente, absurdo. Contudo, subverte-se a repetição desse mesmo, embora se verifique, pela estupefação frente ao amar, analogicamente, que o eu lírico se insere no fenômeno descrito por Paz (1976), e o poema, ao fazê-lo, lenta e obscuramente, procede à conversão do “eu” em “tu”. Expondo a ausência de diferenças entre os homens, o poema demonstra a singularidade de cada um de nós, e também o contrário. A conversão do eu em tu concretiza-se na medida que o poema nos impele a assumir a mirada do outro, e somos levados a perguntar, a nos perguntar, forçados a olhar novamente o desespero: “por que amou por que amou”. Devolvida a linguagem a sua natureza, o outro ganha presença (PAZ, 1976). A verdade é que o outro está à nossa frente, e o poema não apenas faz com que o reconheçamos, mas com que o sejamos. Se resta espaço para alguma conclusão, o poema revela e cria a verdade, revela e recria o outro, devolvendo-nos o aqui e o agora. Por que amou? Porque sim! O amor “não consola nunca de nuncas”: o único jeito de amar é como se não houvesse amanhã: aqui e agora.

Referências

ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. Trad. e apres. de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Lição de coisas. Poesia e prosa.**

- Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p.378-379.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOSI, A. **O ser e tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et ali. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: O Globo, 1976, p. 39 – 56.
- COHEN, Jean. Nível Fônico: a versificação. In: COHEN, J. **Estrutura e linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Ane Armichand. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974, p. 46 – 86.
- FERREIRA, A. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4 ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- FREUD, S. **O mal-estar da civilização**. 1930.
- GAIARSA, J. A. **O olhar**. São Paulo: Gente, 2000.
- JAKOBSON, Roman. O Dominante. In: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 511 – 517.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118 – 162.
- HOUAISS, A. VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZ, O. **O Arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, J. A. (org.) **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 193 – 210.

Notas

³ Os versos citados até aqui foram retirados do poema “Amor e seu tempo”, de *As impurezas do branco*, 1979, p.449.

⁴ Do poema “Quero”, em *As impurezas do branco*, 1979, p.450.

⁵ Pelos uso estilístico dos recursos gráficos e dada a dificuldade de reproduzi-los, optamos por copiar o poema diretamente da edição da Aguilar, de 1979.

⁶ Conforme edição de 1979 da Ed. Nova Aguilar.

⁷ O poeta traz, intertextualmente, os poemas “Musa consolatrix”, de Machado de Assis (1979, p.19), “consolatrix” no senso de “confortadora”, “consoladora”, a criação como o meio de cantar as angústias, maneira de melhor conviver com elas; e “Consoada”, de Manuel Bandeira (1986, p.307), o preparo de tudo, “a mesa posta” para a recepção da morte.

